

**XƏZƏR UNİVERSİTETİ
ERCIYES UNİVERSİTETİ**

**21-ci əsrin pəncərəsindən
Mədəniyyət və Kimlik Beynəlxalq
Simpoziumun materialları
26-28 May 2014**

**Xəzər Universiteti Nəşriyyatı
Khazar University Press
Bakı 2016**

© Xəzər Uniiiversitəsi Nəşriyyatı, 2016
Bütün hüquqlar qorunur.

Redaktorlar : Doç.Dr. Vurğun Əyyub
Dr. Elza Səmədli
Korrektor : Günel İsmayılova

Simpoziyumun materialları 2 hissədən ibarətdir :

1-ci hissə Dil və ədəbiyyat bölümü və İncəsənət bölmələrini
2-ci hissə isə Tarix-Siyasət, Sosiologiya, KİV (İletəşim), Tibb
və İlahiyyət bölmələrinin materiallarını əhatə edir.

Məruzə və mətnlərindəki elmi yalnışlıqlara və simpoziyumun qaydalarına
uyğun olmayan tərtibata görə nəşriyyat məsuliyyət daşımır.

21-ci əsrin pəncərəsindən Mədəniyyət və Kimlik Beynəlxalq Simpoziyumun mate-
rialları 26-28 May 2014, Xəzər Universiteti Nəşriyyatı, Bakı, 2016, səh. 534

ISBN 978-9952-20-106-2 21-ci əsrin pəncərəsindən Mədəniyyət və Kimlik
Beynəlxalq Simpoziyumun materialları 26-28 May
2014

ISBN 978-9952-20-107-9 21-ci əsrin pəncərəsindən Mədəniyyət və Kimlik
Beynəlxalq Simpoziyumun materialları 26-28 May
2014 (I cild)

Simpoziumun idarə heyətinin sədrələri

Prof. Dr. H. Fahrettin Keleştemur Erciyes Universiteti rektoru (Türkiyə)
Prof. Dr. Hamlet İşaxanlı Xəzər Universitetinin təsisçisi, Direktorlar və
Qəyyumlar Şurasının sədri (Azərbaycan)

Simpoziumun fəxri heyəti

Mikayıl Cabbarov Azərbaycan Respublikasının Təhsil naziri (Azərbaycan)
Əbülfəs Qarayev Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm naziri
(Azərbaycan)
Qənirə Paşayeva Milli Məclisin üzvü (Azərbaycan)
Prof. Dr. Səməd Seyidov Milli Məclisin üzvü, Azərbaycan Dillər Universitetinin
rektoru (Azərbaycan)
Prof. Dr. İlber Ortaylı Tarixçi (Türkiyə)
Anar Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin sədri (Azərbaycan)
Prof. Dr. Arif Məlikov Bəstəkar (Azərbaycan)
Elçin Şıxlı Azərbaycan Jurnalistlər Birliyinin sədri (Azərbaycan)
Fərhad Xəlilov Rəssamlar ittifaqının sədri (Azərbaycan)
Prof. Dr. Kamal Abdulla Azərbaycan Respublikasının millətlərəarası,
multikulturalizm və dini məsələlər üzrə dövlət müşaviri (Azərbaycan)
Prof. Dr. Rafael Hüseynov Milli Məclisin üzvü, Nizami Gəncəvi adına Milli
Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin direktoru (Azərbaycan)

Simpoziumun elmi idarə heyəti

Prof. Dr. Abdulkadir Yuvalı Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Ahmet Arslan Ege Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Asuman Gölgəli Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Beğlü Dikeçligil Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Cəfər Qiyasi Memarşünas (Azərbaycan)
Prof. Dr. Cəmil Həsənli (Azərbaycan)
Prof. Dr. - Çingiz Qacar (Azərbaycan)
Prof. Dr. - Emine Onaran İncirlioğlu Maltepe Üniversitesi (Türkiyə)
Assoc. Prof. Gonca Büyükmihçi Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Harun Güngör Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Hülya Argunşah Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. İhsan Dağı Orta Doğu Teknik Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. İlham Məmmədzaadə Fəlsəfə, Sosiologiya və Hüquq İnstitutunun
direktoru (Azərbaycan)
Prof. Dr. Lola Zvonareva Rusiya Elmlər Akademiyası (Rusiya)
Prof. Dr. Mehmet İnbaşı Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Assoc. Prof. Mehmet Ocal Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Assoc. Prof. Mitat Çelikpala Kadir Has Üniversitesi (Türkiyə)

Assoc. Prof. Muhittin Kapanşahin Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Assoc. Prof. Murat Soydan İzmir Katip Çelebi Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Mustafa Argunşah Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Nurdan Karasu Gökçe Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Ravinder Menon Jawaharlal Nehru Üniversitesi (Hindistan)
Prof. Dr. Rəhman Bədəlov (Azərbaycan)
Prof. Dr. Səlahəddin Xəlilov (Azərbaycan)
Prof. Dr. Solmaz Rüstəmzadə-Tohidi (Azərbaycan)
Prof. Dr. Suna BAŞAK Gazi Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Yasemin İNCEOĞLU Galatasaray Üniversitesi (Türkiyə)
Prof. Dr. Süleyman Əliyərli (Azərbaycan)

Simpozium təşkilat komitəsinin sədrləri

Prof. Dr. Sevinç Üçgöl - Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Doç. Dr. Vurgun Əyyub–Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)

Təşkilat komitəsi

Doç. Dr. Ali Küçükler - Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Doç. Dr. Ali Volkan Erdemir - Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Yrd. Doç. Dr. Erdem Erinç -Erciyes Üniversitesi (Türkiyə)
Dr. Elza Səmədli - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Dr. İsxan İsxanlı - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Ələvsət Əmirbəyli - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Lyudmila Sotova -Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Raziye İsayeva - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Ülkər İsayeva - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)
Zülfüyə Sadıqova - Xəzər Üniversitesi (Azərbaycan)

İçindəkilər

I BÖLMƏ DİL VƏ ƏDƏBİYYAT

İlahə Qurbanova. Lərik şivəsində etnik rəngarənglik: dil və mədəniyyət məsələləri	8
Dilbər Zeynalova. İ. Şıxlı yaradıcılığında milli xarakter konsepsiyası	11
Emin Onuş. Kıbrıs Türk Mədəniyyətində Azərbaycan və Azeri Türkü İmgesi	18
Elçin Əli oğlu İbrahimov. Azərbaycanda Milli Özünudərək Prosesinin Tarixi və Türkçülük İdeyalarının Təsiri	32
İnga Milevica. Наивный гедонизм: О трансформациях моральных и стилистических норм в женской публицистике Латвии.	43
Gamze Öksüz. Erken Dönem Türk Edebiyatında Klişeləşmiş Beyaz Rus İmgesi	53
Şekip Aktay. Rusça və Türkçe Deyimlerde ‘Hayvan’ Motifi: Kültürelbilimsel Bir İnceleme	62
Aslı Büyükkütan Töret. Bir Popüler Kültür Komitesi: “Recep İvedik”	68
Esra Elmacıoğlu. Yuri Oleşa'nın “kıskaçlık” romanında eski yeni çatışması	80
Seher Kurt. Sanat tarihinin kayıp kimlikleri: kadın sanatçılar	86
Mehmet Özberk. Edebiyatın kimlik oluşturmada rolü üzerine bir deneme: Fazıl İskender ve Çeçemli Sandro romanı.	92
Fatih Yapıcı. Necip Fazıl Kıskaçlık'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Eserinin Ruhbilimsel İncelemesi	100
Aynur Qəzənfərqi. Kafkasya'da Kumukça'nın yok olmasının nedenleri	106
Darko Radic. A Guide for International Students in Turkey: An Example of Hospitality?	113
Leyla Kerim. A. Platonov'un “çukur” ve H. Yavuz'un “uç anlatı” eserlerindeki “kuyu” sembolünün özdeşlikleri üzerine inceleme	127
Arina Beridze. Культура национального нарратива и альтернативная культура в Грузии: задачи, возможности, факты	135
Olga Dalkılıç. Исследование формирования вторичной языковой личности как основа самоанализа учебного процесса	144
Nailə Hacızadə. Türkçe deyimlerde özdeşlik kavramının anlam özellikleri.	153
Vladimir Budai. Роль телевидения в формировании культурной идентичности личности	159
Ayla Kaşoğlu. Edebiyat-tarih etkileşimi bağlamında “ocağımız sönməsin” ve “drina”da son gün” adlı eserlerde balkanlardaki kimlik meselesi	165
Ofelya Babayeva. Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri görüşlərində ənənə problemi	173
Nurullah Ulutaş, Emine Ulu. Türk romanında kimlik bunalımı	179
Sevinc Heydərova. Söz sənətimiz və milli dəyərlərimiz	190
Aytən Abbasova. Cengiz Dağcı yaradıcılığında dil milli kimliyin əsas göstəricisi kimi ...	197
Kəmalə Nuriyeva. Ümumtürk ədəbi dili və kimlik.	202
Faruk Kalay. The Timeless Identities In Nicole Krauss's Novels	210
Sabri Gürses, Mehmet Şahin, Derya Duman. Çevirmenin kimliği ve çeviri intihalinin tehlikeleri.	217
Leyla Kerimova. Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoyın Yaradıcılığında Milli Dəyərlərin Yaşadılması Məsələləri	223
Seyhan Uçar. Alman Seyyah Adam Olearius'un GeziNotlarında Rus İmgesi	230
Hüseyn Parlak. Роль Диалога в Культурных Связях	238
Zhannat Meyermanova. Cultural identity in the name of the animal (based on the turkish and russian languages)	245
Şahlar Məmmədov. Qədim onomastik bəlgələr və milli kimlik məsələləri	253

Altuntac Məmmədova. Issues of Identity and National Values in Publications by Jafaroghlu about Azerbaijani Folklore in Europe.	261
Betüre Memmedova, Şule Karadayı. Symbolic Representations in The Portrait of a Lady by Henry James.....	269
Kıfayət İmamquliyeva. Dil və təfəkkürün ilk əlaqə mərhələsində dominant səslər	279

II BÖLMƏ İncəsənət bölməsi

İsmail Hakkı Nakilcioğlu. Görsel Sanat Ögesi ve Kurumsal Kimlik Simgesi Olarak Osmanlı Devlet Arması (Ottoman Coat of Arms as Visual Art Element and Corporate Identity Symbol).....	286
Şərifə Ebru Okuyucu. Kent Kimliği ve Kent Kültürü Oluşumunda Mimari Yansımalar ve Afyon Kent Belleğinin Oluşumunda Mimari Yapıların Etkisi.	301
İncilay Yurdakul. Banknot Tasarımı ve Devletlerde Kurumsal Kimlik	318
Benal Dikmen. Görsel Sanatlar Bağlamında Yemek, Kültür ve Kimlik.	324
Neşe Yılmaz Bakır. Çarşıdan alışveriş merkezine-alışveriş kültüründe değişim kayseri- türkiye örneği.	339
Ceyda Güler. Avrupa sanatında yemek ve beslenme kültürü	352
Ümbülbanu Hamidova. Azərbaycan hahlılarında kullanılan yıldız motifleri hakkında	363
Zahide İmer. Wiener secession ve tekstil tasarımı.	371
Yaprak Tanrıverdi. Reading The Architecture; The Relationship Between The Architecture Of Roman Dwellings And The Identity, Social Meaning And The Status Of People In The Case Of Zeugma/Belkis, Turkey	389
Füsün Kocatürk, Z. Yeşim Alemdar. Kentsel Dönüşümü Tasarlamak.....	399
Sedanur Topaloğlu. Corporate Identity Concern Of The Firms In The Wake Of Brandın.	409
Filiz Kara Bilgin. Sanatta edimsel bir kimlik göstergesi olarak sanatçı bedeni	417
Hülya Ak, Hikmət Serdar Mutlu. Metalik Sırlarla Çağdaş Seramiklerde Kimlik Araışları.....	427
Hatice Köroğlu Türközü. Türkiye ve kore’de aydınlanma dönemi kadın deği- şimi: Fatma Aliye Hanım’ın “Muhadarat ”ve Lee Kwang Soo(이광수)’nun “Merhametsiz(무정)”Eseri	438
Ezgi Toraman. Identities Entrapped In Symbols: Identity Representations In Cinema	448
Nargiz Eminova. Исследование Некоторых Вопросы Идентификации в Азербайджанской Музыке.	457
Bahar Akbulak. Logo oluşumunda kimlik; kent ve çevre birlikteliği	469
Safiya Sarı. Kişiyeye özel moda tasarımında etnik yönelimler ve dijital baskı tekniği	478
Suzan Tepe Yılmaz. Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat.	492
Barış Hasırcı. Cyrano's Last Letter: Identity and Stylein Graphic Design	502
Aygül Aykut. Türk Çağdaş Sanatında Kültürel Kimlik Metaforları Ve Sanatın Özerkliği Üzerine Bir İnceleme.....	510
Cüneyt Kurt. Canan Şenol’un çalışmalarında Kadın Kimliği.....	517

I BÖLMƏ
DİL VƏ ƏDƏBİYYAT

LERİK ŞİVƏSİNDƏ ETNİK RƏNGARƏNGLİK: DİL VƏ KÜLTÜR MƏSƏLƏLƏRİ

Qurbanova İlahə Məhəmməd qızı

Açar sözlər: şivə, dialekt, kültür, xalq, dil

Ключевые слова: говор, диалект, культура, народ, язык

Keywords: accent, dialect, culture, people, language

Lerik şivəsi Azərbaycan dialektləri içində ən çox iki dil təsiri altında inkişaf etmiş şivələrdəndir. Həm talış, həm də Azərbaycan türk dilininin təsiri altında əsrlərlə inkişaf edən Lerik şivəsi şəक्सiz ki, öz leksikasında həm də hər iki xalqın kültür yaddaşını əks etdirir.

Belə ki, qohumluq və digər etnoqrafik cəhətdən maraq kəsb edən leksik qatın təhlili bir çox qədim tayfa elementlərini üzə çıxmasına səbəb olur. Bəzi qohumluq terminləri etnoqrafik cəhətdən böyük maraq kəsb edir. Belə ki, bəzi adətlərin qorunub saxlanması, lakin həmin adəti bildirən sözün ümumilikdə Azərbaycan səviyyəsində işləklidən çıxması başqa bir qohumluq termininin semantik cəhətdən dəyişərək həmin vəzifədə çıxış etməsinə səbəb olmuşdur. Bəzi şivələrdə belə sözlərin ilkin semantik mənasında çıxış etməsinin şahidi olur. Misal üçün, *yengə* termini. Əksər Azərbaycan dialekt və şivələrində gəlini müşayiət edən qadını bildirir. Lakin Gədəbəy və bəzi başqa qərb şivələrində söz ilkin mənasında, yəni evin gəlini, böyük qardaşın arvadı mənasında işlənilir. Qeyd edək ki, söz oğuz dil qrupunda aktiv fonda daxildir. Lakin qırpaq dil qrupunda artıq arxaikləşir. Söz bütün əldə olunan qədim yazılı abidələrdə məhz qardaş arvadı mənasında istifadə olunubdur. Azərbaycan dilinin bəzi dialekt və şivələrində sözün ilkin mənasında çıxış etməsi həmin areal üçün oğuz dil elementlərinin güclü təsirindən xəbər verir. Lakin qeyd etdiyimiz kimi, etnosun kültürünün onun dilində əks olunması mütləqdir. Azərbaycanda möhkəm qorunub saxlanan adət həmin sözün yaranan boşluğu doldurması üçün əsas olmuşdur.

Maraqlı cəhətlərdən biri kimi məhz külturu əks etdirən leksik vahidlər milli kimlik rolunda çıxış etməsidir. Misal üçün, müəyyən sənət növləri var ki, bu sənət növləri eyni ərazidə inkişaf edir və bu ərazidə yaşayan bütün xalqların həyatında böyük rol oynayır. Lakin bu sənət növünü ifadə edən leksika mənşə etibarını ilə yalnız bir etnosun dil üstünlüyü ilə seçilir. Bu əlbəttə dilin etnosun tarixi ilə sıx bağlılığını bir daha təsdiq edir. Etnik cəhətdən rəngarəng bölgələrdə şivələrimizdə təsadüf olunan yad mənşəli leksik vahidlər, statistik hesablamalara görə, qədim türk leksik qatını üstələyə bilmir. Lənkəran–Lerik şivələrində rast gəlinən qohumluq və xalçaçılıq terminləri, habelə maldarlıqla bağlı dialekt faktları bilavasitə türk leksik qatına aiddir.

Xalçaçılıq ən qədim zamanlardan Azərbaycanda ərazisində ən çox yayılmış və rəngarəngliyi ilə seçilən sənət növüdür. Bu sənət növünün yaranmasının başlanğıc dövrü elmə tam məlum deyil. Lakin sözsüz ki, yunu yaxşı bilən türklər yaxşı keyfiyyətli xalça istehsalı ilə məşğul ola bilirdilər. Daha doğrusu, olmuşlar. İpək ticarətini yüzilliklərlə

əllərində saxlayan qədim türklərin ipək saplardan keyfiyyətli xalça toxumaları məntiqli görünür. Biz xalçalarda əks olunan naxışların etno mənsubiyyətinə toxunuruq. Belə ki, mövzumuzun həddində deyil. Lakin dialektizmdə əks olunan xalçaçılıq terminləri etnolinqvistik təhlil edilmişdir.

Xalçaçılığın bir sənət kimi müxtəlif məktəblərə bölünməsi, daha doğrusu, ərazi prinsipinə görə təsriflənməsi məhz dialektlərin təsriflənməsi ilə üst-üstə düşür. Xalçaçılıq haqda məlumatlarda aşağıdakılar nəzərimizi cəlb etdi:

Azərbaycanda xalçaçılığın inkişafı haqqında Herodot, Klavdi Elian, Ksenofont və başqa qədim dünya tarixçiləri məlumat vermişlər. Sasanilər dövründə (III-VII əsrlər) Azərbaycanda xalça sənəti daha da inkişaf etdi, ipəkdən, qızıl-gümüş saplardan nəfis xalçalar toxundu. Alban tarixçisi Musa Kalankatlı (VII əsr)

Binnətova, G. (2007). *Azərbaycan dilinin Lerik rayon şivələrinin leksikası*. Bakı: Nurlan.

Dəmirçizadə. (1979). *Azərbaycan ədəbi dil tarixi*. Bakı: Maarif.

Hacıyev, V. (1983). *Azərbaycan dili tarixi*. Bakı: Maarif.

İnstitutu, A. M. (2003). *Azərbaycan Dialektoloji lüğəti*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Qızıl-gümüş saplarla toxunan və qaş-daşla bəzədilən xalça istehsalı XVI-XVII əsrlərdə ənənəvi xarakter almışdır. Orta əsrlərdə qızıl-gümüş saplardan toxunan xovsuz xalçaların əsas istehsal mərkəzləri Təbriz, Şamaxı və Bərdə şəhərləri idi. Baha başa gəldiyindən əsasən feodallar üçün toxunulan bu cür xalçalar "zərbaf" adlanırdı. XVI əsrdə Azərbaycanda olmuş ingilis səyyahı Antoni Cenkinson Şamaxıda Abdulla xanın yay iqamətgahındakı qızıl-gümüş saplarla toxunmuş xalça haqqında məlumat verir. XVII əsr Holland səyyahı Yan Streys Şamaxı hakiminin atının üstünə salınan çulun qızıl saplarla toxunub mirvari və qiymətli qaş-daşlarla bəzədildiyini xəbər verir.

Azərbaycanın xalça məmulatları və onların bədii xüsusiyyətləri haqqında orta əsrlərə aid yazılı mənbələrdə maraqlı məlumatlara rast gəlinir. X əsrə aid "Hüdüd əl-ələm" ("Dünyanın sərhədləri") əsərində naməlum müəllif Muğanda toxunan palaz və çullardan, Naxçıvanın zili toxunuşlu xalılarından məlumat verir, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında Azərbaycanın ipək xalçaları, Əbül Üla Gəncəvi, Nizami, Xaqaninin (XII əsr) əsrlərində xovlu və xovsuz xalçalar tərənnüm olunur.

XVIII əsrin II yarısında Azərbaycanın Şimalı kiçik feodal - Şəki, Bakı, Quba, Qarabağ, İrəvan, Gəncə, Naxçıvan, Şirvan, Təbriz, Ərdəbil və s. xanlıqlara bölünməyə başladı. Xanlıqlar dövründə xalça istehsalı xeyli genişlənmiş, hər xanlığın özünün xalçaçılıq karxanası olmuşdur. Xanlıqlar dövründə xalçaçılıq sənətinin inkişafı gələcəkdə xalçaçılıq məktəblərinin adının yaranmasına zəmin yaratdı.

Bu məktəblərin birini təmsil edən Lerik şivəsində aşağıdakı xalçaçılıq terminləri qeydə alınmışdır: palaz, kilim, xələçə, üzəçəlmə, cecim, fərş mərfəş-yundan toxunan xalça-palaz yığmaq üçün istifadə edilir. Alətlər – cəhrə, kirkiz, əlgi, xamə, çuvalduz, düyçə, beşbarməg, ig, pər, quləg, qol, gəlincü, top, qıç, ox, əlcim - bir əl tutumu qədər daranmamış yun. Naxış adları - çeşni bağəcənəgi, igədərmə, qayıg, malgözüş qabırğə, cülmə, dişdəmə (14, 124).

Bildiyimiz kimi, Lerik etno rəngarəngliyi ilə seçilən rayonlarımızdadır. Lakin verilən nümunələri araşdırarkən maraqlı nəticələrə gəlinir. *Əlgi, çuvalduz, düyçə,*

beşbarməg, ig, quləğ, qol, gəlüncü, top, qıç, ox, əlcim kimi alət adlarını bildirən leksikalar türk mənşəlidir. Çünki xalçaçılıq üçün lazım olan alətlərin yaranması türk etnosuna aiddir. Xalçaların adları zamana və dəbə görə dəyişib bilərdi. Bir çox leksik qatları araşdırarkən rastlaşdığımız situasiya ilə yenə də rastlaşırıq. Zadəganlar dövrün dəbinə uyğun olaraq adlandırmada fars mənşəli sözlərdən istifadə etmişlər. Lakin bu əsas qatda türk mənşəli leksikanın pozulmasına təsir edə bilməmişdir. Dərin qat daha mühafizəkar olub, burada türk leksik fondunun qorunmasına nail olmuşdur.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Binnətova, G. (2007). Azərbaycan dilinin Lerik rayon şivələrinin leksikası. Bakı: Nurlan.
2. Dəmirçizadə. (1979). Azərbaycan ədəbi dil tarixi. Bakı: Maarif.
3. Hacıyev, V. (1983). Azərbaycan dili tarixi. Bakı: Maarif.
4. İnstitutu, A. M. (2003). Azərbaycan Dialektoloji lüğəti. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
5. Dəmirçizadə. (1960). Kitabı Dədə Qorqud dastanlarının dili. Bakı: Maarif.
6. İnstitutu, A. D. (2009). Azərbaycan dilinin Dərbənd dialekti. Bakı: Elm.
7. Kurtene, B. D. (2014). Ümumi Dilçilik üzrə əsərləri. Bakı: Prestij çap evi.
8. Артамонов. (1962). История Хазар. Ленинград: Государственный Эрмитаж.
9. Винаградов. (1970). Сингармонизм и фонология слова. Фрунзе: Илим.
10. Дмитриев. (1940). Грамматика кумыкского языка. Москва-Ленинград: Наука.
11. Кубра, К. (2007). Древнетюркский пласт Кубинско_Дербентского диалекта. Баку: Нурлан.
12. Реформатский. (1970). Сингармонизм как проблема фонологии и общей лингвистики. Фрунзе: Илим.
13. Севортян. (1966). Аффиксы именного словообразования в азербайджанском языке. Москва: Наука.
14. Сепир, Э. (1934). Язык. Москва Ленинград: Государственное Социально-Экономическое Издательство.
15. Соссюр, Ф. д. (1999). Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета.
16. Ширалиев. (1983). Диалекты и говоры азербайджанского языка. Баку: Элм.

Xülasə

Məqələdə ilk dəfə Azərbaycan dilçiliyində dil faktları, xüsusən də dialekt leksikası etnolinqvistik cəhətdən təhlil edilmişdir. Bir çox leksik laylar müqayisəli şəkildə tarixi, statistik metoda əsasən tədqiqata cəlb olunmuşdur. Xalçaçılıq terminlərinin statistik təhlili etnik cəhətdən rəngarəng olan Lerik bölgəsində türkmənşəli terminologiyanın qədim zamanlardan inkişaf etməsindən xəbər verir. Zənnimizcə, etnik cəhətdən qarışıq bölgələrdə dil faktlarının təhlili bir çox mübahisəli tarixi məsələlərə aydınlıq gətirə bilər.

İ. ŞIXLI YARADICLIĞINDA MİLLİ XARAKTER KONSEPSİYASI.

Dilbər Zeynalova
Xəzər Universiteti

Çağdaş dünyada gedən qloballaşma və integrasiya proseslərinin, elmi-texniki inkişaf və nailiyyətlərin bəşər cəmiyyətinin həyatını köklü şəkildə dəyişdirməsi özü ilə müsbət keyfiyyətlərlə yanaşı, qayğılandırıcı, narahatlıq doğuran əlamətlər gətirməkdədir. "İndi hətta şəxsi ailə mühitinə dünyanın hər yerindən çarpazlaşmış şəkildə güclü ədəbi-mədəni, milli, elmi və s. məlumatlar daxil olur. Bu labüd təsirlər insanın dünyagörüşünü genişləndirir, daxili aləmini zənginləşdirir, mədəni səviyyəsini yüksəldir. Lakin bununla bərabər, insanın müəyyən qədər itirdiyi mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər də göz qabağındadır." (6: 27-28). Texnoloji sıçrayışlar, gündən-günə daha böyük miqyasla həyatımıza nüfuz edən integrasiya və qloballaşma proseslərindən əlavə, sovet rejiminin uzun illər yeitdiyi siyasət nəticəsində milli mənəvi-əxlaqi dəyərlərimizi itirmək təhlükəsi getdikcə açıq-aydın hiss olunur. Rus şovinizminin türk-müsəlman xalqlarının milli mövcudluğunu yox etmək cəhdləri, millətlər arasında gizli üsullarla təfriqə salaraq özünün üstün mövqeyini qorumaq siyasətini "heç şübhəsiz, torpağına, xalqına mənəvi sərvətlərinə bağlı olan ziyalılar, o cümlədən, yazıçılar həssaslıqla duyur və milli tarixlərinə, ədəbi-mədəni sərvətlərinə müraciət edib yeni dünyanın verdiklərini milli zəmin üzərində qurmağa səy göstərirlər." (yənə orada)

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli simalarından olan İsmayıl Şıxlı (1919-1995) xalq ruhunu, milli-mənəvi dəyərlər sistemini dərinlən bilən, onun incəliklərini həssaslıqla duyan və qeyri-adi bir məharətlə bədiiləşdirməyi bacaran qüdrətli sənətkardır. İ. Şıxlı yaxşı başa düşürdü ki, beynəlmiləçilik pərdəsi altında xalqları milli yaddaşdan, soykökdən uzaqlaşdırma Moskvadan yeridilən rus şovinist siyasətinin-məkrli ruslaşdırma əməliyyatının tərkib hissəsidir. İŞıxlı sinfi-partiyalı dəyərlərin ədəbiyyatda hegemon olduğu bir dövrdə böyük sənətkarlıq manerası işlədərək, milli-mənəvi dəyərləri ön plana çəkdi. Üzərində kifayət qədər uzunmüddətli yaradıcılıq axtarışları apardığı "Dəli Kür" romanının(1957-1967) həm bütöv epik mənzərəsi ilə, həm də təqdim etdiyi yeni tipli baş qəhrəmanı-Cahandar ağa obrazı ilə sovet ədəbiyyatı ənənələrinin ədəbi-estetik kriteriyalarından cəsarətlə uzaqlaşan İ. Şıxlı saxta və qondarma "beynəlmiləl abstraksiyanı"(Y. Qarayev) milli yaddaşla əvəzləndirdi. Onilliklər boyu Moskvanın göstərişi ilə xalqı milli-tarixi yaddaşından, mənəvi dəyərlərindən, soykökündən qoparmaq üçün hər cür fitnə-fəsada, ədəbi-mədəni təbliğ formalarına əl atılmasına baxmayaraq, "Dəli Kür"ün zühuru ilə sovet ədəbi məşininin carxları boşalmağa və zəifləməyə başladı. Beynəlmiləl sovet həyat tərzı ideyasının hegemon olduğu bir dövrdə bu ideyanın estetik qayə və prinsiplərinə alternativ bir mövqenin-milli kimlik və milli xarakter probleminin ortaya çıxarılması yazıçının özünün mövcud ideloji sistemə, quruluşun yeritdiyi milli siyasətə qarşı inamsızlığı dolaylı etirazı idi.

"Dəli Kür" romanında İŞıxlı sovet xarakteri əvəzinə milli xarakter, sovet həyat tərzı əvəzinə etnoqrafik həyat tərzı, sosialist-beynəlmiləlçi əxlaq kodeksi yerinə milli əxlaq və davranış anlayışlarını önə çəkmişdir. Bu mənada mahiyyətə

ruslaşdırma siyasətinə xidmət edən saxta sovet beynəlmiləçiliyi “Dəli Kür”ün simasında Azərbaycan milli-mənəvi varlığının özünü təsdiq iradəsi ilə üz bəzək qalmışdı. Az qala hər səhifəsi, hər sətiri ilə torpaq, yurd, el qeyrəti, igid şərəf və namusu, yenilməzlik, əyilməzlik düşüncəsi, özünü tanıma tələbi edən bu möhtəşəm əsər Cahandar ağa kimi qeyri-adi milli xarakter yetirən bir xalqın rus əsarəti və işğalı altında yaşamasının mümkünsüz və yolveilməz olduğunu gizli və sətiraltı bir manifest şəklində irəli sürürdü. Cahandar ağa türk milli xarakterini ifadə edən rəmzi, ümumiləşdirici bir obrazdır. Bu obrazın davranış və xasiyyəti əsil azərbaycanlı-türk kişisinin mental keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirir: mərddir, qeyrətlidir, igiddir, sərt və sözbütövdür. Ər kimi, ata kimi, qardaş kimi qürurlu və ağır təbiətlidir. Şərəf və heysiyyət hissi onda çox güclüdür. Bunlar azərbaycanlı-türk kişisi üçün tarix boyunca səciyyəvi cizgilərdir. Bu səbəbdən də İ. Şıxlının yaratdığı obraz öz genetik başlanğıcını milli-mənəvi varlığımızın dərin qatlarından götürməklə bərabər, həm də gerçək həyatın özündən gəlir. Başqa sözlə, yazıçı Cahandar ağa obrazını yaradarkən özünün uzunmüddətli həyatı müşahidələrini böyük ustalıqla ümumiləşdirmiş və milli xarakterlə bağlı etnik-mənəvi yaddaşın, şübhəsiz ki, ilk növbədə folklorun tarixi təcrübə kimi təqdim etdiyi obrazların, dastan qəhrəmanlarının səciyyəvi keyfiyyətlərindən yarıdıcı şəkildə bəhrələnməmişdir.

“Dəli Kür” romanının epik kontekstində əzəmətli milli xarakter kimi ucalan Cahandar ağanın bir elat-tayfa başçısı kimi hərəkət və dünyabaxış sistemi oğuz elinin başçısı Qazan xanın (“Kitabi-Dədəm Qorqud”) hərəkət və davranış parametrlərinə bir çox cəhətdən uyğun gəlir. Hətta bir sıra aparıcı istiqamətlərdə onların hadisələrə və proseslərə münasibətləri, demək olar ki, üst-üstə düşür. Cahanda ağa ailə və cəmiyyətlə bağlı hər bir tələyüklü məsələdə, xüsusən də milli-mənəvi dəyərlərin, tarixi-etnik yaddaşın qorunması və mühafizəsində əsgəri oğuz tayfa qayda-qanunlarının diktəsi altında hərəkət edir, hətta bəzən sərt addımlar da atır. Yal-quyruğu qırılmış atının alnına tərəddüd etmədən qurşun sıxır, namusunu təmizə çıxartmaq, içini qurd kimi gəmirən şübhələrdən qurtulmaq üçün canından əziz bildiyi bacısı Şahnigarı güllələyir, ata sözündən çıxmış oğluna da az qala həmin cəzanı tətbiq etmək istəyir. Bu sərt mövqə Cahandar ağanın tarixi ənənədən qəbul etdiyi və yaşatdığı milli heysiyyət normasıdır. Onun qeyd-çərtsiz qəbul etdiyi və mühafizəkarlıqla daşdığı bu tarixi-millətə norma daşlanmış şəkildədir, onu dəyişdirmək, yumşaltmaq imkansızdır. Elə buna görə də sanki bu obraz on doqquzuncu yüzilliyin ortalarında Rusiya imperatorluğunun bir əyalətində deyil, əsgəri çağların qədim oğuz cəmiyyətində yaşayır. Mərd igidin namərd düşmən əlinə keçməsinin yolverilməzliyi əxlaqını meyar götürən yenilməzlik, əyilməzlik düşüncəsi və inamı ilə yaşayan milli-mənəvi dəyərlər dünyasının cəngəvəri Cahandar ağa ətrafını sarmış silahlı kazaklara öz qüdrətini göstərdikdən sonra (o, təkbaşına döyüşdə üz bəzək qaldığı kazaklardan beş-altısını güllə ilə vurub, yerə sərir-D. V) at belində əvsanəvi şəkildə qeyb olur. Dəli Kür xasiyyətə özünə oxşayan dəli, igid bahadırı əbədi olaraq öz qoynuna alır. Cahandar ağanın bu seçimi təbii və qanunauyğun görünür: məkrli, namırd düşməne tabe olmaqdan, qürurlu, qüdrətli, dəli-dolu Kürə qovuşub qeyb olmaq türk bahadırının əxlaq qanunlarına daha uyğun bir seçimdir. Əslində Kürdə qər qolmaq səhnəsi

Cahandar ağanın özünün özünə qovuşmasıdır. Yazəçə burada rəmzi-məcəzi maneradan boyuk ustalıqla istifadə etmişdir. Dəli Kür Cahandar ağanı, Cahandar ağa Dəli Kürü simvollaşdırır. Bu simbolun daşıyıcısı olan qoşa obraz isə bütöv kontekst halında Azərbaycan milli arakterinin bədi təcəssümüdür.

Cahandar ağanın davranış və taleyində Qazan xanın taleyi ilə səsləşən iki məqam da diqqəti çəkir. Birinci məqam ata-oğul tarix-ənənvi münasibətlə bağlıdır. "Kitabi –Dədəm Qorqud" dan bəlli olduğu kimi, hadisələrin başlanğıcında Qazan xan oğlu Uruzun igidlik göstəricilərindən razı deyildir. O, öz oğlundan daha yüksək-Qazan xanın adına layiq keyfiyyətlər umur, onu özünün davamçısı yerində görmək istəyir. Bunları görmədikcə özünün, ulusunun gələcəyindən nigaran qalır, oğlundan gileyli, narazı gəib dolaşır. "Qazan aydır:

Bəri gəlgil, qulunum oğul!
Sağım ələ bağdığım
Qartaşım Qaragünəyi gördüm,
Baş kəsibdir, qan tökübdür,
Çöndü alubdur, ad qazanubdur.
Solum ələ bağduğumda
Tayım Aruzu gördüm, -
Baş kəsibdir, qan tökübdür,
Çöndü alubdur, ad qazanubdur.
Qarşım ələ bağduğumda səni gördüm, -
On altı yaş yaşladın,
Bir gün ola, düşəm oləm, sən qalasan, -
Yay çəkmədin, ox atmadın,
Baş kəsmədin, qan dökmədin,
Qanlı oğuz içində çöndü almadın.

Yarınkı gün zəman dönüb, bən ölüb sən qalcaq tacım-taxtım sana vəməyələr, deyü sonumu andım, ağladım, oğul!-dedi. "(3:68-69)

Ancaq həlledici situasiyada vəziyyət dəyişir. Eposun "Salur Qazan tutsaq olub oğlu Uruz çıardığı boyu bəyan edər" boyunda düşmən əsirliyində olan atanı həmin oğul-Uruz böyük şücaət göstərərək, xilas edir, ölümdən qurarır. (3: 116-122) "Dəli Kür" romanında da Cahandar ağa ilə oğlu Şamxal arasındakı münasibət təqribən bu cürdür. Qazan xan kimi Cahandar ağa da oğlunu atasına layiq bir igid görmək istəyir. Şamxalın hərəkət və davranışları çəx zaman atanın urəyincə olmur, onu narahat və nigaran buraxır. Qazan xan-Uruz münasibətlərində olduğu kimi, burada da ən son anda-ən ağır məqamda Şamxal Cahandar ağaya layiq bir oğul olduğunu sübuta yetirərək, bəraət ala bilir. Şamxal sularda qerq olmuş atasını axtarmaq üçün özünü Kürə atır, yorulub usanmadan dörd bir yay arayı, nəhayət kiçik bir adada uşğun kollarının arasında son nəfəsdə olan Cahandar ağanı tapa bilir" Atın baldırı sınımışdı, kişinin isə hələ nəfəsi vardı. Dili söz tutmasa da gözlərindən ürəyindən keçənləri oxumaq olurdu. Şamxal atasının son anda onu görəndə əvvəlcə diksindiğini, sonra isə arxayınılıqla gülümsəməyə çalışdığını indi də unuda bilmir. Elə bil kişi demək

istəyirdi ki, sən kibu ağır günümdə məni axtarıb tapdın, bütün günahlarından keçirəm. Göründüyü kimi, ata son anda öz yerində layiqli davamçısının olduğunu görüb toxtayır.

Cahandar ağa ilə Qazan xan taleyindəki ikinci səsleşmə məqamı isə onların hər ikisinin qara qayğılı yuxu gördükdən sonra eyni hadisə-ailə, yurd yağmalanması ilə üz-üz qalmalarıdır. "Kirabi Dədə Qorqud" eposunun "Qazan xanın evinin yağmalanması" boyundan məlum olduğu kimi, başının dəstəsi ilə ova çıxmış Qazan xan yatıb qara qayğılı yuxu görür. Yuxunun əlamətləri vahimələndirici olduğundan Qazan xan geriyə, yurduna dönməyi qıarlaşdırır. Qonur atına minərək, tələş və səksəkə içində üç günlük yolu bir gündə qət edir, gəlib görür ki, yurd yağmalanmış, var-dövlət dağılmış, qoca anası, arvad-uşağı əsir-yesir aparılmışdır. O, düşməninin üzərini hücum çəkib, ailəsini, var-dövlətini xilas edir, yağıdan qisasını alır. Cahandar ağa da biçinçilərə baş çəkdiyi zaman yaylaqda qoyub gəldiyi ailəsi, köç-külfəti barədə qarışıq-dolaşlıq yuxu görür. Bacısı Şahnigar xanımın yuxusuna girməsi və yuxuda ona xəbərdarlıq etməsi Cahandar ağanı daha da vahimələndirir. O, yuxudan ayılıb nigaran və pərişan halda at belində yaylağa, köç-külfətinin yanına üz tutur. Cahandar ağa üç günlük yolu bir günə gedən Qazan xan kimi geriyə qeyri-adi sürətlə dönür: "Cahandar ağa bütün gecəni at belində yol gəldi. Qalın meşələrdən necə keçdiyini, körüklü çayları nə vaxt adladığını bilmədi.... O, mənzilə yaxınlaşdıqca daha da həyəcanlanırdı.... Yaylağa yetişən kimi binədə bədbəxt bir hadisə ilə qarşılaşa biləcəyini xəyalına gətirdicə, bədəni buz kimi soyuyur, altına tər gəlirdi. O, evdəkilərin birinin ölümünə, mal-qaranın oğurlanmasına dözə bilirdi. Ancaq arvad-uşağın namusuna satılmış olsaydı... Aman allah, sən belə bir rüsvayçılıq eləmə"(7: 322). Cahandar ağanın yuxusu çin çıxır, onun ailəsinə basqın edilmiş, qızı qaçırılmış, ancaq təsadüf nəticəsində dostu Həsən ağa qızı Salatını Allahyarın adamlarından xilas edib, geri gətirmişdir. Cahandar ağa baş verən əhvaltadan dərin sarsıntı keçirir və qəzəbindən üç gün ağziüstə döşəli yatandan (Beyrəyin qara xəbərini alan Qazan xan da otağına çəkilib günlərlə üzüstə qapanır-D. Z.) sonra atını, silahını götürüb düşməni Allahyrala haqq-hesab çürütməyə gedir və ona lazım olan cəzanı verir. Göründüyü kimi, qara qayğılı yuxu, yuxunun çin çıxması, ailəyə basqın edilməsi, daha sonra isə qəhrəmanın düşmən üzərinə gedərək, çərəfi uğrunda ǧlüm-dirim savaşına girməsi Qazan xan və Cahandar ağa xarakter və talelərini qəribə şəkildə uzlaşdırır. Cahandar ağa tarixi-mənəviyadda müstəvisində tək-cə Qazan xanla uzlaşmır. Onun xarakterindəki mühüm cəhətlərdən biri də təbiətində müşahidə edilən koroǧluluq keyfiyyətidir. Cahandar ağanın həm zahiri, fiziki götsənişindən, həm də hərəkətlərindən, davranış tərzindən, söz-söhbətlərindən özünəməxsus bir koroǧluluq boyları: əzətlili boy-buxun, sözündən dönməmək, əyilməzlik, qorxmazlıq, mərd və sərt baxış... İsmayıl Şıxlı Cahandar ağanın təbiəti etibarilə Koroǧlu obrazına bağlılığına romanda birbaşa işarələr də etmişdir. Belə ki, çevrəsini haqsızlığın, namərdliyin bürüdüyünü görən Cahandar ağa rus kazakları ilə haqq-hesab çəkməzdən öncə mərdliyin, igidliyin, bahairliğin dəyərdən düşməsinə xəyalında dolandırılıb, acı təəssüf hissi keçirir: "Deyəsən, at çapıb, tufəng oynatmağın vaxtı keçir, axı?! Ay gidi dünya, gör axırım hara gərib çıxdı." (7: 266). Onun bu halı mərdlik, igidlik zamanının arxada qalmasına köks ötürən Koroǧlunun qocalığını

xatırladır. Yazıçı məqsədyönlü şəkildə həmin psixoloji məqamı Koroğlunun qocalıqda söylədiyi sözlərlə daha da təsirləndirir: “Ürəyində ağırlıq, beynində yorğunluq hiss etdi. Hər şeyi unudaraq Kürün sakit qıjıtısına qulaq asdı. Kimsə bu həmhanəg şəkildə astadan, ancaq yanıqlı-yanıqlı oxuyurdu:

Titrəyir əllərim, tor görür gözüüm,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?
Dolaşmır dəhanda söhbətim, sözüüm,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?
Tutulur məclisdə igidin yası,
Kər görmür qılıncı, polad tiyəsi,
Gəlib bic əyyamı, namərd dünyası,
Mənmi qocalmışam, ya zəmaəmi?

Bu nisgil kədər dolu sözlər Cahandar ağanı ona görə özünə çəkir, ayaq sxlamağa vadar edir ki, onun üzbəüz qaldığı situasiya ilə Koroğlu qoşmasındakı əhval üst-üstə düşür. Bir yandan rusların gəlib onun dədə-baba yurdunda at oynatması, bir yandan da gədə-güdəliyin çoxalması və ruslarla əlbir olması Cahandar ağanı qəzəb dolu bir sarsıntı içinə alır. Bic əyyamı, namərd dünyası (molla sadıqların, allahyarlının, rus məmur və kazaklarının yaratdığı dünya-D. Z.)onu da min bir fitnə-fəsadla koroğluluq-mərdlik, igidlik, kişilik taxtından salmağa çalışır.

Aralarında yüzillərlə ölçülən böyük zaman məsafəsi dayanmasına baxmayaraq, Qazan xan, Koroğlu və Cahandar ağa obrazlarında oxşar mənəvi-ketfiyyətlər kimi təzahür edən xarakter cizgilərinin, əxlaq, davranış və hərəkət bənzərliklərinin mücahidə olunması qanunauyğun bir uzlaşmadır. Bu uzlaşmanın əsas həlledici səbəbi isə həmin obrazların eyni milli genlərdən gəlməsi, eyni mənəvi-əxlaqi dəyərlər sistemi üzərində pərvəriş tapmasıdır. Göründüyü kimi, Cahandar ağa obrazının simasında cəmləşən milli xarakter keyfiyyətləri öz genetik kodları etibarilə etnosun mənəvi-tarixi yaddaşına, folklor və etnoqrafiya qaynaqlarına bağlıdır. İ. Şıxlı milli mədəniyyət tariximizin, xalq ruhunun dərin bilicisi olduğu üçün xalqın əsil Azərbaycan-türk kişisi ilə bağlı etnik təsəvvür və gücünü bi qeyri-adi obrazda-millî xarakterin Cahandar ağa örnəyində böyük sənətkarlıqla canlandırma bilmişdir. Bəlkə də elə buna görədir ki, ”Dəli Kür” romanı istedadlı yazıçı qələminin məhsulu olan qüdrətli bir nəsr əsərindən başqa, həm də möhtəşəm bir xalq eposuna bəzəyir.

İ. Şıxlı ”Dəli Kür” dən sonra da bu romandakı ideya-estetik xətti davam etdirdi. 70-90-cı illərdə qələmə aldığı tarixi-etnoqrafik səciyyəli hekayələrdə- ”Namərd gülləsi”, ”Namus qacağı”, ”Qətl”, ”Ölüləri qəbirstanda basdırın”, ”Əfsanə və rəvayətlər” silsiləsində və nəhayət ömür və yaradıcılıq yolunun yekunu olan ”Ölən dünyam” romanında milli kimlik və milli xarakter konsepsiyası yenidən boy göstərir. ”Ölən dünyam” romanında Cahandar ağa xarakterinin mənəvi şəcərəsinə mənsub olan(Kabı Kəsəmənli, Ömər koxa, Çarıq Əmrah) maraqlı obrazlar yaradılmışdır. Bu sıradan Çarıq Əmrah obrazını xüsusi qeyd etmək lazım gəlir. Çarıq Əmrah müsavət zabitidir, o, vətənin azadlığı, müstəqilliyi uğrunda qanlı döyüşlərin iştirakçısıdır.

Hər əkət və düşüncələri onun türk bahadırlıq ənənələrini ləyaqətlə yaşatdığını göstərir. Yaralanıb əsir düşsə də özünün bahadır qürurunu sındırmır: “Çarıq Əmrah içəri girəndə Fətullayev diksinən kimi oldu. O, elə zənn edirdi ki, qarşısındakı dustaq qorxusundan özünü itirəcək və Fətullayevin qarşısında gücnən dayanacaqdı. Amma Çarıq Əmahın şahənə duruşu, uca boy-buxunu onu çaşdırdı. Başa düşdü ki, qarşısındakı dustaqla ehtiyatlı olmaq lazımdır. (8:112) Çarıq Əmrah məəvi göstəricilərinə görə də əzəməyli bir türk bahadırıdır. O, müsavat zabiti olmaqdan qürur dutduğunu gizlətmir. Bilir ki, zabiti-döyüşçüsü olduğu müsavat hökuməti öz xalqını müstəqil, azad görmək isəyən bir hökumətdir: “Mən zabitəm. Müsavat ordusunun zabiti. Öz hökumətimi qorumaq üçün vuruşmalı idim. Bilərsənmi, kişi yorğan-döşəkdə ölməz. Kişi ya əmək güllədən, ya da xəncər yarısından ölsün. Bir də azadlıq uğrunda vuruşmamaq, bir qaçıq qandan qorxub geri çəkilmək namərdlikdir.” (8:112). Milli mənlik şüurunun, mərdlik, igidlik, bahadırlıq qürunun ifadəsi olan bu sözlər Çarıq Əmrahın dilində, ruhunda təcəssüm tapmış tarixi-mənəvi yaddaşdır. “Kişi yorğan döşəkdə ölməz” düşüncəsini qətiyyətlə dilə gətirən və həmmi bahadır əxlaqı ilə yaşadığına görə ölümün gözünə dik baxmağı bacaran Çarıq Əmrah babalardan qalmış bahadırlıq, igidlik, mərdlik ənənəsini qiymətli bir miras kimi canı-qanı bahasına qoruyur. Bu baxımdan onun “Kişi yorğan döşəkdə ölməz” qərarı böyük sərkərdə şairimiz Qazi Bühranəddinin XIV yüzillikdə söylədiyi

Özünü əş-şeyx görən sərdar bolur,
 Ənəlhəq dəvi qılan bərdar bolur,
 Ər oldur həq yoluna baş oynaya,
 Döşəkdə ölən yigit murdar bolur! (1:113)

mudrik misralardakı poetik qənaətlə heç də təsadüfən üst-üstə düşmür. Bu səsleşmə türk bahadırlıq düşüncəsinin eyni genetik kodlara bağlılığından irəli gəlir.

Beləliklə, milli xarakterlərin mənəvi dünyası ilə ifadə olunan mərdlik, milli şərəf və ləyaqət, namus-qeyrət kimi mental keyfiyyətlər İ. Şıxlı yaradıcılığında sistemli bir kompleks təşkil edir və bu da onun bir yazıçı kimi ruhən, mənən bu ovqata bağlılığından irəli gəlir.

Ədəbiyyat

1. Bühranəddin Q. Divan. B., Öndər, 2005.
2. Cəfərov N. Yazıçı şəxsiyyəti, yaxud müdriqliyin poetikası. ”Azərbaycan müəllimi” qəz., 1989, 31 mart
3. Kitabı-Dədəm Qorqud. B. : Yeni Nəşrlər Evi, 1999.
4. Koroğlu. B. : Nurlan, 2009.
5. Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. B. :Sabah, 1996.
6. Şıxlı İ. Daim axtarışda. B. :Yazıçı, 1988.
7. Şıxlı İ. Seçilmiş əsərləri:2 cildə, I c. B. :Şərq-Qərb, 2005
8. Şıxlı İ. Seçilmiş əsərləri:2 cildə, II c. B. :Şərq-Qərb, 2005

Summary

The conception of national character in the creative activity of I. Shikhli.

Dilber Zeynalova

Shikhli Ismail is one of the prominent figures of twentieth century Azerbaijan literature (1919-1995) who was keen on the spirit, the system of national and moral values of his nation deeply and feeling it sensibly to a nicety and he is also the great master of uniting all these elements that above mentioned with exceptional skillful. The writer paints a perfect work of art image of Jahandar aga ("Deli Kur"), who reflects the characteristic qualities of the historical experience of the legendary heroes of folklore (Gazan Khan, Koroglu) in the first place, connecting with the national character of the ethnic and cultural memory. Thus, mental qualities, such as the spiritual world, represented by the national characters of courage, honor and national dignity, self-esteem forms make the complex system of I. Shikhli's creativity and it exposes itself as a writer of spiritual affection that is derived from the atmosphere. In the article the author analyses the fictional elements of the works by I. Shikhli through the scientific and theoretical aspect.

KIBRIS TÜRK KÜLTÜRÜNDE AZERBAYCAN VE AZERİ TÜRKÜ İMGESİ

Emin Onuş

Giriş

Azerî ve Kıbrıs Türkleri, Batı Türklüğünün biri Akdeniz’de biri Kafkas coğrafyasında yer alan iki karındaş koludur. Konuştukları dil Türkçe’nin, Batı koluna ait olan Oğuz Türkçesi-Batı Türkçesidir.

Batı Lehçesi-Oğuzca, XII. yüzyılın ikinci yarısı ve XIII. yüzyılın ilk yarısında oluşuma başlayan ve XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eserler veren yazı dilidir. Selçuklulardan günümüze kadar devam eden bu yazı dili, şüphesiz Türklüğün en verimli yazı dilidir. Temelinde Oğuzca yatan Batı Lehçesi; zamanla dört ayrı lehçeye ayrılır:

- a)Türkiye Türkçesi
- b)Azerbaycan Türkçesi
- c)Türkmen Türkçesi
- ç)Gagavuz Türkçesi

Azerbaycan Türkleri, XI. yüzyıl sonlarında İran, Azerbaycan, Kuzey Irak ve Doğu Anadolu’yu fetheden ve bu yerlere yerleşen Oğuzların torunlarıdır. Batı lehçesi bölgesinin doğu kesimlerine yerleşen Azerî Türklerinin önce ağızlarında başlayan farklılıklar, sonradan kuzeyden gelen Kıpçakların ve İran’da yaşayan İlhanlıların etkisiyle artmıştır ve yazıya geçince de bu lehçe Azerbaycan Türkçesi adını almıştır. Bugün Avrupa ve Balkanlar’da Türk lehçelerini dikkate aldığımız zaman, Türkiye Türkçesi’ne en yakın dil Azerbaycan Türkçesi’dir. (Saraçoğlu, 2013: 148)

Kıbrıs ağızı, Türkiye Türkçesi başka bir deyişle Anadolu Lehçesine bağlıdır. Kıbrıs ağızında Türkiye Türkçesi’nde yer alan özellikler görülür. Bu durum, 1571’de Osmanlı’nın Kıbrıs’ı fethetmesinden başlar ve Anadolu’nun çeşitli yörelerinden gelen atalarımızın ağız özelliklerini Kıbrıs’ta da yaşatmalarından doğar. (Saraçoğlu, 139).

Kıbrıs Türklerinin, Azerbaycan coğrafi bölgesinden ve Azerî Türklerinden Azerbaycan’ın bağımsızlığına kavuştuğu 1990’lardan sonra değil, çok önceleri haberdar olduklarını biliyoruz. Kıbrıs’ın ilk Türk gazetecisi olarak kabul edilen Ahmed Tefik Efendi, *Mîrât-ı Zaman* gazetesindeki bir haberinde Azerbaycan valisi ve Bakü’deki Acem konsolosluğundan şöyle söz eder:

“ *Rusya’nın Acemistan’a vermiş olduğu ultimatom* ”

Azerbaycan valisi Rusya cenerali “İsnarkidin” aldığı ultimatomda vukûât-ı âhirede kabâilin Rus tabiesinden katletmiş oldukları kesân için tazminat talep etmekte olup i’tâ’ edilmediği halde ceneral İsnarki hududu tecavüz ederek kuvve-i cebriye ile ahz-sar edeceğini ve icabı halinde köyleri dahi tahrib edeceğini tebliğ etmiştir. Ceneral bir kaç gün dahi mühlet tayin etmiştir. İran hükümeti şiddetle ultimatomu protesto etmeye karar vermiştir. Bakü’den Acem konsolosunun hükümete vermiş olduğu telgrafda Acemlerin

zayıyatını ber-vech-izîrta'dâd etmiştir.

487 hane ihrâk, üç karye tahrib, 54 kişi telef edilmiştir. 35. 000 lira dahi yağma edilmiştir. Rusya ile İran'ın münâsebeti münkatı' olacağı melhuzdur. Parlamento müttefiken Rusya aleyhindedir.” (Tevfik, 6-7).

Kıbrıs Türk gazetecilik ve edebiyat yaşantısında XX. yüzyılın başında yer alan Ahmed Raik Efendi'nin de 1900'lü yıllarda Tiflis ve Kafkasya coğrafyasında çıkan dergilere yazı yollaması Kıbrıs Türkleriyle bu bölge Türklerinin daha o dönemde irtibatla olduklarının bir kanıtıdır.

Kıbrıs'ın İngiltere'ye kiralınması, I. Dünya Savaşı'nda İngiltere'nin aday tek taraflı ilhâk edişi, yine I. ve II. Dünya Savaşı sırasında Kıbrıs'ta yaşanan zorlu ekonomik koşullar, ardından 1955'lerde başlayan EOKA saldırıları, 1963 Kanlı Noel olayı, 1967-68 olayları nitekim 1974 Mutlu Barış Harekâtı, Azerbaycan'ın ise kurduğu devletin yıkılıp yerine Rus Sovyet Sosyalist Cumhuriyetlerinin kurulması iki ülke ve bölge arasındaki ilişkileri geçici bir sekteye uğratmıştır.

Kıbrıs ve Azerbaycan'ın tarihî-siyasî konjonktürde bazı benzer yönleri olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Her iki ülkenin de aynı ırktan olması, aynı dine mensup oluşu, farklı lehçelere sahip olsa dahi, kullandıkları dilin Türkçe olması şüphesiz en önemli benzerlikleri ihtiva eder. Kıbrıs Türkleri, 1878-1960 yılları arasında İngiltere, Azerbaycan Türkleri ise 1801-1991 yılları arasında Çarlık Rusya'sı ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği (SSCB)'nin hegemonyası altında yaşamışlardır. Bu tarihlerde Kıbrıs Türkleri, kısmî olsa da, İngilizlerin ancak ağırlıklı olarak Rumların, Azerî Türkleri ise Rusların ve Ermenilerin baskısına uğramış, katledilmiş, binlerce şehit vermiş ve yaşadıkları topraklardan da göç etmek zorunda kalmışlardır. Her iki ülke de gerek bağımsızlık sürecinde maruz kaldıkları insanlık dışı muameleler, gerekse bağımsızlıklarından sonra Türkiye'den aldıkları destekle birbirleriyle tam manâsıyla örtüşür. Hem Azerbaycan hem de Kıbrıs Türklerinin yaşadıkları bu ortak kader Türkiye Cumhuriyeti'nin müdahalesiyle son bulmuştur. Azerî Türklerinin çektiği acılara Osmanlı Devleti Kafkas İslâm Ordusu vasıtasıyla, 1918 yılında son verirken, Kıbrıs Türklerinin çektiği acılara da 1974 yılında gerçekleştirdiği Mutlu Barış Harekâtı ile son vermiştir. Her iki ülkeyi de tarihte tanıyan ilk ülkenin Türkiye oluşu yine birbirine benzer yönlerini ortaya koyar. (Turhan, 2011: 179). Hülâsa her iki ülke ilişkileri tüm bu sebeplerden dolayı gecikmeye uğramış, ancak 1983'te KKTC'nin, 1991'de de Azerbaycan'ın bağımsızlıklarını ilân etmesiyle birlikte iki taraf arasındaki ilişkiler canlanmıştır.

Bu ikili ilişkiler özellikle sosyo-kültürel bakımdan oldukça gelişmiştir. Karşılıklı olarak üniversitelerde düzenlenen çeşitli bilimsel toplantılar (konferans, sempozyum, vs.) etkinlikler, resmî olmayan spor müsabakaları, çeşitli folklor şenliklerinin düzenlenmesi, tertipleneniir-edebiyat şöenleri, KKTC üniversitelerinde eğitim gören Azerî öğrenciler, küçük ölçekli turizm ve sanayi fuarları, her iki ülke arasındaki ilişkileri-bağı güçlendiren unsurlardır. (Turhan, 180-181). Doğrudan siyasî bir bağlantı bulunmamasına rağmen Azerbaycan'ın bağımsızlık hareketi milliyetçi Kıbrıs Türk şairlerinin kalemini harekete geçirmiş bayrak, kardeşlik, ırkdaşlık ve Hocalı Katliamı'nı işleyen şiirler yazılmıştır. Bu konuda aklımıza gelen ilk isim *Kıbrısname I, Kıbrısname II ve Kıbrısname III* adlarıyla şiir kitaplarını

çıkaran şair Fikret Kürşad'dır. Kürşad, "Can Azerbaycan" başlıklı şiirinde Hocalı Katliamı'nı anlatır. Azerbaycan'a milliyetçi bir gözle bakan bir başka Kıbrıs Türk şairi de Kubilay Belig'dir. Belig de, *Kır Çiçekleri* adlı eserinde "Bakü Sokakları" adlı şiiriyle Azerbaycan'a milliyetçi duygularla yaklaşır. Azerbaycan imgesinin yer aldığı bir başka şiir kitabı da Altay Burağan'ın, *Yelken Açtım Özlemlere* adlı eseridir. Yine bir başka Kıbrıs Türk şairi Mustafa Ahmet Dolmacı'nın, *28 Ocakta Patladı Coştu Volkan Esir Yaşamaktansa Yansın Kül Olsun Vatan* adlı eserinde Azerbaycan imgesine rastlamaktayız. Dolmacı, "Azerbaycan'da Olaylar" başlıklı şiirinde Hocalı Katliamı'nda yaşananları anarken, kardeşlik, Türklük ve milliyetçilik duygularını yoğun hissettirir. Kıbrıs Türk Basını'nda da Azerbaycan imgesi özellikle gezi yazılarıyla dikkat çeker. Filiz Besim, Emete İmge ve Bülent Dizdarlı gibi yazarların Azerbaycanla ilgili kaleme aldığı gezi yazılarında Azerî coğrafyası, insanı ve iç yaşantısı, kültürel ve tarihî yapısı, ekonomisi, Kıbrıs Türkleriyle benzer yönleri gibi konular hakkında bilgiler verilir. Kıbrıs Türk Edebiyatı'nda Azerbaycan temalı çeşitli bilimsel makaleler de kaleme alınmıştır. Kıbrıs Türk Edebiyatı'nın duayen isimlerinden Harid Fedai'nin Kıbrıs-Azerbaycan ilişkilerini taçlandıran iki makalesi dikkate değerdir. Bunlar: "Nasreddin Hoca Fıkralarının Kıbrıs ve Azerbaycan'daki Benzerlikleri" (2008). "Kıbrıs'ta Operet Çalışmaları ve Azerbaycan'dan İki Eser" (2004). adlı çalışmalardır.

Kıbrıs Türk kültüründe Azerbaycan imgesinin işlendiği gibi Azerbaycan'da da Kıbrıs Türkü imajı-imesine, dolayısıyla bir kültür alışverişine rastlanmaktadır. Azerbaycan'ın ünlü muhacir yazarlarından Albay Dağlı'nın kaleme aldığı *Albay* (1975) adlı piyesi ilk akla gelen eserler arasındadır. Piyes, Kuzey Kıbrıs'ta şehit olan Albay İbrahim Karaoğlanoğlu'nun ve tüm Türk şehitlerinin aziz ruhlarına ithaf edilmiştir. Oyun, 3 perde ve 7 sahnedir. Albay Dağlı'nın bu piyesi Kuzey Kıbrıs olaylarının tarihini yaşatan bir eserdir ve gençlerin vatanseverlik, askerî yurtseverlik eğitimi açısından faydalı bir kaynaktır. (Cabbarlı, 2011: 83).

Ahmed Şahidov'un, *Sıfır Noktası* (2013) adlı romanında ise Türk dünyasından özellikle de Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nden bahsedilir. Şahidov'un romandaki baş kahramanı Azad adlı gençtir. Azad, romanın ana hattını teşkil eder. Roman'da, Azad'ın eğitim için Kuzey Kıbrıs'a gönderilmesi, eğitimini tamamlayarak sosyal faaliyetlerini Kuzey Kıbrıs'ta sürdürmesi ve Kıbrıs politikasına girmesi anlatılır. Roman'ın muhtevasını, yakın geçmişteki tarihi geleceğe öyküleyerek kuran yazar, Azerbaycan'ın işgal edilen topraklarına kavuşması, Güney Azerbaycan'ın bağımsızlık kazanması, Kuzey ve Güney Kıbrıs'ın birleşmesidir. Yazar, bu birleşmede de üstünlüğün Kıbrıs Türklerinin elinde olmasını arzulamaktadır. Eserde dikkat çekici bir nokta da eserin başkahramanı Azad'a, Kıbrıs sevgisi ve Denktaş hayranlığının yüklenmesidir. Azad, DAÜ rektörüyle olan görüşmesinde Kıbrıs sevgisi ve Denktaş ile tanışmalarını şöyle anlatır:

"-Kıbrıs sevginizi merak ettim, neredendir bu kadar bağlılık Yavru Vatana acaba?"

-Evet, ilk defa geldiyime rağmen burayı çok seviyorum, -Azad çaydan bir qurtum içib söhbətə başladı. - Üç sene bundan önce İstanbulda bir uluslararası konferans düzenlenmişti, rahmetlik Rauf Denktaş da oraya katılmıştı. Ben Rauf

Denktaşın karşısında bir konuşma yapmak şerefine nail oldum ve konuşmamı bitirir bitirmez Denktaş beni kucaklayıp öpdü ve bana nereli olduğumu sordu. Azerbaycandan, Baküden geldiymi söyledim. Dedi ki, sen Kuzeylisin, Kuzey Azerbaycandan, ben ise Kuzey Kıbrıstan. Benim soyadımın Babayev olduğunu görünce bana Kuzey soyadını götürmeyimi söyledi, -Azad bir az hadiseleri öz istediymi kimi şişirdirdi. -O günden ben ben de Azad Kuzey olarak kendimi tanıtdırmaya çalışıyorum.

-Güzel, çok etkilendim, Azad bey. Azad Kuzey de size yakışmış. DAÜ olarak, sizi Azad Kuzey olarak alıyoruz sıralarımıza. ” (Şahidov, 2013: 141).

Azerbaycan’da Kıbrıs konulu yayımlanan diğer eserler arasında; Ali Şamil’in, *Tanıdığım İnsanlar* (2000), *Kuzey Kıbrıs (Ben böyle gördüm)*(2001), Rzayeva Melahet’in, *Türkün Bitmeyen Savaşı* (2003) vs. zikredilebilir.

Azerbaycan’da Kıbrıs ile ilgili yazılan bazı bilimsel yazılar ise şöyledir: İsmayıl Veliyev’in, “Kıbrıs Yazarı İsmail Bozkurt’un Romanlarında İnsan Konusu” (2002). Rızan Genberov’un, “Azerbaycan Basımında KKTC” (2010).

Bazı Kıbrıs Türk Edebiyatı eserleri de Azerbaycan’da Azerî Türkçesine çevrilerek yayımlanmıştır. Kıbrıs Türk Edebiyatı’nın usta kalemlerinden araştırmacı yazar İsmail Bozkurt’un, *Belki De Bir Gün-Belke De Bir Gün* (2004), *Yusuçuklar Oldu mu? -Mandarinler Yetişdi mi?*(2005) adlı romanları Azerbaycan diline çevrilirken, Şevket Öznur’un, *Bir Lefkoşa Gecesi* (2005), Orkun Bozkurt’un, ¹*Sevgi Savaşçısı*(2005), Altay Burağan’ın, *Sevgi Yağmurları* (2005), Bülent Fevzioğlu’nun, *Bir Suyun Aynası* (2005), Beste Sakallı’nın, ²*Sevda Hatırına-Sevda Xatirinə* (2006), Mustafa Çelik’in, *Sevgi Sessizliği-Sevgi Səssizliyi* (2006) adlı şiir kitapları Azerî Türkçesine çevrilip neşredilen eserler arasında yerini alır.

Kıbrıs Türk kültüründe Azerbaycan imgesi özellikle 90’lı yıllardan sonra kendini gösterir. Şimdi Kıbrıs Türk kültüründe bazı Azerbaycan temalı şiir ve yazıları sıralayabiliriz.

1-Kıbrıs Türk Şiirinde Azerbaycan İmgesi:

Kıbrıs Türk şiirinde Azerbaycan imgesi; bayrak, kardeşlik, ırkdaşlık, Türklük ve hocalı katliamı gibi temalarla işlenmektedir. Fikret Kürşad’ın, *Kıbrısname II* adlı eserindeki “Can Azerbaycan” başlıklı şiirinde bayrak, kardeşlik, Türklük, Hocalı Katliamı gibi meselelere vurgu yapılır:

*Azerbaycan, Azerbaycan; bağrın yaralı mı a can?
Babamın öz kardeşidir, senin baban benim amcam.*

*Yahşi değil midir halin, vatanına girmiş zalim
Senin yüreğin dağlansa, benim kavrulur ciğerim.
Aynı milletten kardeşiz, Türklük denizinde eşiz.
Babamız anamız aynı, vallahi biz öz kardeşiz.*

¹Orkun Bozkurt, 2005’te Dünya Genç Türk Yazarlar Birliği (Azerbaycan) Hizmet Ödülünü almıştır.

²Beste Sakallı, Azerbaycan’da yayımlanan *Sevda Hatırına* başlıklı şiir kitabıyla, 2006 yılında

Bakü’de Genç Yazarlar Birliği Edebiyat ödülünü almıştır.

*Kahpe düşman vatanını şerefsizce işgal etti.
Bir buçuk milyon insanı toprağından söküp attı.*

*Ermeni, Moskof, birlikte bu oyunu oynadılar.
Unuttular ki zalimler Türkün bağına çarptılar.*

*Hürriyeti tadamadan, seni gafil avladılar,
Bugünün yarını olur, hiç hesaba katmadılar.*

*Karabağ bahtı karadır, bugünkü hali yaradır.
Karanlık gece sonunda güneşin doğuşu vardır.*

*Unutma can Azerbaycan, sen yüce bir millettensin,
Birlik, dirlik ol Azerim, sen dağları delendensin.*

*Karanlık günler bitecek, Azerbaycan yücecek.
Türkler bir araya gelip kıtalara hükmedecek.*

*İnanç kadar güçlü bir şey bu dünyada bulunmuyor.
Türk birliğine inananlar geleceğe ilerliyor.
Dünya denen bu mekanda, güçtür tek olan hükümdar.
Gücün varsa hakkın vardır, gerisi hepsi yalandır.*

*Mecbursun güçlü olmaya tarihin böyle söylüyor.
Coğrafyan ayağa kalkmış, güç, güç diye haykırıyor.*

*Kıbrıstan selamlar olsun, yarınların yahşi olsun.
Anamdan gardaşsın bana, esir illerim kurtulsun.
Azeri gardaşlarımız vatanında huzur bulsun. (170).*

Mustafa Ahmet Dolmacı'nın 28 Ocakta Patladı Coştu Volkan Esir Yaşamaktansa Yansın Kül Olsun Vatan adlı eserinde "Azerbaycanda Olaylar" başlıklı şiirde Azerbaycan imgesi yer alır. Şiirde Hocalı Katliamı anlatılırken Türklük ve kardeşlik temlerine de yer verilir:

*Saldırıya uğradı canımız Azerbaycan
Ermeniler saldırdı çokları oldu candan
Damarlarda dolaşan hepimiz aynı kandan
Bizim öz yurdumuz feda olur mu vatan*

*Vatan aşkı ile halk döküldü yollara
Mahşer gibi insanlar hedef oldu tanklara
Şehitler devrildi yığıldı sokaklara
Düşmanlar acımadı bu mahsun insanlara*

*Ruslara karşı durdu insanlar
Ellerinde yok idi alınmıştı silahlar
Tevekkele kalmıştı netice oldu nacer
Vatanın kara bahtı millet şimdi kan ağlar*

*Yarım milyon Türk vardı yaşarlardı Kırım'da
Stalin sürgün etti kaldılar Sibiryada
Bunların otuz bini dondu kaldı yollarda
Ruslara meskun oldu elden gitti Kırım da*

*Göçebe oldular kalmışlardı meydanda
Çareleri kalmadı yaşıyorlar çadırda
İnsaf merhamet yazmaz düşmanın kitabında
İnsan hakları varmış bu yirminci asırda*

*Kırım Türkü Azeri hepimiz bir milletiz
Bu dengesiz dünyada böyle mi çekeceğiz
Hepimiz birleşip el ele vereceğiz
Varlığınız kurtulsun yoktur başka çaremiz*

*İnsan hakları varmış bu hikâye yalanmış
Kuvvet kimde ise o saldırmış koparmışta almış
Bu bedbaht insanlar şimdi çaresiz kalmış
Kuvvetli olmayanlar yollarda donmuş kalmış(44).*

Azerbaycan imgesine Hasan Şefik Altay'ın, *Şiirlerle Kutsal Savaş ve Direnişimiz* adlı eserinde de rastlarız. Eserde, İsmail Durmuş Albayrak'ın kaleme aldığı “Kıbrısım” başlıklı şiirde¹ Azerbaycan ve diğer Türk devletlerine vurgu yapılır:

*Albayrak, hürriyet, hür vatan gibi,
Sakarya, Plevne, Çaldıran gibi,
Kırım, Azarbeycan, Türkistan gibi,
Yaman imiş aşkın yaman Kıbrıs'ım. (73).*

Kubilay Belig'in *Kır Çiçekleri* adlı eserinde, “Bayrak” başlıklı şiirinde Azerbaycan imgesi işlenir ve bayrak temi yüceltilir:

*Göklerde şanla dalgalanırsın, canımdasın.
Bir milletin var olmasının sırrı sendedir.
Sensiz hayat bu dünyada olmaz, kanımdasın,
Şânım, şeref ve haysiyetim hep sayendedir.*

¹İsmail Durmuş Albayrak'ın “Kıbrısım” başlıklı şiiri Kıbrıs Türk Kültür Derneği Yayınları'ndan çıkan *Kıbrıs Şiirleri* adlı eserde de yer almaktadır. Bu eser için bkz: (1958: 32).

*Sen dalgalandığında güler milletin yüzü.
'Bir bayrak isterim ki çıkıp asla inmeyen. '*
*Bayrak için bu en ulu, en muhteşem sözü,
Dünya'da ilk Resulzâde olmuştu söyleyen. (8).*

Kubilay Beliğ'in "Bakü Sokakları" başlıklı şiirinde ise Azerbaycan imgesi Türkçü-milliyetçi duygularla şöyle ifade edilir:

*Masal ülkesidir dendi dört yanı
Ömrümce hep duydum o heyecanı.
Hep hayal ederek Azerbaycan'ı*

*Yaşamak istedim, ümit bağladım
Sabahladım Bakü sokaklarında.*

*Azerbaycan dense hayal kurardım
Gözlerimi kapar neler görürdüm
Dalar masal alemine girerdim*

*Eski hayallerle gezdim yürüdüm
Sabahladım Bakü sokaklarında.*

*Bitmemiş bu yurdun çilesi, yası
Hışmını kesmemiş Moskof ayısı
Artmış eksilmemiş korku havası*

*Bu kâbus rüyayı yaşadım durdum
Sabahladım Bakü sokaklarında.*

*Moskof'u yine hırs, öfke bürüdü,
Tankını, topunu Bakü'ye sürdü.
Tank yol değil kul üstünde yürüdü.*

*Bu vahşetin dehşetiyle yürüdüm
Sabahladım Bakü sokaklarında.*

*Kan akar çeşmeler açamıyorum
Tanrım, kana kana içemiyorum
Önüm ardım ateş, geçemiyorum*

*Bu baht çıkmazına nasıl uğradım
Sabahladım Bakü sokaklarında.*

*Ruhundaki o hür amaçlarıyla
Kalbinde kül tutmaz kor ateşiyle
Kanlara bulanmış ak saçlarıyla*

*Ateşoğlu Âzerî'yi aradım
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Karabağ'da Moskof tuttu elini
Girdi yaktı, yıktı, kesti Ermeni.
Kara kara düşündürdü bu beni
Tanrım bu kadarı da olmaz dedim
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Yerlere yığılmış dövünür anne
Ali'm dönmeyecek artık evine.
Döve döve bağrın çürütmüş nine*

*Tanrım neler gördüm, neler izledim
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Doğan gün mü yoksa dağlar mı yandı
Ufuk baştan başa kana bulandı.
Azatlık Meydanı mahşere döndü*

*Ağlaşan ruhları duydum sızladım,
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Bana neler diyor, benden ne ister
Her köşe başında gelen akisler.
Can can Azerbaycan diyordu sesler*

*Karanlığı şöyle süzdüm aradım
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Bir sabır diledim hiç tükenmiyen
Manevi güç dedim gölgelenmeyen.
Bir bayrak düşündüm çıkıp inmeyen,*

*Resulzâde Ekrem dedim ağladım
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Bu güzel insanlar yurdu, diyarı
Bitmiyor çilesi, nedir esrarı.
Nedir bu durmayan Kızıl rüzgârı*

*Kalbimi bu kızıl korla dağladım
Sabahladım Bakû sokaklarında.*

*Görünce bu yurdum insanlarını
Dedim parlak olacaktır yarını.
Mutlak saracaklar yaralarını
Buna tüm kalbimle ümit bağladım
Sabahladım Bakû sokaklarında. (134-136).*

Altay Burağan'ın, *Yelken Açtım Özlemlere* adlı eserindeki “Bakı'dayım Bu Gece” başlıklı şiirinde de Azerbaycan imgesine yer verilir. Şiirde Azerbaycan'ın başkenti Bakü'den bahsedilir:

*Hazar'dan renk vurmuş yüzüne Bakı,
Bir yanıp bir sönmededir gözlerin.
Esen yelin kokusunda sitem var,
Bir kır bir övmededir sözlerin.*

*Azadlık'tan uzansam Apşeron'a,
Yine dönüp bakacağım ardıma.
Unut desen hatıralar bırakmaz,
Yine koşup sensin gelen yardıma.*

*Kadeh kaldırmıştım sevdalılara,
Umut bağlamıştım güzel günlere.
Hep ara, hep dolaş, mecnunlar gibi,
Hasret kaldım deliksiz gecelere.*

*Bakı'nın ağlayan gülüne baktım,
Kırmızıyla seherlere uyandım.
Rüzgâr değil döken gözyaşlarımı,
Meydanların matemine uzandım.*

*Bakı'dayım bu gece, yürüyorum,
Geri dönüşsüzüm, gurbetlerdeyim.
Bir hayale adadım yüreğimi,
Umutsuz, kırılğan, hasretlerdeyim.*

*Hazar'ın önündeyim, üşüyorum,
Ayaz fena vurmuş, bende değilim.
Sevda kervanları epey yol aldı,
Aradım kendimi, sende değilim.*

*Bakı'dan Gence'ye ta Masallı'ya,
Uzanır ırmaklar, uzanır yollar.
Sevgi yurdu yalnız yürekmiş derler,
Öyleyse kırılınsın ayaklar, kollar.*

*Bu gece de Bakı'dayım, suskunum,
Gün, gonca gül olmuş, açacak gibi.
Seni yitirdikten hemen sonra da,
Yüreğim çok gitmez, duracak gibi. (49-50).*

2-Kıbrıs Türk Basınında Azerbaycan İmgesi:

Azerbaycan imgesi Kıbrıs Türk şiirinde olduğu gibi, Kıbrıs Türk Basını'nda da yerini alır. Kıbrıs'ta Azerbaycan ve Azerî Türkü imgesini Filiz Besim'in *Yeni Düzen* gazetesinde tefrika ettiği "Külekler Şehri" ve "Kafkaslardaki Büyü" başlıklı yazılarda görmekteyiz. Besim, Azerbaycan gezisini bu yazılarında bize aktarır. Azerbaycan gezisi, onda hem Azerbaycan hem de Azerî Türkleriyle ilgili bazı izler bırakmıştır.

Besim, *Yeni Düzen* gazetesinde "Külekler Şehri..." adlı yazısının başında Azerbaycan'ın başkenti Bakü'nün önemli bir kültür ve tarih kenti olduğunu ifade eder:

"Kafkasların en büyük şehri, Azeri diyarı Bakü'deyiz. Hazar Deniz'inin batısında önemli bir kültür ve tarih başkentindeyiz. "(16 Kasım 2010, 17).

Besim, gezisinde ona eşlik eden Azerbaycanlı arkadaşımlı göçmen olarak niteler ve Kıbrıslıların da tıpkı onun gibi bir göçmen olduğunu söyler. Besim, aslında geçmişte Kıbrıs ve Azerbaycan'da yaşanan siyasî olayları birbirine bağlar ve aynı ortak kaderi paylaştıklarına vurgu yapar:

"Bu Azerbaycan gezimizde, Azeri bir arkadaşımız eşlik ediyor bize... Gürcistan- Ermeni sınırında yaşamış ancak 1989'da'ki Ermenistan Azerbaycan savaşında Ermenistan'dan göç etmek zorunda kalmış bizim gibi bir başka göçmen... Öyle zengin bir kültür ki... Ve öyle çok acı var ki... Ve öyle çok anlatacak hikâye..."(17).

Besim, aynı yazıda Kıbrıs ve Azerbaycan'daki dinî benzerliğe de dikkat çeker:

"Azerilerde Bayram kutlansa da bayramın çok farkında değiller aslında... Din ile ilişkileri aynı biz Kıbrıslı Türkler gibi... Kulla, Tanrı arasında... Buralarda başörtülü kimseyi henüz görmedim. "(17).

Besim, *Yeni Düzen* gazetesindeki "Kafkaslardaki Büyü" başlıklı ikinci gezi yazısında da Azerî Türklerinin, Türklere ve Kıbrıs Türklerine olan sevgisine vurgu yapmaktadır:

"Oralarda Türkleri gören Azerilerin çok popüler bir söylemi var. Bir zamanlar Haydar Aliyev'in kullandığı bir cümle... "İki bayrak bir millet..." Türklere hayran bu milletin bu söylemi çok içten söylediğini hissedebilirsiniz. Ve Kıbrıslı Türkleri de çok seviyor Azeriler... Ben o söylemi geliştiriyorum: "Üç bayrak bir millet..." Gülüyorlar ve çok hoşlarına gidiyor. "(23 Kasım 2010, 8).

Besim bu yazısında Azerbaycan'ın diğer şehirleri olan Seki ve Gence'yi de şu şekilde değerlendirir:

“Yüzyıllar boyu göçlere tanıklık etmiş bu şehirler arasında beni en çok etkileyenlerden biri Seki... Şehre girdiğim andan itibaren yüzyılların sırrını içinde barındıran otantik yapı beni esir alıyor. Şehir hanlar ve kervansaraylarla dolu... Çok iyi restore edilmiş ve korunmuş bu yapıları otel ve restoran olarak kullanılıyorlar.

Ve Gence... Azerbaycan'ın Bakü'den sonra ikinci büyük şehri... 2000 kusur yıllık bir şehir... Nizami Gencevi'nin 1140-1209 yılları arasında yaşadığı şehir... “Leyla ile Mecnun”, “Sırlar Hazinesi”, Hosrov ile Şirin, “Yedi Güzel” ve İskendername gibi yüzyıllara mal olmuş klasiklerin yazarı... Nice özlü sözü hala dillerde Nizami'nin:

Dünyanın damarını kim tutsa İsa gibi,
İnsaf ve adalet ile olur dünya hakimi,
Dünyaya fatih olmaz zülüm ile rezalet,
Yer yüzünün fatihi adalettir, adalet!”(8).

Azerbaycan imgesine bir başka Kıbrıs Türk kadını Emete İmge'nin, *Halkın Sesi* gazetesinde yazdığı gezi notlarında da rastlarız. Emete İmge'nin, “Rüzgârlar Şeheri: Bakü (1)” ve “Bu kez farklıydı... (Bakü Gezi Notları 2)” başlıklı yazılarında Azerbaycan izlenimlerini bize aktarır. İmge, “Rüzgârlar Şeheri: Bakü (1)” adlı yazısında Azerî insanı hakkında bize şunları söyler:

“Azerî'ler dost insandırlar. Bakü'de kendinizi yalnız hissetmezsiniz, nereye giderseniz gidin, Türk olduğunuz anlaşılınca sevgi gösteriyorlar. İranlılar gibi Şii olmalarına rağmen Azeriler, Kıbrıslı Türkler gibi laikdirler. Sovyet döneminin etkisiyle kapanan pek çok cami Cumhuriyet döneminde yeniden faaliyete başlamış. Anladığım kadarıyla, Azerbaycan'da camiler çoğunlukla defn işleri için kullanılıyor. Bakü'de kadınlarla ilgili bakanlık yok ama Azerî kadını güçlendirmek için bir daire var. “Bakü'lü kadınlar” genellemesi çok doğru olmasa da modern Bakü'nün kadınlarının özgür ve güzel olduklarını belirtmem gerek.

Azerî Türkçesi'nin kendisi zaten Bakü'lülerle aranızda sıcacık bir bağ oluşmasına yardımcı olan, kanınızı kaynatan bir unsurdur. Türkiye'li sahibi olan Mozart restoranın bahçesinde yemek yerken karşıdaki mağazanın tabelasında popstar Tarkan'ın resmi vardı. Gülümseyerek okuduğum berber dükkanı tabelasının objektifime takılmasına engel olamadım.”(İmge, 28. 03. 2011: <http://www.Medyammerkezi.org/detay.asp?a=23214>).

İmge, *Halkın Sesi* gazetesinde yazdığı “Bu kez farklıydı... (Bakü Gezi Notları 2)”, başlıklı yazısının sonunda da dört günlük Azerbaycan seyahati izlenimlerini bize şöyle özetlemektedir:

“Dört günlük Bakü ziyaretimin içi dolu, doluydu. Sokaklardaki ayak izlerim, gençlerle paylaştığım bilgi ve deneyimlerim ile pasaport kontrolünde kameraya bıraktığım gülücük Bakü'de kaldı. Orada gördüklerimi, duyduklarımı ve deneyimlediklerimi ise “yolcu beraberî” ülkeme getirdim. Bir de, masamın üzerindeki, Nevruz'un sembolü “çimlenmiş buğday” tabağı ve kulaklarımdaki Azerî cazı..”(17 Mart 2011, 21).

Kıbrıs Türk Basını'nda Azerbaycan imgesinin yer aldığı bir başka gezi yazısı

da Bülent Dizdarlı'nın yine *Halkın Sesi* gazetesinde kaleme aldığı "Azerbaycan Respublikası ve Payidahtı Bakü" adlı yazıdır. Bülent Dizdarlı, Azerbaycan gezisini kaleme alırken Azerbaycan'ın tarihine, dünyadaki konumuna, sosyo-kültürel durumuna, ekonomik yapısına, siyasî duruşuna ve iç yaşantısına kadar izlenimlerini değerlendirir.

Dizdarlı, Azerbaycan'daki kılık kıyafet meselesi ve kadın durumunu değerlendirir. Damak tadlarının da Kıbrıs Türklerine çok yakın olduğunu vurgular:

"Kılık kıyafet son derece modern. Tüm Bakü'de başı kapalı topu topu bir kadın gördüm. Kadınlar şık ve güzel takılar takmayı adet edinmişler. Erkekler de zamana çok uygun son moda kıyafetleri tercih ediyorlar. "Azad Kadın" heykelinden bu nedenle olacak gururla bahsediyorlar. 1920 yılında Azeri kadınının çarşaftan kurtuluşunu simgeleyen bu heykeli herkese, önemli bir meydana, gururla gösteriyorlar.

Damak tatları bize çok yakın. Burada da, yuvarlak sarılmış et dolmasını hatta ceviz macununu bulabilirsiniz. Ancak Azerbaycan'da iseniz gözlemeyi andıran "Gutap"ı, Hazar Denizi'nden çıkan ve siyah havyarın kaynağı olan "Asetrin balığını" tatmadan dönmeyiniz. " (22 Nisan 2009, 11).

Dizdarlı, bu yazıda Azerbaycan'daki Kıbrıs Türklerinin durumuna da temas eder ve KKTC Dışişleri Bakanlığı'na bir de uyarıda bulunur:

"Son olarak, biraz da biz Kıbrıslı Türklerin Azerbaycan'daki durumundan bahsedelim. Burada, akademisyenlerimizin Azerbaycan'ın gelişimi hakkında hazırladığı raporlar çok tutuluyor. Bu nedenle de sık sık davet alıyorlar. İş hayatında da, ünlü müteahhitimiz Efruz bey, yaptığı güzel binalar ile Bakü'nün gelişiminde yerini alıyor. Hatta temsilciliğimizin taşındığı yeni bina da ona ait. Temsilciliğimiz deyince, Dış İşleri Bakanlığı'mıza bir uyarı yapmak istiyorum. Bırakın öyle iş ola sağa sola temsilcilik açmayı. Bakü'deki temsilciliği araç ve personelle donatın. Emin olun bize en yakın yer Ankara'dan sonra Bakü ve orada prestijli gözükmemiz çok önemli. " (11).

Sonuç

Azerî ve Kıbrıs Türkleri arasında siyasî, sosyal ve kültürel ilişkiler, az da olsa eskiden beri mevcuttur. Günümüzde Azerbaycan ve KKTC arasındaki ilişkiler Kıbrıs Türkü'nün varlığının dünya siyasî sahasında yok sayılması, devlet olarak tanınmaması bakımından beklenen seviyeye gelememiş, daha ziyade sosyo-kültürel boyutlarda kalmış ve bu yönde gelişmiştir. Bu ikili ilişkiler esas gelişimini Azerbaycan'ın 1991'de bağımsızlığını kazanmasıyla artmıştır. Kıbrıs Türk kültür ve edebiyatında Azerbaycan imgesi işlendiği gibi Azerî kültür ve edebiyatında da Kıbrıs imgesi yerini almıştır. Her iki ülkede doğrudan siyasî bir bağlantı bulunmasına rağmen karşılıklı bir kültür alışverişi söz konusudur.

Azerbaycan'ın bağımsızlık hareketi milliyetçi Kıbrıs Türk şairlerinin kalemini harekete geçirmiştir. Bu bağlamda Azerbaycan imgesi özellikle 1991'den sonra Kıbrıs Türk şiirindeki yerini alırken; bayrak, kardeşlik, ırkdaşlık ve hocalı katliamı gibi temalar işlenir. Kıbrıs Türk Basını'nda ise Azerbaycan imgesi bazı gezi yazıları ile dikkat çeker. Bunun yanında çeşitli bilimsel toplantı ve uluslararası dergilerde Azerbaycan temalı makaleler kendini göstermiştir ki tüm bunlar Azerî imgesi-imajı

oluşturmuş ve Kıbrıs Türk kültür ve edebiyatındaki yerini almıştır.

Kaynakça

Kitaplar:

- Altay, Hasan Şefik. *Şiirlerle Kutsal Savaş ve Direnişimiz*. Lefkoşa: Halkın Sesi, 1971.
Beliğ, Kubilay. "Bakü Sokakları." *Kır Çiçekleri*. Lefkoşa: Ajans, 2007.
Burağan, Altay. "Bakü'dayım Bu Gece." *Yelken Açtım Özlemlere*. Lefkoşa: Gökada, 2008.
Dolmacı, Mustafa Ahmet. "Azerbaycan'da Olaylar." *28 Ocakta Patladı Coştur Volkan Esir Yaşamaktansa Yansın Kül Olsun Vatan*. (y. y. y): (y. t. y).
Kürşad, Fikret. "Can Azerbaycan." *Kıbrısname II*. Lefkoşa: Yay Ajans, 2009.
Saraçoğlu, Erdoğan. "Kıbrıs Ağzının Azerbaycan ve Gagavuz Türkçeleriyle Olan Fonetik Benzerlikleri." *Dil-Edebiyat ve Folkloruyla Kıbrıs Türk Kültürü*. Lefkoşa: Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği, 2013.
Şahidov, Ahmed. *Sıfır Noktası*. Bakü: "OL" MMC, 2013.

Makaleler:

- Cabbarlı, Nikpur. "Azerbaycan Muhaceret Edebiyatında Kuzey Kıbrıs Olayları." *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 45 (2011): 83-88.
Turhan, Turgut. "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Azerbaycan İlişkileri." *AUHFD*, 60 (1) (2011): 175-196.

Gazeteler:

- Besim, Filiz. "Külekler Şehri." *Yeni Düzen*, 16 Kasım 2010: 17.
---. "Kafkaslardaki Büyü." *Yeni Düzen*, 23 Kasım 2010: 8.
Dizdarlı, Bülent. "Azerbaycan Cumhuriyeti ve Payidahtı Bakü." *Halkın Sesi*, 22 Nisan 2009: 11.
İmge, Emete. "Bu kez farklıydı (Bakü Gezi Notları 2)." *Halkın Sesi*, 17 Mart 2011: 20-21.
Tevfik, Ahmed. "Başlıksız Haber." *Mîrât-ı Zaman*, S:287, 9 Cemaziyelevvel 1326/8 Haziran 1908: 6-7.

İnternet:

- İmge, Emete. "Rüzgarlar Şehri Bakü (1)." 28 Mart 2011: <http://www.medyamerkezi.org/detay.asp?a=23214>, (08. 03. 2014).

Özet

Oğuz Türklerinin farklı iki coğrafyada, Kafkasya ve Kıbrıs'ta yaşayan iki boyuna mensup olan Azerî ve Kıbrıs Türkleri arasındaki siyasî, sosyal ve kültürel ilişkiler, çok eskiden beri mevcuttur. Ancak bu iki kardeş topluluğun esas yakınlaşması 1990'lardan sonradır. Azerbaycan'ın Sovyet Rusya'dan bağımsızlığını kazanmasından sonra, iki devlet arasındaki siyasî ve kültürel ilişkilerin oldukça geliştiği tartışılmaz bir gerçektir. Bu bildiride geçmişten günümüze, Kıbrıs Türk kültüründe Azerbaycan ve Azerî Türkü imgesinin nasıl şekillendiği tespiti amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Kıbrıs, Kıbrıs Türk Kültürü, Azerî Türkü İmgesi

Summary

Azerbaijan In Cyprus Turkish Culture And Azerbaijani Turkish Image

The Oghuz Turks, Azerbaijani and Turkish Cypriots live on two different geography Caucasus and Cyprus, have political, social and cultural relations in between them from the past where the main developments has began with the independence of Azerbaijan after 1990s. In this study, Azerbaijan in Cyprus Turkish culture and Azerbaijani Turkish image will be considered from past to present to determine the evolution.

Key Words: Azerbaijan, Cyprus, Cyprus Turkish Culture, Azerbaijani Turkish Image

AZƏRBAYCANDA MİLLİ ÖZÜNÜDƏRK PROSESİNİN TARİXİ VƏ TÜRKÇÜLÜK İDEYALARININ TƏSİRİ

Elçin Əli oğlu İbrahimov

Milli şüur, milli özünüdərək mənəvi dəyərləri özündə əks etdirən bir anlayışdır. Özünüdərək və şüur anlayışı nə qədər ümumdirsə, milli şüur istilahında həm ümumilik, həm də xüsusiyyət vardır. Milli şüur bir növ fərdi şüurla ümumi şüur arasında əlaqələndirici keyfiyyətə malikdir. Çünki milli şüurda bir fərdin təmsil olduğu konkret etnik, dini, mədəni xüsusiyyətlərlə yanaşı, ümumi mahiyyətli bəşəri dəyərlər də öz əksini tapa bilər. Yəni hər birimiz bir tərəfdən konkret bir millətin, dinin, mədəniyyətin nümayəndəsi olduğumuz halda, digər tərəfdən bəşəriyyətə aid əlamətləri də daşıyıyıq.

Ona görə də, milli şüur, milli ideya dedikdə, onu yalnız etnik mənada başa düşüb, yalnız türkçülük kimi yozmaq doğru deyildir. Türkçülük milli şüurun biri hissəsidir. Daha doğrusu onun aparıcı hissəsi və nüvəsidir. Buna səbəb də odur ki, milli şüurun formalaşması hər şeydən öncə dil, mədəniyyət və qan-nəsil birliyi (etnos) ilə bağlıdır. Hər bir insan danışdığı dilin milli varlığıdır. Elə bir varlıq ki, özünü onunla ifadə edir. Bu baxımdan türk dilində (Azərbaycan) danışan və təhsil alan hər bir Azərbaycan vətəndaşı (türk və türk olmayanlar) özünü həm türk (çoxsaylı Azərbaycan türkləri), həm də azərbaycanlı (türklər və azsaylı etnik qruplar) kimi qəbul edir. Bu bütövlük nəticəsində yaranan azərbaycanlılıq milli şüurun özünüdərək nümunəsidir. Deməli, milli şüur formalaşdırılarkən dil amili birinci yeri tutur.

Dərk olunmuş vətənpərvərlik, təbii ki, daha dayanıqlı və daha faydalı olur. Vətəni, xalqı, milləti sevərək və bəzən hətta məhz sevdiyinə görə ona ziyan da vurmaq mümkündür. Vətənin, millətin nə ilə fərqləndiyini bilmədikdə, onun rəşional simasını görmədikdə, onun mənafeyini dərk etmədikdə, sadəcə sevgi notları üzərindəki fəaliyyətin fayda gətirmək şansı ziyan gətirmək şansına bərabər olur.

Ziya Göyalpın da dediyi kimi, millilik müasir vəziyyətə görə və ilk növbədə kəltür və mədəniyyət ümumiliyi əsasında təyin edilməlidir.¹

Milli-mənəvi dəyərlərin, əxlaqın, adət-ənənələrin yeni nəslə çatdırılması, davam etdirilməsi üçün mədəni abidələrin, bədii ədəbiyyatın, milli fəlsəfi fikrin rolu böyükdür. Lakin milli ruhu qorumaq, inkişaf etdirmək və yeni nəsillərə çatdırmaq üçün ən yaxşı mühit milli dövlətçilik şəraitində yaranır. Milli dövlət ancaq ərazinin, maddi sərvətlərin deyil, həm də milli-mənəvi dəyərlərin qorunmasına xidmət edir. Və bu zaman milli ruh həyat tərzinə çevrilir. Dövlətçilik ideologiyası da milli ideologiya da eyni bir təməl üzərində milli fəlsəfi fikir zəminində formalaşır.²

Türkçülük geniş anlayış olub türklərin tarixi varlığını özündə əks etdirir. Geniş mənada türkçülük türklərin yüksəliş və qəlibiyyət fəlsəfəsidir. Düşə biləcəyi nə qədər ağır durum olursa olsun, türklərin milli özünəqayıdış fikri olan türkçülük

1 Ziya Göyalp. Türkçülüyn əsasları. B., Maarif, 1991, səh. 33

2 Milli Fəlsəfi Fikir və Milli Özünüdərək, www.felsefedunyasi.org/files/38_idsdp09jdd.doc (15. 03. 2013)

onları xilas edər.

Türkçülük tarixin müxtəlif dövrlərində türkün ana ideologiyası olmuşdur. Türkçülük türkün özünümüdafiə qılıncı olub, düşmənlərə qarşı savaşan türkün birlik fikridir. Türkçülüyn bugünkü anlamı ilə milli ideoloji əsaslarının yaranması XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Avropada kapitalizmin yaranması ilə imperiya maraqlarını milli maraqlar tutmağa başladı.

Şərqdə və bütün Türk dünyasında milli kimlik və Türkçülük ideologiyasının yaranma mənbəyi Azərbaycan olmuşdu. Mirzə Fətəli Axundov Avropa çağdaşlıq prinsiplərini Şərqa gətirdi. Beləliklə milli ideoloji inkişafın sonrakı inkişafına zəmin yarandı. Sonradan Ziya Göyalp özünün “Türkçülüyn əsasları” kitabında ilk türkçülər kimi Mirzə Fətəli Axundov və İsmayıl bəy Qasıralının adını çəkirdi.¹

Həmçinin Türk dünyasında türkçülük ideyasının yaradıcısı olan Yusuf Akçura da özünün “Türkçülüyn tarixi” kitabında da qeyd edir ki türkçülük ideyasının tarixi M. F. Axundovla bağlıdır.²

XIX əsrin sonlarında başlayaraq Türk dünyasında bir çox mütəfəkkir də bu ideyanı müdafiə etməyə başladı. Hər zaman Türk və Turanlıq sevgisi ilə seçilən Əli Bəy Hüseynzadə də Türkçülüyn nəzəri əsaslarını təbliğ etməyə başladı.³

Türkçülük tarixindən danışarkən bu ideyanı ilk olaraq irəli sürən və onu daha sonra yaşadan Türk Dünyasının böyük ədiblərindən olan mütəfəkkirlər haqqında qısa da olsa danışmaq istərdim. İlk olaraq bu ideyanı yaradanlardan olan Yusuf Akçura haqqında danışmaq istərdim.

Yusuf Akçura (1876-1935) adı türk millətinin milli şüurunun oyanmasında, türkçülük ideologiyasının genişlənməsində böyük rol oynamış dahi şəxsiyyətlərdən biridir. Türk milli təfəkkürünün inkişafında müstəsna xidmətləri olan Yusuf bəy haqqında təəssüf ki, Azərbaycanda məlumat azlığı həddindən artıq çoxdur. Milliyətçə Kazan tatarı olan bu böyük ideoloq bizdən fərqli olaraq, türk dünyasında daha çox öyrənilmiş, əsərləri tədqiq edilmiş və hələ də öyrənilməkdədir.⁴

Günümüzdə Yusuf Akçura irsini türk dünyası üçün bu qədər əvəzsiz edən heç şübhəsiz ki, onun türkçülük nəzəriyyəsinin təməlini və siyasi türkçülüyn prinsiplərini formalaşdırmasıdır. Akçuranın 1904-cü ildə yazdığı “Üç tərz-i-siyasət” məqaləsi belə onun türk milləti üçün nə qədər dəyərli bir sima olduğuna sübutdur.⁵

Yusuf Akçuraoglunun türklük siyasəti proqramını araşdırarkən aydın olur ki, onun baxışına əsasən bütün türk xalqları milli azadlıq əldə etməli və mədəni-kültürəl cəhətdən qaynayıb-qarışmalıdır. Lakin o heç zaman vahid dövlət anlayışından bəhs etməmişdir. 1908-1912-ci illər ərzində onun tərəfindən qurulan “Türk dərənəyi”, “Türk bilgi dərənəyi”, “Türk ocağı”, “Türk yurdu” kimi cəmiyyətlərin hər biri Yusuf bəyin mədəni türkçülük prinsipləri əsasında fəaliyyət göstərmişdir. Bu işə türkçülük ideologiyasının inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb edən çalışmalar sırasına daxildir.

1 Ziya Göyalp. Türkçülüyn əsasları. B, Maarif, 1991, səh. 44

2 Yusuf Akçuraoğlu, “Türkçülüyn tarixi”, Bakı, Qanun-2012, səhifə-58

3 Tofiq Hacıyev, “Türkçülər üçün orta q ünsiyyət dili”, Bakı-2013, səhifə-48

4 Sabri Arıkan, “İ. B. Qasıralı’ya Göre Dilde-Fikirde-İşte Birlik Niçin Şarttır?”, Türk Dünyası Kültür Dergisi, S. 2000/07-163, s. 19.

5 Yusuf Akçuraoğlu, “Türkçülüyn tarixi”, Bakı, Qanun-2012, səhifə-11

Azərbaycandan Əli bəy Hüseynzadə, Əhməd bəy Ağaoğlunun da iştirak etdiyi və Akçuranın başçılıq etdiyi “Türk-tatar heyəti”nin fəaliyyəti də türklərin milli istiqlallarına qovuşması fikrini daim təlqin etmişdir. Bunlarla bərabər Akçuranın redaktorluğu ilə yayımlanan “Türk yurdu” dərgisi Azərbaycanda oxucu kütləsi qazanmış, hətta M. Ə. Rəsulzadənin təbiri ilə desək, *“Azərbaycanda da pək atəşli müaqqiblər bulmuşdur”*.¹

Akçuraoğlunun türklük siyasətinə baxışını təhlil edərkən nəticə göstərir ki, o “ irq üzərinə dayanan türk milliyəti siyasəti yürütmək” tərəfdarı idi. Türk xalqlarını zamanı gəldikcə bir-birinə düşmən edən dini ayrılıq Yusif bəyin gözündən qaçmırdı. Bundan dolayı milliyət anlayışını təklif edən Akçura türkçülük siyasətindən söz edərkən “ Dinlər, din olmaq baxımından getdikcə siyasi önəmlərini, qüvvətlərini itirirlər. Sosial olmaqdan çox, şəxsiləşirlər. Dolayısı ilə dinlər, ancaq irqlərlə birləşərək irqlərə yardımçı və xidmətçi olaraq siyasi və sosial önəmlərini qoruya bilərlər”- deyə qeyd edir.

Tam əminliklə deyə bilərik ki, Azərbaycanda türkçülük ideyasının əsas ideoloqu, Azərbaycan türklərinin şərxsiz lideri Məhəmməd Əmin Rəsulzadə (1884-1955) olmuşdur. M. B. Məmmədzadənin də qeyd etdiyi kimi, M. Ə. Rəsulzadə Azərbaycan türk ziyalıları arasında ilk dəfə, «ümmətçilik»dən «millətçiliyə» üz tutaraq milli türk ideologiyasının təməl prinsiplərini işləyib hazırlamışdır. Belə ki, Ş. C. Əfqanın, Ə. Hüseynzadənin və başqalarının yolunu davam etdirən M. Ə. Rəsulzadə «islam millətçiliyi»nin yerinə «türk millətçiliyi»ni irəli sürmüşdür. 1915-ci ildən işıq üzü görən «Açıq söz» qəzetində ilk dəfə olaraq «müsəlman», «tatar» əvəzinə «türk» sözünü işlədən, «Biz türük!» deyən M. Ə. Rəsulzadə bu surətlə «ümmət» və «ümmətçilik» dövrünü rəsmən qapamış, «millət», «türk millətçiliyi» dövrünün başladığını elan etmişdir.²

M. Ə. Rəsulzadə 1914-cü ildə «Milli dirilik» əsərində yazırdı ki, əvvəllər «ümmət» ilə «millət» arasında fərq olmayıb, qövmiyyət və cinsiyyət cəhətlərini andıran «millət» kəlməsi həmkeş və həmdinlik cəhətlərinə aid olan «ümmət» kəlməsilə qarışmış və «millət-i-islam» təbiri məşhur olmuşdur. M. Ə. Rəsulzadə isə «ümmət»ə dini, «millət»ə isə dil baxımından yanaşır və dili milliyətin (millətin) varlığının əsas amili kimi verirdi. Onun fikrincə, türklər (Türküstan, Osmanlı, Azərbaycan, Kırım türkləri və b.) ayrı-ayrılıqda «milliyət», cəmiyyət halında isə «millət»dir: türk milləti. Deməli, əvvəllər Rəsulzadə «milliyət» və «millət» eyni mənada başa düşmüş, bu anlayışları bir-birindən yalnız miqyasına görə fərqləndirmiş və «millət»i daha geniş anlamda götürmüşdür.

«Açıq söz» qəzetinin ilk sayında nəşr olunan «Tutacağımız yol» (1915) məqaləsində Rəsulzadə ilk dəfə Azərbaycan türkçülüüyü ideyasının əsas prinsiplərini göstərmişdir. Onun fikrincə, milli ideyanın əsas ideali milliyətdir ki, 20-ci əsrdə milliyət əsri olduğuna görə, Azərbaycan türkləri də bir milliyət və millət olaraq meydana çıxmalıdır. Bu baxımdan 1-ci dünya müharibəsi nəticəsində dünyanın xəritəsinin dəyişməsinin labüd olduğunu qeyd edən Rəsulzadəyə görə, dünya xəritəsinin alacağı yeni şəkllə vətəndaşların fədakarlığı, dövlətlərin təşkilatı və

1 M. Ə. Rəsulzadə. “İstiqlal məfkurəsi və gənclik”, Azadlıq, 31 dekabr 1990

2 M. B. Məmmədzadə. Milli Azərbaycan hərəkatı. Bakı-1992

orduların əzəməti ilə bərabər, aşkar və qətiyyətlə peyda olmuş milliyyət məfkurələrinin də böyük təsiri var və olacaqdır.

Fikrimizcə, Azərbaycan tarixində ilk dəfə siyasi-ideoloji mənada «milliyyət» anlayışını ortaya atan və onu Azərbaycan türk milliyyəti kimi ifadə edən Rəsulzadə olmuşdur. Ancaq bu milli ideyanın əsas hədəfi olan «milliyyət»çilik, Rəsulzadənin özünün də qeyd etdiyi kimi, şovinist millətçilik, yəni onlarca özgə millətləri hakim millət mənafeyinə fəda edən rus millətçiliyi deyildir: «Halbuki bizim tərviç elədiyimiz əsas bütün milliyyətlər üçün bir dərəcə hürriyyət və müsavət tələb edir ki, bununla biz rus camaatının da sağlam düşünən qismilə heç bir ixtilafda bulunmuyoruz».¹

Onun fikrinə görə, hər bir milliyyət, millət azad yaşayıb da tərəqqi edə bilmək üçün üç əsasa: 1) dil; 2) din; 3) zaman-müasirliyə istinad etmək məcburiyyətindədir. Milliyyətin birinci əsası dildir ki, dili türk olan bu xalqın etnik mənsubiyyəti də türkdür. Rəsulzadə yazır: «Dilcə-biz türkün, türklük milliyyətimizdir. Ona görə də müstəqil türk ədəbiyyatı, türk sənəti, türk tarixi və türk mədəniyyətinə malikiyyətimiz-məqsədimizdir. Parlaq bir türk mədəniyyəti isə ən müqəddəs qayeyi-amalımız, işıqlı yıldızımızdır».²

Rəsulzadənin fikrinə görə, milliyyətin ikinci əsası dindir: «Dincə-müsəlmanız. Hər bir din öz mütədəyyənləri (inananları) arasında məxsusi bir təcəddün (yeniləşmə) vücuda gətirmişdir ki, bu mədəniyyət də bir beynəlmiləliyyət səbəbi təşkil edir. Müsəlman olduğumuz üçün biz türklər beynəlmiləliyyəti-islamiyyəyə daxiliz. Bütün islam millətlərilə şərikli bir əxlaqa, dini bir tarixə, müştərək bir yazıya, xülasə ortaq bir mədəniyyətə malikiz... Bu şəriklik islamiyyətə daxil olan zərərli təsirlərdən bizi mütəzərrir etdiyi kimi, bu yolda olacaq islahat feyzlərindən də bizi nəsibsiz qoymaz».

Onun fikrinə, milliyyətin varlığının üçüncü əsası isə zamandır-müasirləşməkdir: «Zamanca da - biz texnikanın, elm və fənnin möcüzələr yaradan bir dövründəyiz. Türk və müsəlman qalaraq müstəqilən yaşamaq istərsək mütləq əsrimizdəki elmlər, fənlər, hikmət və fəlsəfələrlə silahlanmalı, sözün bütün mənası ilə zamanə adamı olmalıyız». O sonda belə bir nəticəyə gəlir: «Demək ki, sağlam, mətin və oyanıq məfkurəli bir milliyyət vücuduna çalışmaq istərsək ki, zaman bunu tələb ediyor - mütləqə üç əsasa sarılmalıyız: türkləşmək, islamlaşmaq və müasirləşmək. İştə millətimizin ictimai həyatının islahı üçün üzərinə dayandığımız üç payeyi-mədəniyyət!».³

Deməli, o dövrdə türkcülüyn doğurduğu milli-türk Azərbaycan ideyası olmuş, onun nüvəsində də Azərbaycan türkləri durmuşdur. M. Ə. Rəsulzadə parlamentdəki çıxışında deyirdi ki, Azərbaycan mili-türk ideyasını irəli sürənlər və onu gerçəkləşdirənlər isə məsləkcə federalist, türkcü və demokratdırlar: «Millətin qüvvətli bir birləşdirici ümumi cəhətini yalnız dinə deyil, xalqın «dili dilimdən, dini dinimdən» deyə özünəməxsus sağlam hisslə dərk elədiyi düsturda görürüz. Bu mülahizə ilə biz məfkurəmizdə böyük bir türk millətini bir gün gəlib də bir Türk

1 M. Ə. Rəsulzadə. Əsərləri. Bakı-2001, cild 2

2 Nəsiman Yaqublu, "Məmməd Əmin Rəsulzadə", Bakı-1991, səhifə- 17

3 M. Ə. Rəsulzadə. "İstiqlal məfkurəsi və gənclik", Azadlıq, 31 dekabr 1990

Federasyonu qurmaqla bütün görmək istəriz! Bu ittihadın bəşər mədəniyyəti sərgisinə qiymətli bir milli kültür bəxş edəcəyinə əminiz!».

Beləliklə, Azərbaycan Cümhuriyyət dövründə M. Ə. Rəsulzadə milli-demokratik cərəyanın əsasını təşkil edən türkçülük, islamçılıq, müasirləşmək və Azərbaycan türkçülüüyü ideyalarına sadıq qalmaqla yanaşı, gələcəkdə türk millətlərinin Türk Federasiyası yarada bilməsinin mümkünlüyü irəli sürdü. Məhz, gələcəkdə Türk Federasiyası ideyasının gerçəkləşməsi istiqamətində Azərbaycan Cümhuriyyətinin məktəblərində ümumi türk tarixi tədris edilmiş, türk dili məktəblərdə məcburi şəkildə keçilmiş, dövlətin rəsmi dili elan olunmuşdur. Bizə elə gəlir ki, Rəsulzadənin Türk Federasiyası ideyası bu günün ən aktual məsələsidir. Bu baxımdan Rəsulzadə yalnız Azərbaycan Türk Cümhuriyyətinin deyil, bütün türk dünyasının gələcəyini düşünən nadir şəxsiyyətlərimizdəndir.

Azərbaycan türkçülüüyü ideyasını, milli azərbaycançılığı türk ideoloqları Məhəmməd Əmin Rəsulzadə, Mirzə Bala Məmmədzadədən sonra, Azərbaycan-türk ictimai-siyasi və mədəni-fəlsəfi irsində yaşadan, bu mənada Azərbaycanın istiqlal davası tarixində mühüm yer tutan mühacir aydınlarımızdan biri də Hüseyn Baykara (1904-1984). 1927-ci ildən Türkiyədə mühacirət həyatı yaşamağa məcbur olan H. Baykaranın «Azəri-Türk», «Odlu Yurd» və b. qəzet-jurnallarda Azərbaycan xalqının mədəniyyəti, ədəbiyyatı və onun ziyalıları ilə bağlı elmi-publisistik məqalələri dərc edilmişdir. Azərbaycanın milli azadlıq hərəkatına xüsusi yer verən H. Baykara yazırdı ki, ona aid «Azərbaycan mədəniyyəti tarixi» ilə «Azərbaycan istiqlal mübarizəsi tarixi» kitabları Azərbaycanın azadlıq mübarizəsinin əlifbasıdır. Sonuncu kitabında Azərbaycanın istiqlal savaşı tarixi ilə yanaşı, H. Baykara milli azadlıq hərəkatının siyasi-ideoloji, siyasi-fəlsəfi mahiyyətini də göstərməyə çalışmışdır.¹

H. Baykara qeyd edirdi ki, siyasi hakimiyyət və azadlıq uğrunda mübarizədə, 20-ci əsrin əvvəllərində Azərbaycan-türk ziyalıları əsasən, üç: 1) islamçılıq və türkçülük (Ə. Ağaoğlu, Ə. Hüseynzadə və b.); 2) liberal-demokratik (Ə. Topçubaşov və b.); 3) və sosial-demokratik (marksizm) (M. Ə. Rəsulzadə və b.) cəbhədə təmsil olunublar. O, ilk iki cərəyanı milli müxalifət adlandıraraq hesab edirdi ki, sonralar (1910-cu illərdə) sosial-demokratlardan bir çoxu, o cümlədən M. Ə. Rəsulzadə də milli-demokratik cəbhəyə keçmişdir.

Beləliklə, H. Baykara belə bir doğru qənaətə gəlir ki, ümumilikdə 20-ci əsrin əvvəllərində milli ideologiya baxımından mübahisələr «avropalaşmaq, türkləşmək və islamlaşmaq» ətrafında getmiş və bu mübahisələrin ətrafında Azərbaycan türklərinin milli azadlıq hərəkatı dayanmışdır.

H. Baykaranın fikrincə, Qafqaz müsəlmanlarını «ümmətçilik»dən «millətçiliy»ə yönəldən, onları «türkçülük-millətçilik», «Azərbaycan» ideyası ətrafında birləşdirən və «Açıq söz» qəzetində bunu təbliğ edən «Müsavət»in lideri M. Ə. Rəsulzadə olmuşdur. O qeyd edir ki, ilk dövrlərdə sosial-demokratlarla eyni cəbhədə çalışmış M. Ə. Rəsulzadə 1911-1913-cü illərdə Ş. C. Əfqaninin yazılarının təsiri altında türkçülük hərəkatına qoşulmuş və Azərbaycanda bu ideyanın əsas ideoloqu olmuş-

1 F. Ələkbərov, «Azərbaycanda türkçülük ideyası» Hüseyn Baykara, (17. 10. 2012)

dur: «M. Ə. Rəsulzadənin Azərbaycan istiqlalının elanında və Azərbaycan dövlətinin yaradılmasında xidmətləri əvəzsizdir».

Bununla da, H. Baykara bir sıra əsərlərində sübut etməyə çalışmışdır ki, milli azadlıq hərəkatı Azərbaycanın daxilində baş qaldırmışdır. Çünki əvvəllər də, hazırda da xalq bəzən yanlış bir fikir təlqin edilir ki, Azərbaycana millətçilik, türkçülük və bu kimi milli ideyalar kənardan-xaricdən gətirilmişdir. Bu, qətiyyənlə doğru deyil. Milli ideyaların beşiyi Azərbaycan xalqı, Azərbaycan türkləri özü olmuşdur. Bu baxımdan milli ideologiyanın başlıca qaynağı Azərbaycan türklərinə məxsus milli mənəvi dəyərlər olmuşdur. Milli mənəvi dəyərlərin ideyalar şəklində formalaşması isə birdən-birə baş verməmişdi, o təkamül nəticəsində, tarixi şəraitə uyğun olaraq ortaya çıxmış və formalaşmışdır.

Göründüyü kimi, H. Baykara Azərbaycan türkçülüüyü ideyası və onun gerçək təəcəssümü olan müstəqil və milli Azərbaycan uğrunda ömrünün sonuna qədər mübarizə aparmış şəhidlərimizdəndir.

SSRİ dövründə (1920-1991) milli məsələ ilə bağlı əsas problemlərdən biri də beynəlmillətçilik adı altında milli mədəniyyətin, millil dilin, milli ədəbiyyatın, yaxud da bütövlükdə milli-mənəvi dəyərlərimizin saxtalaşdırılması olmuşdu. Belə ki, sovet ideoloqları kommunizm, sinfisiz cəmiyyət qurmaq şüarı ilə Azərbaycan xalqının keçmişinə aid bütün mədəni-fəlsəfi irsini, o cümlədən mədəniyyətini, ədəbiyyatın, tarixini və s. təftiş edərək müstəmləkəçilik maraqlarına uyğunlaşdırmağa çalışmışlar. Şübhəsiz, bütün bunlar cavabsız qalmamış və ayrı-ayrı dönəmlərdə milli ruhlu mü-təfəkkirlərimiz Azərbaycan milli ideyasının yaşadılması uğrunda mücadilə aparmış-lar.

Fikrimizcə, 1950-ci illərdən başlayaraq milli mədəniyyət, milli dil, milli ədəbiyyat yolunda çalışsa, bir sözlə Azərbaycan milli ideyasını müdafiə edən mü-təfəkkirlərimizdən biri də Bəxtiyar Vahabzadə olmuşdur. Sovetlər Birliyi dövründə B. Vahabzadənin yaradıcılığında Azərbaycan milli ideyasına münasibət isə, iki istiqamətdə: 1) Azərbaycanın ikiyə bölünməsi və işğalı; 2) milli dil ilə bağlı öz əksini tapmışdır.¹

İlk olaraq Azərbaycanın bütövlüyü məsələsi adı altında milli istiqlal ideyasının ədəbiyyatda yaşadan Vahbazadə «Gülüstən» poemasında Vətənin iki yerə parçalanmasının siyasi-ideoloji səbəblərini göstərmişdir. O, bu əsərini qələmə almaqla şimali Azərbaycanın Rusiyaya birləşməsinə bayram kimi qeyd edənlərə tutarlı cavab vermişdir. O demək istəmişdir ki, əslində o o zaman olduğu kimi, indi də hər iki Azərbaycan işğal altındadır. Bununla da, artıq bu poemasında filosof şair Srvet Rusiyasının əsarətinə qarşı ciddi etirazını ifadə etmişdir. Çünki o vaxt da, indi də Azərbaycanı iki yerə bölünməsində farslar və ruslar mühüm rol oynamışlardır:

Bir xalqı yarıya böldü qılınc tək.
Öz sivri ucuyla bu lələk qələm,
Dəldi sinəsini Azərbaycanın...
Kəsdilər səsini Azərbaycanın.

1 F. Ələkbərov, «Azərbaycanda türkçülük ideyası» Bəxtiyar Vahabzadə, (14. 11. 2012)

Qeyd edək ki, Vahabzadəki bu milli ruh, Vətənin bütövlüyü rəmzi altında Azərbaycanda milli ideyasının yaşadılması digər poema və şeirlərində də özünü bürüzə vermişdi. Bu baxımdan Vahabzadənin Azərbaycan-türk mütəfəkkiri Cəlil Məmmədquluzadənin «Anamın kitabı» əsərinə həsr etdiyi eyni adlı şeiri də ibrətamizdir. Bu şeirində də o göstərir ki, bir vaxtlar Azərbaycanı ərəblər işğal edib hansı vəziyyətə salmışdılarsa, indi də Azərbaycanın durumu ondan fərqli deyildir. Vahabzadə yazır:

Tapdandı anamın şərəfi, şanı,
Bizdən sərvət alıb söz gətirdilər.
Bu boyda ölkəni - Azərbaycanı
Bir ərəb qızına cehiz verdilər.

Milli dil məsələsinə gəlincə, Vahabzadənin bu dövrdə qələmə aldığı «Latın dili» poeması, «Ana dili» şeiri və başqa əsərləri Azərbaycan-türk dilinin qorunması və yaşadılması yolunda atılmış çox mühüm addımlar olmuşdur. Xüsusilə, SSRİ rəhbərləri və ideoloqlarının türk dilini Azərbaycan dili ilə əvəz etdikdən sonra, daha çox onun statusunu aşağı salmaları, bunun əvəzində rus dilini az qala dövlət dili elan etməyə çalışmaları Azərbaycan cəmiyyətinin müxtəlif təbəqələrində əks-sədasız ötürülməmişdir. O, bu xür əsərlər yazmaqla SSRİ rəhbərlərinin və ideoloqlarının nəzərinə çatdırırdı ki, hər hansı millətin ana dilinə qarşı assimilyasiya yürütmək, onu məhv etmək deməkdir. Bu mənada Azərbaycan xalqı üçün ana dilinin varlığı hər şeydən bənəmlidir. Vahabzadə «Ana dili» şeirində yazırdı:

Bu dil, - bizim ruhumuz, eşqimiz, canımızdır,
Bu dil, - bir-birimizlə əhdi-peymanımızdır.
Bu dil, - tanıtmış bizə bu dünyada hər şeyi.
Bu dil, - əcdadımızın bizə qoyub getdiyi
Ən qiymətli mirasdır, onu gözlərimiz tək
Qoruyub, nəsillərə biz də hədiyyə edək.

Maraqlıdır ki, Vahabzadə bu şeirində «Azərbaycan dili» sözündən istifadə etməmişdir. Fikrimizcə, bununla da şair-mütəfəkir «Ana dili» dedikdə, dolayısıyla Azərbaycan türk dilinin nəzərdə tutmuşdur. Çünki bu dilin adı 1937-ci ildə dəyişdirilib «Azərbaycan dili» adlandırılırsa da, əslində onun ruhu, mahiyyəti, məzmunu və mənası türk dili olaraq qalırdı. Bunu, Vahabzadənin aşağıdakı sətirləri də ifadə edir:

Ana dilim, səndədir xalqın əqli, hikməti,
Ərəb oğlu Məcnunun dərdi səndə dil açmış.
Ürəklərə yol açan Füzulinin sənəti,
Ey dilim, qüdrətinlə dünyalara yol açmış.

Səndə mənim xalqımın qəhrəmanlıqla dolu
Tarixi varaqlanır
Səndə neçə minillik mənim mədəniyyətim,
Şan-şöhrətim saxlanır.

Mənim adım, sanımsan,
Namusum, vicdanımsan.

Vahabzadə «Ana dili»nin əhəmiyyətini göstərmək üçün onu da qeyd edirdi ki, milləti bir millət kimi ifadə edən, onu digər millətlər içərisində tanıtdıran onun dilidir. Əgər bir millətin «ana dili» yoxdursa, o millət də deməli yoxdur. Bu baxımdan hesab edirik ki, Vahabzadə bu şeirini Ana Qanunda dövlət dili statusunda olmasına baxmayaraq, rus dilindən sonra ikinci dərəcəli dil kimi işlədilməsinə etiraz olaraq yazmışdı:

Bu dil, - tanıtmış bizə bu dünyada hər şeyi,
Bu dil, əcdadımızın bizə qoyub getdiyi
Ən qiymətli mirasdır, onu gözlərimiz tək
Qoruyub nəsillərə biz də hədiyyə verək.

Vahabzadə bu gün olduğu kimi, o vaxtlar ana dilinə yuxarıdan aşağı baxan, bu mənada 5-6 dil bildiyi halda doğma dilini doğru-dürüst bilməyənləri tənqid atəsinə tutmuşdu. Bizə elə gəlir ki, bu zaman Vahabzadə yalnız «ana dili»nə xor baxanlara deyil, eyni zamanda onu ikinci dərəcəli dil olaraq görmək istəyən Sovet rəhbərliyini və onun ideoloqlarını da hədəf almışdı. Əslində sovet rəhbərlərini və ideoloqlarına cavab vermək üçün, «ana dili»nə xor baxanları tənqid hədəfi seçilməsi bir vasitə idi.

Nəticə və təkliflər

Yuxarıda qeyd etdiyimiz fikirlərdən də məlum olduğu kimi, Azərbaycanda milli özünüdərk prosesi böyük bir tarixi yol keçmişdir. Milli ideologiya, milli kimlik, özünüdərk prosesində həyatını qurban verən insanlar məhz özlərindən sonrakı nəslin bu ulvi dəyərlərə sahib çıxmasını, onu qorumasını istəmişdilər. Məhz onların ağır şərtlər altında, heç bir təhlükə və qorxudan çəkinməyərək millətin gələcəyini düşündükləri üçün bu mübarizəyə qoşulmuşdular. Bu missiyanın davam etdirilməsi isə gələcək nəsilə bir vəzifə kimi ötürülmüşdür. Lakin hazırkı dövrdə milli kimlik, özünüdərk məsələsi hansı səviyyədədir? Həqiqətənmi bizim əcdadlarımız bizə bu ideyanı bu şəkildə qoruyub inkişaf etdirməyimizi istəmişdilər? Yetişməkdə olan gəncliyin milli şüur və milli kimlik məsələlərinə yanaşması necədir?

Böyük və zəngin bir tarixə irsə sahib olan Azərbaycanda bu gün milli şüur, millilik, gənclərdə milli özünüdərk səviyyəsinə bir qədər fərqli prizmadan nəzər yetirməyə çalışacağıq. Çoxsaylı sorğu və təhlillərin nəticəsi olaraq bəyan etmək olara ki, bu gün irsimizə sadıqlıq, milli düşüncəmizə sədaqət və Azərbaycançılıq ideyalarının tam dolğunluqla təzahürü məsələlərində narahatedici məqamların mövcudluğu danılmaz bir faktır. Burada söhbət yalnız gənclərin patriotik hisslərə qapanma səviyyəsindən getmir - məsələ daha ciddidir. Görəsən, bugünkü gəncliyin, əjdadlarımızın təcrübəsi olaraq, milli dəyərlərimizi gələcək nəsillərə çatdırmaq potensialı və missiyası vardır mı? Sualın cavabı isə mövcud vəziyyətin obyektiv və subyektiv səbəblərindədir. Səbəblər isə bəllidir... fərqli maraqlar, fərqli düşüncə tərzii, fərqli zamanə.... Lakin bu məqalədə biz özünüdərk prosesinə türkçülüyn təsiri

və milli şüurun, özünüdərk in bu gün daha da yüksək səviyyəyə çatdırılması ilə bağlı təklifləri nəzərdən keçirmək istərdik.

Azərbaycanın gəncliyi bu gün milli özünüdərk məsələsində çox geridədir. Çünki onlara milli özünüdərk aşılayan heç bir yer yoxdur. Bu gün nə bağçalarda, nə orta məktəblərdə, nə də ali təhsil ocaqlarında milli özünüdərkə aid heç bir şey öyrədilmir. Belə olduğu halda bizim də ittiham etdiyimiz Gənclik hardan öyrənməlidir? Gənclərə milli özünüdərk məsələsi ilə bağlı mərkəzləşmiş və planlı şəkildə aşılanmalı, bu sahədə çoxlu işlər görülməlidir. Əgər bu gün dövlət öz vətəndaşına, onun gələcəyinin təminatçısı olan gənclərinə sahib çıxmazsa başqaları ona sahib çıxaraq öz mənfəətlərinə xidmət başqa ideologiyaya tərəf yönləndirəcək və onları bunu etməyə məcbur edəcəkdir. Bunun da sonrakı proseslərdə hansı nəticələri ortaya çıxacağını isə heç düşünmək belə istəmirəm!

Dövlətin zəngin tarixə malik özünəməxsus ənənə və dəyərlərinin yaşadılması mühüm əhəmiyyət kəsb edən məsələlərdən biridir. Bunun üçün də başlıca olaraq gənclərə milli mənlük şüurunun aşılanmasını həyata keçirmək lazımdır. Sözügedən zümrəyə arzuolunan səviyyədə bunu aşılaya bilsək, qarşıya qoyulan məqsədlərə çatmaq çətin olmaz. Milli mənlük şüuru nədir? Bu ifadəni dərinədən təhlil edəndə belə qənaət hasil olur ki, milli mənlük şüuru özünüdərk deməkdir. Milli özünüdərk deyəndə ilk növbədə insan bağlı olduğu tarixi kökü, milli mənsubiyyətini, vətəninin tarixini bilməli və dərinədən təhlil etməyi bacarmalıdır. Hər bir gənc, vətəndaş dərk etməlidir ki, hansı vətəni, milləti, milli xüsusiyyətləri təmsil edir. Eyni zamanda, hansı özünəməxsus və səciyyəvi spesifik xüsusiyyətlərə sahibdir. Bütün bunlar hansı əsaslara söykənir. Yuxarıda sadalananlar milli mənlük şüuruna aid olan faktorlardır. Milli mənlük şüurunu mənimsəmək üçün nə lazımdır?

Vətənə şüurlu sevgi, milli özünüdərk və fərdi fəaliyyətlərin bu kontekstə salınması tələbi hər bir adamın üzərinə ağır yük qoyur.

Ona görə də, milli şüur, milli ideya dedikdə, onu yalnız etnik mənada başa düşüb, yalnız türkçülük kimi yozmaq doğru deyildir. Türkçülük milli şüurun biri hissəsidir. Doğrudur, ancaq aparıcı hissəsi və nüvəsidir. Buna səbəb də odur ki, milli şüurun formalaşması hər şeydən öncə dil, mədəniyyət və qan-nəsil birliyi (etnos) ilə bağlıdır. Hər bir insan danışdığı dilin milli varlığıdır. Elə bir varlıq ki, özünü onunla ifadə edir. Bu baxımdan türk dilində (Azərbaycan) danışan və təhsil alan hər bir Azərbaycan vətəndaşı (türk və türk olmayanlar) özünü həm türk (çoxsaylı Azərbaycan türkləri), həm də azərbaycanlı (türklər və azsaylı etnik qruplar) kimi qəbul edir. Bu bütövlük nəticəsində yaranan azərbaycanlılıq milli şüurun özünüdərk nümunəsidir. Deməli, milli şüur formalaşdırılarkən dil amili birinci yeri tutur.

Bu mənada, milli şüur, milli ruh, qan birliyi əsasında formalaşma bilməz. Bu prizmadan çıxış etsək görərik ki, milli ideologiyayı da yalnız qan-nəsil birliyi ilə formalaşdırmaq çətindir. Ona görə də, milli şüur milli ideologiyanın formalaşmasında çox mühüm rol oynaya bilər. Yəni türklüyümüzlə yanaşı, islamlılığı, çağdaşlığı və azərbaycanlılığı ifadə edən yeni bir milli şüura ehtiyacımız var. Burada türkçülük dil, mədəniyyət və etnosla, azərbaycanlılıq vətən və dövlətçiliklə, islam dini inac və etiqadla, müasirlik yeniləşmə və zəmanənin tələbləri ilə bağlıdır. Milli ideologiyaya

söykənməyən, vahid konsepsiyaya əsaslanmayan kortəbii fəaliyyətlər, hətta sevgidən və millətçilik hissələrindən doğsa da son nəticədə ancaq ziyan gətirə bilər.

Milli-mənəvi dəyərlərin, əxlaqın, adət-ənənələrin yeni nəsələ çatdırılması, davam etdirilməsi üçün mədəni abidələrin, bədii ədəbiyyatın, milli fəlsəfi fikrin rolu böyükdür. Lakin milli ruhu qorumaq, inkişaf etdirmək və yeni nəsillərə çatdırmaq üçün ən yaxşı mühit milli dövlətçilik şəraitində yaranır. Milli dövlət ancaq ərazinin, maddi sərvətlərin deyil, həm də milli-mənəvi dəyərlərin qorunmasına xidmət edir. Və bu zaman milli ruh həyat tərzinə çevrilir. Dövlətçilik ideologiyası da milli ideologiya da eyni bir təməl üzərində-milli fəlsəfi fikir zəminində formalaşır.

Ədəbiyyat

- Akçuraoğlu Yusuf, “Türkçülüyn Tarixi”, Bakı, Qanun-2012
- Aydın Balayev, “Məhəmmədəmin Rəsulzadə və Milli Özünüdərək Problemi” (25. 03. 2013)
- Bəxtiyar Vahabzadə, “Gülüstən”, Ankara-1998
- E. İbrahimov, “Türkdilli xalqlar arasında ortaq ünsiyyət dilinin yaradılmasında Söz varlığının rolu”, (05. 01. 2012)
- F. Ələkbərov, “Azərbaycanda türkçülük ideyası”, (14. 11. 2012)
- F. Ələkbərov, “Azərbaycanda türkçülük ideyası” Hüseyn Baykara, (17. 10. 2012)
- F. Ələkbərov, “Azərbaycanda türkçülük ideyası” Əhməd Cəfəroğlu, (17. 09. 2012)
- F. Ələkbərov, “Azərbaycanda türkçülük ideyası” Bəxtiyar Vahabzadə, (14. 11. 2012)
- M. B. Məmmədzadə. Milli Azərbaycan hərəkatı. Bakı-1992
- M. Ə. Rəsulzadə, “Stalinlə ixtilal xatirələri”, Bakı-1991
- M. Ə. Rəsulzadə. Əsərləri. Bakı-2001, cild 2
- M. Ə. Rəsulzadə. “İstiqlal məfkurəsi və gənclik”, *Azadlıq*, 31 dekabr 1990
- Milli Fəlsəfi Fikir və Milli Özünüdərək, www.felsefedunyasi.org/files/38_idsdp09jdd.doc (15. 03. 2013)
- Sabri Arıkan, “İsmail Bey Gaspıralı’ya Göre Dilde-Fikirde-İşte Birlik Niçin Şarttır?”, Türk Dünyası Tarih və Kültür Dergisi, S. 2000/07-163
- Tofiq Hacıyev, “Türklər üçün ortaq ünsiyyət dili”, Bakı-2013
- Ziya Göy Alp, “Türkçülüyn əsasları”,

XÜLASƏ

Dövlətin zəngin tarixə malik özünəməxsus ənənə və dəyərlərinin yaşadılması mühüm əhəmiyyət kəsb edən məsələlərdən biridir. Bunun üçün də başlıca olaraq gənclərə milli mənlik şüurunun aşılmasını həyata keçirmək lazımdır. Sözügedən zümrəyə arzuolunan səviyyədə bunu aşılaya bilsək, qarşıya qoyulan məqsədlərə çatmaq çətin olmaz. Milli mənlik şüuru nədir? Bu ifadəni dərinədən təhlil edəndə belə qənaət hasil olur ki, milli mənlik şüuru özünüdərək deməkdir. Milli özünüdərək deyəndə ilk növbədə insan bağlı olduğu tarixi kökü, milli mənsubiyyətini, vətəninin tarixini bilməli və dərinədən təhlil etməyi bacarmalıdır. Hər bir gənc, vətəndaş dərk etməlidir ki, hansı vətəni, milləti, milli xüsusiyyətləri təmsil edir. Eyni zamanda, hansı özünəməxsus və səciyyəvi spesifik xüsusiyyətlərə sahibdir. Bütün bunlar hansı əsaslara söykənir.

Azərbaycanda milli özünüdərək prosesi və türkçülük ideyası böyük bir tarixi yol keçmişdir. Milli ideologiya, milli kimlik, özünüdərək prosesində həyatını qurban

verən insanlar məhz özlərindən sonrakı nəslin bu ülvi dəyərlərə sahib çıxmasını, onu qorumasını istəmişdilər. Məhz onların ağır şərtlər altında, heç bir təhlükə və qorxudan çəkinməyərək millətin gələcəyini düşündükləri üçün bu mübarizəyə qoşulmuşdular. Bu missiyanın davam etdirilməsi isə gələcək nəsillə bir vəzifə kimi ötürülmüşdür.

Böyük və zəngin bir tarixə irsə sahib olan Azərbaycanda bu gün milli şüur, millilik, gənclərdə milli özünüdərək səviyyəsinə bir qədər fərqli prizmadan nəzər yetirməyə çalışacağıq. Çoxsaylı sorğu və təhlillərin nəticəsi olaraq bəyan etmək olara ki, bu gün irsimizə sadıqlıq, milli düşüncəmizə sədaqət və Azərbaycançılıq ideyalarının tam dolğunluqla təzahürü məsələlərində narahatedici məqamların mövcudluğu danılmaz bir faktır. Burada söhbət yalnız gənclərin patriotik hisslərə qapanma səviyyəsindən getmir-məsələ daha ciddidir. Görəsən, bugünkü gəncliyin, əjdadlarımızın təcrübəsi olaraq, milli dəyərlərimizi gələcək nəsillərə çatdırmaq potensialı və missiyası vardır mı? Sualın cavabı isə mövcud vəziyyətin obyektiv və subyektiv səbəblərindədir. Səbəblər isə bəllidir... fərqli maraqlar, fərqli düşüncə tərzi, fərqli zəmanə lakin bu məqaləmizdə biz özünüdərək prosesinə türkçülüyün təsiri və milli şüurun, özünüdərkin bu gün daha da yüksək səviyyəyə çatdırılması ilə bağlı təklifləri nəzərdən keçirməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq.

НАИВНЫЙ ГЕДОНИЗМ: О ТРАНСФОРМАЦИЯХ МОРАЛЬНЫХ И СТИЛИСТИЧЕСКИХ НОРМ В ЖЕНСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ ЛАТВИИ

Милевич И. Г.

По словам Ивана Александровича Ильина, сказанным в 1925 г., гедонизм это практика и теория морального наслажденчества, искажающее и силу очевидности, и мирозерцание, и основы личного характера. [Ильин www] Трансформации моральных норм, в частности их «наивизация» наиболее выпукло отражается в одном из наиболее активных дискурсов – публицистике. Многолетние наблюдения за современным публицистическим дискурсом показывают, что вместе с формированием специфической публицистической картины мира особенно наглядно моральные нормы подвергаются «наи-визации» в женской глянцево-публицистике (типичные названия которой *глянец, женский журнал*). Рассмотрим основные тенденции сопряжения трансформаций моральных – и в частности, (транс) формирования наивного гедонизма вместе с такими этическими принципами, как эвдемонизм, релятивизм, утилитаризм и др. – со стилистическими, функциональными и когнитивными трансформациями языка *глянца*.

В качестве метода исследования выступает когнитивно-дискурсивный анализ, который в силу как междисциплинарного характера, так и комплексного подхода способен раскрыть особенности дискурса в более полной степени. Современный публицистический дискурс необходимо рассматривать именно в комплексе – трансформации наблюдаются как на уровне стилистическом и функциональном (новые слова, формы, сочетаемость), так и на когнитивном (инволюция и эволюция концептов).

Сегодня в мире потребительства, или «победоносного шествия «религии потребления» [Орлова 2012: 28 с.] обращение к гедонизму закономерно. Инна Орлова, президент российского благотворительного фонда «Ориентир», отмечает: «С началом эпохи капитализма кумиром людей стали деньги, они же оказались целью существования. Правда, в последнее время список кумиров пополнился, в их число попали «здоровье», «молодость», «слава» и т. д. Проблемой современного общества является гедонизм... » [Орлова 2012: 24 с.] Гедонизм вместе с эвдемонизмом является наиболее типичным выражением антропологической концепции. Наслаждение для мыслителей (Аристипп), выдвинувших эту концепцию, является высшим благом и критерием человеческого поведения. [Губин, Некрасова 2008: 11 с.] Современные дискурсы показывают характернейшие наивные реализации этой концепции.

Формирование дискурса неотделимо от формирования картины мира, в которой не последнее место занимают моральные концепты. Для формирования современного женского дискурса, очевидно, важен именно моральный гедонизм. По мнению И. А. Ильина, моральный гедонист «инстинктивно тяготеет ко всему, что вызывает в нем состояние блаженного умиления, и столь же

инстинктивно отвращается ото всего, что грозит нарушить, оборвать и погасить это состояние. Его духовное око начинает искать во всем умиляющего и быстро отвертывается или закрывается, как только в поле его зрения появляется что-либо возмущающее или отвратительное.... Моральный гедонист не видит того, что ему реально дается, и видит не то, что подлинно есть. Он ценит в опыте не объективную верность и точность, а соответствие своим субъективным настроениям и выросшим из них фантазиям. Он приучается фантазировать в опыте и испытывать свои фантазии как реальность: его мирозерцание приобретает черты идиллической противоположности». [Ильин www] Сегодня эти черты прослеживаются в таких выражениях *блаженство из блаженств, инструкции наслаждений, маленькие сиюминутные удовольствия, душевной польза*.

Важно отметить, что гедонизм и воля находятся подчас в центробежных отношениях. «Состояние умиленности и растворенности не только не включает в себя волю, но отводит ее как начало, с одной стороны, ненужное, а с другой стороны, напрягающее, сковывающее и потому мешающее растворению и текучести. Ибо воля не растворяет душу, а собирает ее и сосредоточивает; она не погружает ее в безграничное, беспредельное течение, а творит грань и форму, она не беспредметна, а определительна и определена; она не может говорить всему – блаженно приемлющее «да», но нуждается и в твердом, обоснованном отрицании. Поэтому гедонистическое умиление, охватывающая душу и завладевая ее центральным чувствилищем, вовлекает ее в некое безволие, выражающееся то в безразличии, то в прямой враждебности ко всем волевым порывам и заданиям». [Ильин www] Гедонизм, таким образом, становится основой эгоизма и / или индивидуализма, а безволие сопрягается с инфантильным началом (не случайно номинация читательниц *девочки*, ср. симметричной номинации нет в мужском журнале: читатели часто именуется *мужиками*), а наивный гедонизм узнаваем по детским чертам: женщины поступают «правильно» и «хорошо», чтобы заслужить одобрение журнала – «матери». Гедонизм таким образом становится мотивом для поступков, что подтверждается обратной связью (письма читательниц, из которых лучшее награждается подарками) и «подарками и игрушками»: постоянные предложения купонов, скидок, а также розыгрыши участия в проекте «Дива», суть которого радовать выбранную читательницу новой одеждой, посещением ресторана и оперы с отчетом с места событий и комментариями «див», напр., *Ольга: «Какая замечательная идея – баловать женщину с утра до вечера!» (Литлит. 01. 2013.)*

Для более полного понимания природы наивного гедонизма необходимо обратиться к женским архетипам. Основной женский архетип (анима) в современных дискурсах, особенно в рекламных, характеризуется рядом специфических черт. К вербальным характеристикам анимы относятся категории: принадлежность, подчиненность, покой, надежность, защищенность, пассивность. В визуальном ряду это округлые и аморфные формы, плавные цветовые переходы. [Пендикова 2008: 158с.] В мифе, сказке и более поздних результатах

духовной деятельности человека анима реализуется как два основных женских образа, к которым можно свести практически всех женских персонажей произведений всех времен и народов. Это образ кроткой, прекрасной, юной женщины, в которой предвосхищается будущая мать, и образ роковой женщины, очаровательной, но несущей гибель мужчине. [Пендикова 2008:158 с.]

При воспроизведении архетипа кроткой женщины, как правило, используются образы мечтательных девушек, чаще блондинок или шатенок, ясная логичная композиция, светлая цветовая палитра. Образы кротких женщин вызывают ассоциации с принцессами, царевнами, томящимися в ожидании жениха. По В. Я. Проппу, это ожидание вписывается в стандартный структурный элемент сказочного сюжета изоляции невесты перед свадьбой. Если образ кроткой принцессы продуцируется действием самости, то образ роковой женщины возникает как результат развития архетипа тени, природного, стихийного бессознательного начала. Постмодернистская культурная эпоха требует слияния черт кроткой и роковой женщины в едином образе. Это заметно и в киногероях, и в рекламных персонажах. [Пендикова 2008: 159 с.]

Анализ публицистического дискурса (латвийский журнал «Лилит», 2008-2013 гг.) показывает, что для рекламного дискурса, действительно, актуальны два типа женского архетипа – кроткая принцесса и роковая красавица. Однако для текстуального дискурса эти типы будут иметь специфику. Так, текстуальный образ скорее основан на первом типе – кроткой принцессы, которую, среди прочего, отличает одиночество, инфантилизм и гедонизм.

Одиночество в женском дискурсе психологических рубрик нередко описывается именно с позиции инфантилизма и гедонизма. Напр., *Когда ты одинока, тебе никто не мешает заниматься **классным сексом** без прикладывающейся к нему «любви до гробовой доски», или вообще от секса отказаться и спать, для успокоения нервов, с **пушистым мишкой**. Но самый основной плюс одинокой жизни заключается не столько в **капризной, полудетской свободе «делаю что хочу»**, сколько в том, **что никто не ограничивает твой личностный рост возней на кухне «ради семьи» и своими настроениями.** (Лилит. 10. 2008.)*

Характерная черта дискурса – асимметричность оценки инфантилизма: инфантильность мужчины указывается как негативная черта, не-норма. И женский дискурс для описания инфантильности мужчины избирает тактику утешения и / или примирения. Напр., *Все мы знаем, что современные мужчины инфантильны. Ну и что с того? Не отказываться же от них только потому, что они – не мачо! У них есть общие черты: **они похожи на детей** – такие же безответственные и слабовольные, быстро загораются новой идеей, при неудаче теряются и отступают, у них нет своего твердого мнения ни о чем на свете, кроме собственной выгоды, да и о той представлении бывают самые фантастические и нелепые.* (Лилит. 01. 2008.)

Одним из результатов тактики инфантилизма является искаженное представление о нравственных категориях (нельзя, но можно), о моральных

принципах, идеалах и – в конечном счете – духовности. Несмотря на иронический стиль повествования следующего примера – деформации моральных и духовных ориентиров налицо: *«Духовка» как она есть. Если хочешь идти в ногу со временем, надо **обязавестись духовностью**, как ни **цинично** звучит эта фраза. Давай разберемся, для чего нам нужна духовность, где и как ее почерпнуть. Модный духовный тренд бесцеремонно вторгся в мою жизнь в начале осени.... духовность – **точно в моде**, раз косметические салоны перековываются в центры по оказанию **духовных услуг** населению. (Лилит. 12. 2010.)* Моральные трансформации облекаются в соответствующие формы стилистических и функциональных трансформаций, напр., одноразовая и / или формальная обязательность замужества отражена в контекстах ***сходиться замуж, побывать замужем***; отношение к гендерным ролям отражается в сочетаемости, напр., ***мужчина-стерва, стержозный мужчина: Может ли мужчина быть «стервой»?** Да запросто! Типичный представитель этой мужской категории – Том Круз. (Лилит. 02. 2013.)* Подобные трансформации чаще всего облекаются в легкомысленный, юмористический стиль, таким образом, тактика инфантилизма разъедает границы серьезного и несерьезного, а несерьезность воспринимается как примета новой моральной и поведенческой нормы. Напр., *Мы воспринимаем события нашей жизни **слишком серьезно**, в то время как она любит легкость и непринужденность в обращении с ней. Почему бы нам не научиться жить играючи?* (Лилит. 03. 2013.)

Реализация гедонизма в женском дискурсе сопрягает концепты **одиночество** и **уединенность**. В целом, для женского дискурса характерно двоякое позиционирование одиночества – конструктивное (уединенность) и деструктивное (собственно одиночество). Показательно то, что для текстов, связанных с массовым искусством, характерно не противопоставление конструктивных позиций **вдвоем** и **уединенность**, а их соположение. Напр., *[Seal Soul] подойдет для вечера вдвоем с любимым, красочного вечера вдвоем или для утешения в одиночестве. (Лилит. 01. 2009.)* – таким образом, состояния вдвоем или в одиночестве в данном случае являются идентичными по настроению.

В женском дискурсе нередко песни (рубрики «Новости», «CD», «Музыка») представляются неким кодом, раскрывающим функции одиночества. Напр., *Боб Дилан Together Through Life. В его голосе скрыт **особый сигнал**, который улавливается вмиг, с первых же аккордов – твоя жизнь такая и только такая, какой ты хочешь ее видеть. Ты можешь идти к идти к свободе всю жизнь, и призом за победу станет **мед одиночества** и **способность познать другого человека**. (Лилит. 07. 2009.)* Женский дискурс в таких контекстах определяет одиночество как состояние восприятия чего-либо, чаще всего восприятия музыки (обычно некоей туманно определяемой как «хорошая»), что позволяет такой вид одиночества отнести к конструктивному (функциональному, показательному) типу, т. е. это скорее уединенность. Напр., *Solo Piano я всегда слушаю в одиночестве. И думаю о том, как много разного скрывается за внешним рисунком нашего поведения. (Лилит. 02. 2009.)* Любо-

пытно, что функциональность такого одиночества в конечном счете используется против него – это время подумать о том, как от него избавиться, наслаждаясь им же. Ср. мужской дискурс, в котором функциональность прослушивания музыки носит иной характер:... *такое [Прохор и Пузо. CD Водка] хорошо слушать не на пьянке, а наутро, завистливо отмечая художественно-извилистый путь логики выпившего человека. (Патрон. 03. 2009.)*

Функциональное одиночество (уединенность) сопряжено с концептами *душевность, душа*, которые не являются характерными для деструктивного типа одиночества. Напр., *Странный месяц февраль – усталость от долгой зимы смешивается с робкой надеждой на весну. Хочется уйти в себя, познать свои желания и накопить побольше сил, чтобы потом сделать то, чего хочется, но к чему страшно подступиться. Февраль любят те, кто знает цену дружбе и одиночеству. (Лилит. 02. 2009.)*

Для рубрик «Психология», «Мы и они», «Изучаем мужчин» характерно особое обозначение – знаковое *женское одиночество*. Анализ контекстов названных рубрик показывает, что женское одиночество подразумевает прежде всего не женщину, а отсутствующего мужчину. Это одиночество потому и не функционально, оно деструктивно, часто пассивно, негативно. Неслучайно это состояние в качестве сценария подается как проходное, преходящее, но и обязательное. Напр., статья «Жизнь удалась»: *Что и когда надо для этого сделать. Успеть до 30. Научиться жить одной и находить в этом радость. Успеть до 40. Побывать замужем. Если понравится – останешься с мужем. Не понравится – разведешься, зато приятельницы не будут смотреть на тебя с жалостью и подсовывать книжки про венец безбрачия. Успеть за 50. Взять тайм-аут, побывать на Тибете (в Индии, в Беловежской пуще, на Байкале, на берегу океана или в любом ином месте силы), хотя бы неделю провести там в максимальном одиночестве, разобраться в себе и понять, куда идти дальше. (Лилит. 07. 2009.)*

Заметим, что для мужского дискурса не характерно использование слова *одиночество* (впрочем как и семантическое поле «отношения с противоположным полом»), однако концепт *одиночество* выражен имплицитно – как реализация концептов *приватность* и *неприкосновенность* мужского пространства. Так, мужской дискурс не содержит статей о женщинах (это не проблема для общего решения, а для личного пространства), ограничиваясь фотосессиями минимально одетых девушек. Дискурс мужчин нацелен на удовлетворение любопытства, в отличие от женского, для которого в центре – решение общих проблем (отношений), поэтому наиболее частым приглашенным специалистом в женских журналах являются психолог и реже психотерапевт, практически не встречающийся в мужском дискурсе.

Состояние деструктивного одиночества становится гедонистическим: его возможно пережить вместе – таким образом создается и поддерживается тактика инфантильности, которая базируется на типе кроткой принцессы. Не случайна в этом смысле номинация *девочки* – активны значения «слишком молода» (для чего угодно – для опыта, замужества, серьезных отношений и т.

д.) и «общность», а также «необходимость воспитания и / или научения». Напр., *Ах, девочки, хотите ли вы знать, что чувствовали ваши мамы и бабушки в минувшем веке?... Поставьте диск дуэтов Шарля Азнавура. (Лилит. 02. 2009.)* Заданное инфантильное состояние (тактика инфантильности) оправдывает появление, напр., эзотерических чудачеств, которые в другом виде женского дискурса не могли бы восприниматься адекватно: *15 способов приманить удачу: легкий путь к успеху лично для тебя.... Возьми белый носовой платок и красные шерстяные нитки. Напиши на платочке красным фломастером свое имя... В каждый уголок платка заверни маленькую прядку своих волос, состриженных в первый день убывающей луны, и завяжи узелочки ниткой. Надуши платочек своими любимыми духами. Клади его каждую ночь под свою подушку до наступления новолуния. В ночь новолуния выйди на любую дорогу, сожги платок вместе с прядками своих волос на открытом воздухе, пепел развей по ветру и мысленно поблаговари духов за проявления внимания к тебе. (Лилит. 03. 2009.)*

Превосходной степенью гедонизма в наивной картине журнала является эвдемонизм. Счастье подается как бонус после уроков, выученных с журналом, как гарантия после выполнения упражнений или получения точно отмеренных знаний. Напр., *Кто о чем, а мы – все о счастье! А как иначе – весна на дворе, долгожданная, выстрадавшая, наполненная надеждами. Давайте поищем символы удачи, чтобы помочь этим надеждам осуществиться. Скоро зацветет сирень, и мы будем жадно искать цветки с пятью лепестками. Съешь уникальный цветочек, и будет тебе изобилие в любви, деньгах, творчестве, дружбе – и даже в развлечениях. А пока сирени нет, можно прикладывать к губам витую раковину и дуть в нее, чтобы в твоём доме царил мир, или искать круглую пуговицу с четырьмя отверстиями – знак благосклонности судьбы. (Лилит. 05. 2013.)*

Робкая принцесса одинока, но вместе она стремится к статусу роковой красавицы при помощи инструментов, которые характерны для традиционной сказочной инфантильной робкой принцессы: классическая для женского дискурса тактика **чуда и чудесного пошагового решения** (частые реализации **лист желаний, амулет**). Напр., *Мы, взрослые девочки, знаем, что к любви не прилагается гарантия «на всю жизнь». И так бывает, что вы уже растались, но душой и сердцем ты все еще к нему привязана. Как разорвать эти нити? Тебе поможет небольшое колдовство, которое сделает это на тонком уровне. (Лилит. 02. 2011.); Магические ритуалы на привлечение любви. Цель. Иногда бывает совсем несложно познакомиться с мужчиной и провести с ним ночь. Да вот только все не те партнеры попадаются! И тогда есть смысл испробовать этот колдовской ритуал, в котором ирис воплощает тонкую, глубинную женственность, а папоротник – истинно мужскую силу и обаяние.... Результат. Знакомство с мужчиной твоей мечты состоится не позже чем через полгода. (Лилит. 08. 2011.)* Для реализации нередко приглашаются «волшебники» и «сказочные феи» современного публицистического дискурса – эзотерики, целительницы, мастера дао и пр. в самых разных

комбинациях (ср., в одном лице *педагог, психолог, ведущая тренинговых программ, магистр космоэнергетики и мастер рун*). Напр., в статье «Утонченная стихия вдохновения (воздух)» консультантами являются эзотерик Ирина Ерина и доктор Иван Неумывакин, и с их помощью робкая принцесса получает помощь: *Прервать полосу неудач. В очень ветреный солнечный день надо взобраться куда-нибудь повыше – на гору или высокую дюну на морском побережье, распустить волосы, встать лицом к ветру, откинуть голову назад и поднять руки в стороны под углом в 45 градусов. Закрой глаза и представь, что ты с огромной скоростью летишь над землей на большой высоте. Дыши глубоко и ритмично. Как только от ощущения полета закружится голова – стоп, прибыли. Открой глаза. Потопай ногами, возьми в руки песок или землю – «привяжи» себя к почве. Твоя черная полоса осталась позади. (Лилит. 09. 2010.)*

Гедонистическое избавление от одиночества (поиск мужчины) не всегда удачно (вариант сублимации является маргинальным), поэтому об этом журналы постоянно напоминают читательницам о проблеме, предлагают все новые и новые способы-рецепты, советы-предостережения, одновременно оправдывая одиночество. Журнал занимает не только позицию *мозг* (рецепт, стратегия, типологизация, урок), но зачастую и *сердце* (интуиция, чутье, каприз). Таким образом, коммуникативная стратегия поддерживается четким набором повторяющихся ходов. Один из распространенных – коммуникативный ход *типология*. Ср., типология мужчин: *специалист, козел похотливый, скрытый неудачник, умник, олух царя небесного. (Лилит. 01. 2011.)* Коммуникативный ход и одновременно стилиобразующее средство – *уроки / рецепты / инструкции*. Напр., *10. Отвези родителей в Межпарк. Навестите зверей в зоопарке, пока они не спрятались от наступающих холодов на «зимних квартирах». Купи себе и родителям сосиски в булках и мороженое. Ешьте на ходу. 8. Первый день бабьего лета. Открой утром окно и найди пять признаков того, что лето уходит. Посмотри на небо, вздохни воздух, прислушайся к звукам. И, может быть, ветерок принесет к тебе – на удачу – осеннюю паутинку. (Лилит. 09. 2011.)* Метафора механизма с ассоциативным значением простоты рецепта или инструкции также поддерживает идею инфантильного типа мировосприятия. Напр., *Нажми на кнопку – получишь результат. У тебя есть мужчина. В целом он неплох, но нуждается в усовершенствовании. На какие его кнопки тебе нужно нажать, чтобы он изменился в нужную сторону и при этом – не сломался, не заболел, не бежал и не возненавидел тебя, а остался годным к употреблению, здоровым и позитивно к тебе настроенным? (Лилит. 04. 2008.)* В качестве учительниц выступают и представительницы других референтных групп, напр., эталонных. Напр., *Актрисы – модели – блогеры – модные редакторы – аристократы... Вот примерный маршрут, по которому мы двигались в последние десять лет. (Лилит. 10. 2012.);* статья о платках *Подражая Жозефине. (Лилит. 10. 2012.)*

Семантические и стилистические признаки рассматриваемой тактики наивизации гедонизма – деминутивы, тактики «уход от полного исполнения»

и «формальное исполнение указаний» – во многом напоминает детский. Точнее, дискурс женской публицистики подобен детской и речи и т. наз. «материнской речи». Еще одна особенность детского мировосприятия – создание проблемы в игровом поле – также имеет свою реализацию в женском дискурсе: построение проблемы искусственно. Напр., журнал журит читательниц: *Ты не первый год живешь со своим мужем или любимым мужчиной. У вас давно все налажено: отношения, быт, питание и секс. Ты знаешь его эрогенные зоны, а он твои любимые позы... А как давно вы пускались в сексуальные эксперименты? А в секс-магазин хоть раз наведывались? Или скажешь, негоже приличным девушкам по таким местам ходить?* (Лилит. 07. 2009.) Нередко журнал использует предостерегающую «материнскую» тактику (женский дискурс как материнский мозг) статьи-рецепта: *Посвящается тем девочкам, которые выросли. Представь себе: просыпаешься ты одним солнечным или пасмурным утром (что вероятнее всего в этой стране), присаживаешься на кровати и сканируешь не окончательно открывшимся глазом того, кто поспывает рядом. Это он – такой родной, наверное, все еще любимый, милый, а временами невыносимый, уже не такой внимательный, но периодически сексуально необузданный... Лежит себе и ничего не подозревает. А ты в это время обрушиваешь на свой пока слабо бодрствующий мозг вопрос: «Ну и как долго все это будет продолжаться?»* (Лилит. 10. 2008.) Здесь заданы важные векторы современного женского дискурса – инфантильность (девочки), нереальность проблемы (*представь себе*), «реалистичные» черты (*время – утро, место – эта страна*), номинации сегодняшнего момента (*сканируешь*), тем не менее мужчина, представляющий проблему, практически не проблема (*любимый, милый, внимательный, сексуально необузданный*), ограничители временами, периодически – также являются маркерами действительности. Публицистическая лирическая героиня помещена в «любовный треугольник» реального хронотопа – женщина, мужчина и мозг (женский дискурс), отвечающий за поставку проблем и их решение, а также – полное оправдание гедонистического инфантилизма.

Тактика аристократизации – и ее лексические реализации **принцесса, богиня, аристократка, барышня** – отвечает за реализации правильных моделей «повышенного» качества, чтобы инфантильные ценности подать, играя на возможном комплексе неполноценности. Напр., *По следам принцесс и звезд* (Лилит. 05. 2013.) – статья о диетах; *Царское начало. Подойди утром к окну. Распахни его настежь и вдохни по-царски – полной грудью... Почувствуй себя хозяйкой мира. Скажи вслух: «Это – моя жизнь!» Повторяй каждое утро в течение 21 дня.* (Лилит. 03. 2013.); *Появились круги под глазами перед свиданием? Ничего страшного! Вооружись новинками, кото-рые мы пробовали, – и превратись в принцессу как по мановению волшебной палочки.* (Лилит. 10. 2013) В рамках этой тактики перерабатываются архетипы с целью достижения необходимого аристократического лоска. Напр., *Кстати художники всех времен и народов больше всего любят писать два женских образа – шлюху и*

Мадонну. Одну они воздедают, второй восхищаются. На протяжении столетий эти два образа трансформировались. **Шлюха приобрела глубину и силу, превращаясь в благородную куртизанку, потом – в роковую женщину. Мадонна же преображалась то в боевую подругу, то в безмужнюю мать – и становилась более сексуальной.** (Лилит. 06. 2013.). Аристократизация подразумевает и правильное словоупотребление, часто – модное, поскольку и модные слова обязательны к удовольствию. Напр., **Это модное слово – бранч: Семь лучших мест для воскресного позднего утра. Бранч – это приятный гибрид завтрака и обеда, уютное рос-кошество выходного дня, когда можно позволить себе проснуться поздно, а выпивать начать рано. Развлечение, следующее за зажигательной вечеринкой и бурной ночью, – в общем, это когда нужно слегка отдохнуть от выходных.** (Лилит. 10. 2013.); **Слоу-лайферы – модное явление современной жизни. Так называют себя сторонники «медленного стиля жизни» (от Slow Life – «медленная жизнь»).** Это люди, которые обращают внимание на все приятные детали нашего повседневного бытия и умеют насладиться ими. (Лилит. 09. 2012.)

Тактика морального релятивизма – часты ее реализации **как хочешь, если ты так думаешь, нет «хорошо» и «плохо», есть ты и твои нормы** – наиболее явно отражает моральные трансформации половых отношений, брачных условий, переосмысление роли секса с характерной сочетаемостью и прецедентностью. Напр., **Февраль – традиционное время сделать секс-ревизию своего образа и гардероба.** (Лилит. 02. 2013.); **Всего один только раз.** (Лилит. 05. 2013.);... **А вообще если не хотите проблем – читайте самые модные женские порнографические романы («жестокое игры») и лишь мысленно уноситесь в «прекрасное далеко».** (Лилит. 04. 2013.); **«Старый» брак умер... Мир изменился к лучшему.** (Лилит. 08. 2013.); **Любовь. Пристрелите купидона! Не преувеличиваем ли мы значение любви?** (Лилит. 02. 2013.); статья о свингерстве **Ублажите королеву!** (Лилит. 03. 2013.) Так читательница получает иллюзию изменившегося мира, за которым она почти не успевает: отстать от моды возможно даже в ценностях. Тактика наивного утилитаризма – и ее лексические реализации **если надо – сделай, если тебе полезно, то это хорошо (правильно)** – подводит основания для моральных и др. трансформаций. Пороки в рамках этой тактики описываются оправдательно, почти любовно. Напр., **Почему нас так неудержимо привлекают порочные увлечения? Почему мы тянемся за сигаретой, за бокалом вина, играем в рулетку и курим травку? Если все знают, что цветы зла вредны и губительны, какими же потрясающими достоинствами они должны обладать, чтобы мы могли с ними расстаться.** (Лилит. 03. 2013.)

Таким образом, тактики аристократизации, инфантилизма, чуда и чудесного решения, наивного морального релятивизма и утилитаризма в сумме дают моральную диффузию личности: нет необходимости зреть как личности, есть оправданный эгоизм и эгоцентризм, оправданное бездействие, аморализм и необходимый для этого гедонизм. Анализ современного публицистического женского дискурса показывает наиболее яркий тип (субъект), реализующий

наивный гедонизм, это робкая принцесса, для которой оправдан инфантилизм, инфантильное мировосприятие, в котором понятие воли максимально редуцировано: робкая принцесса получает советы, рецепты, уроки, инструкции, т. е. весь спектр помощи, предлагаемый женским дискурсом, воспринимаемым как материнский, в задачи которого входит создание общности, общего поля для решения созданных им же проблем, в которой наслаждение в таком дискурсе стало наивно распорядоченным.

В качестве постскрипума. В 2013 году журнал «Лилит» за большой вклад в сохранение русского языка и культуры, а также в дело консолидации соотечественников за рубежом был награжден Почетной грамотой правительства России.

Литература

1. Губин В. Д., Некрасова Е. Н. Основы этики: Учебник. – М. : ФОРУМ: ИНФРА-М., 2008. – 224 с., ил. – (Профессиональное образование).
2. Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url=http%3A%2F%2Fwww.magister.msk.ru%2Flibrary%2Fphilos%2Filyin%2Filyin02.htm&tld=ru&lang=ru&text=%D0%BD%D0%B0%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%B3%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC&110n=ru&mime=html&sign=571baa3dd2b284aeef0ebf16a97b70c&keyno=0>
3. Орлова И. Религия потребления //Прямые инвестиции /№5 (121), 2012 –24-29 сс.
4. Пендикова И. Г. Архетип и символ в рекламе: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Реклама», «Маркетинг», «Коммерция (торговое дело)». – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 303 с. – (Серия «Азбука рекламы»).

Summary

The article deals the main trends pairing moral transformation - and, in particular, transforming naive hedonism, together with such ethical principles as eudemonism, relativism, utilitarianism, and others. – with stylistic, functional and cognitive transformations in the language of *gloss*. As method in this research was the cognitive and discursive analysis. The study showed that the most typical are the aristocracy tactics, infantilism, and a wonderful miracle solutions, naive moral relativism and utilitarianism, which add up to the diffusion of moral personality: there is no need to mature as a person, there is selfishness and self-centeredness justified, justified inaction, amorality and necessary for this hedonism. Analysis of modern female journalistic discourse shows the most striking type (entity) that implements the naive hedonism, is shy princess, for which justified infantilism, infantile perception of the world in which the concept of the will is reduced as much as possible: a shy princess gets tips, recipes, lessons, instruction, the entire spectrum of care, offers women's discourse perceived as the mother, whose task is to create a community and the total field to solve the problems created by this community.

Key words: naïve hegonism, moral norms, ethics, transformations, journalism, gender

ERKEN DÖNEM TÜRK EDEBİYYATINDA KLİŞELEŞMİŞ BEYAZ RUS İMGESİ

Gamze Öksüz

30 Ekim 1918 yılında imzalanan Mondros Mütarekesi, Osmanlı İmparatorluğu ile İtilaf Devletleri arasında birtakım yeni düzenlemelerin yapılmasına neden olmuştur. Söz konusu Mütareke, bir yandan Osmanlı İmparatorluğu için I. Dünya Savaşı'nı sonlandıran bir anlaşma olsa da İtilaf Devletlerinin İstanbul'u ve Boğazları işgal etmesini önleyememiştir. Aynı dönemlerde komşu Rusya'da Ekim Devrimi'nin zorlu koşullarına dayanamayan pek çok Rus vatandaşının Avrupa'ya göçünde İstanbul'u köprü olarak kullanması, 1920'li yıllarda İstanbul'un sosyal açıdan da işgal edilmesine neden olmuştur. Gerek en yakın kaçış noktası olarak İstanbul'u gören, gerekse mülteci olarak söz konusu dönemde Türk hükümetinden yasal bir kısıtlamaya maruz kalmayan Beyaz Rusların İstanbul'daki nüfusu 1920'li yılların başlarında yaklaşık 200. 000 kadardır (Toprak 2007: X). Kızıl Ordu'dan kaçarak diğer ülkelere sığınan ve kendilerine "Beyaz Rus" adı verilen bu göçmenler, 1940 yılının başlarına kadar İstanbul'un misafiri olmuşlardır. Çoğunluğu soylu ailelerden gelen Beyaz Rusların İstanbul'u seçmelerinin bir başka nedeni de uluslararası yardım kuruluşlarının bu dönemde diğer ülkelere nazaran İstanbul'da daha iyi örgütlenmiş olmaları ve göçmenlerin bu sayede yaşamlarını devam ettirecekleri iş olanakları bulabileceklerine inanmalarındadır (Davis 2007: 178). Savaştan çıkıp kanlı bir devrimin ortasına düşmüş olan bu insanlar, din, kültür ve toplumsal yaşantı açısından aralarında büyük farklar olan bir ülkenin topraklarında hayat mücadelesi verirken her türlü işte çalışmış, özellikle de İstanbul'un Pera ve Beyoğlu gibi eğlence merkezlerini cazip hale getirmede en büyük rolü oynamışlardır. *Pera'dan Beyoğlu'na* adlı çalışmasında Beyaz Rusların İstanbul'un toplumsal dokusuna yaptığı etkiye yer veren Onur İnal (2006: 84), İstanbul'un o dönemde eğlence ve fuhuş merkezi olan Beyoğlu'nda Rusların önemli bir yeri olduğundan, Beyoğlu erkeklerinin gerek giyim tarzı gerekse davranışlarındaki serbestlikle geleneksel Türk kadından çok farklı bir portre çizen beyaz tenli, kısa sarı saçlı, kibar Rus kadınlarını 'haroşo' diye çağırdığından söz eder.

I. Dünya Savaşı sonrası İstanbul'a yerleşen işgal ordularının şehre sunduğu maddi olanaklar ve kısa yoldan para kazanma arzusu kimileri için kolay elde edilen servetlere yol açmış ve neticede şehirde esrar, kokain, alkol, kumar, fuhuş gibi toplumsal sorunlar ortaya çıkmıştır. Gazeteci yazar Fikret Adil'e göre ülkemizde Doğu kültüründen Batı kültürüne geçiş aşamasının savaş sonu gibi bir döneme rastlamış olması, özellikle İstanbul'da eğlence sektörünün sınırları zorlayacak derecede uç noktalara varmasına neden olmuştur (Adil 1990: 5). Çoğu araştırmacıya göre bu dönemde İstanbul'un sosyal dokusunu olumsuz yönde etkileyen en önemli etmenlerden biri de işlettikleri bar, dans salonu ve pavyonlarla eğlence dünyasına damgasını vuran Beyaz Ruslar olmuştur. Beyaz Ruslar İstanbul'a getirdikleri moda ve yeniliklerle her ne kadar şehrin modernleşmesine katkıda bulunsalar da rahat giyimleri ve davranışlarıyla Türk erkekleri için cazibe merkezi olmuşlar, kıskançlık yüzünden birçok

ailede sorunlar çıkmıştır. Yüzlerce yıl İstanbul'da yaşamış Venedikli bir aileye mensup Levanten Willy Sperco'nun anılarında (1989: 91) Beyaz Ruslar şu şekilde tarif bulur: "1921'den 1924'e kadar İstanbul'da Rus restoranları modası aldı yürüdü. Türkiye'de ondan önce restoranlarda kadınlar hizmet etmezdi. Kadın garsonlarla o zaman tanıştık. Hepsi de ya kontes ya da baronestiler. Aralarında gerçekten asiller vardı ama hepsi güzel, boylu poslu, taze, pembe ya da esmer, mat tenliyidiler. 'Yolunsak da değer' diyordu herkes". Kokain, eroin gibi uyuşturucularla ve fuhuşla Beyaz Rusların adının birlikte anılması, toplumun neredeyse tamamı için olumsuz bir imgelem oluşturmuştur.

Osmanlı'nın son zamanlarından itibaren Ruslarla yapılan savaşların ve işgal korkusunun da etkisiyle toplumsal hafızada Rusları olumsuz özellikleriyle tanımlayan 'Moskof' imgesi ortaya çıkmıştır. Ekim Devrimi'yle birlikte buna bir de 'Bolşevik' imgesi eklenmiştir. Beyaz Rusların İstanbul'a beraberinde getirdikleri alışkanlıklar ve yeni yaşam tarzı, döneme tanık olan yazarlarımız tarafından romanlara konu edilmiştir. Her ne kadar Beyaz Ruslar İstanbul'un moda ve sanat dünyasına yaptıkları katkılarla bir yandan modernleşmenin yolunu açmış olsalar da, erken dönem Cumhuriyet yazarlarınca ele alınan romanların genelinde Beyaz Rus olgusunun toplumun ahlak yapısına olan olumsuz etkileri vurgulanmıştır.

Bir İstanbul yazarı olan ve yapıtlarında mekân olarak sadece İstanbul'u seçen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) pek çok romanında toplumsal ve kişisel ahlak düşkünlüğü ya da ahlaksızlık, salgın bir hastalık gibi ele alınır. Yazara göre, özellikle büyük şehirlerde modern yaşamın getirdiği serbestlik, ahlaki çöküşü hızlandırmıştır. Çok iyi bir gözlemci olarak yapıtlarında toplum olaylarını inceleyen ve topluma yön verme amacı güden Hüseyin Rahmi, 1924 yılında yazdığı *Ben Deli Miyim?* adlı romanında dönemin sosyal yapısındaki çarpıklıkları dile getirmiştir. Bu yapıt aynı zamanda Beyaz Rusları ilk kez ele alan roman olma özelliğiyle de önem taşımaktadır. İnsan kişiliğindeki ve toplum yapısındaki değerleri son derece şiddetli bir dille yeren bu roman, genel ahlaka aykırı yayın olması gerekçesiyle mahkemeye verilmiştir. Şadan ve Kalender Nuri adlı dejenere olmuş iki arkadaşın evli bir kadını eşinden ayırmak için yaptığı entrikaları anlatan roman, toplumsal yozlaşmanın ve ahlaki bunalımın en üst noktasını anlattığı bölümlerde, bir Rus olan Madam Fedrona'nın işlettiği bir randevu evini fon olarak alır. Hüseyin Rahmi'nin romandaki tanımıyla Madam Fedrona "kırkbeşlik bir Rus karısı, adeta iriyarı bir dişi Kazak'tır. Beyoğlu'nda önemli bir randevu evi işletir. Karı, her şeyden evvel derin bir psikologdur. Sanatı teknikman idare eder. Beyoğlu, şimdiye kadar çeşitli kollara ayrılmış böyle bir fuhuş evi görmemiştir" (Gürpınar 1981: 41). Madam Fedrona'nın evi çok pahalı olmasının yanında akla gelebilecek her türlü ahlaksızlığın yaşandığı, uyuşturucunun her çeşidinin barındırıldığı bir mekândır:

"Bundan başka hayatın adiliğinden bıkmış olanları yapma cennetlerde yaşatacak esrarların, kokainlerin, eterlerin ve daha adları herkesin ağzına düşmemiş yenilerinin cümbüşlenme yeri burasıdır. Lakin bu şehvet günahkârları cennetinde birkaç saat yaşamak için saçılacak paralara dayanmak her kesenin harcı değildir. Bu işin en üfünatli karanlık lağımına kadar inmekten çekinmeyen Madam Fedrona'nın ticaret evi, her

başyurana, kim olduğu bilinmeyen kimselere kapı açmadığı halde darphane gibi işler” (Gürpınar 1981: 44).

Yazar, bu tasvirle toplumdaki ahlaki yozlaşmadaki artışın bir nedeninin de yabancı uyruklu kadınlar olduğunun altını çizerek bir açıdan Beyaz Rus imgesine olumsuz bir vurgu yapar. Roman boyunca Rusların tüm yaptıkları sadece olumsuz yönleriyle ele alınır. Örneğin; ünlü ve zengin olmak isteyen Kalender Nuri, bunun yolunun Rus kadınlar gibi soyunmaktan geçtiğini söyler: *“Ayastafonos’ta bir Rus karısının çırılçıplak resmini aldılar. Gazeteler tam bir sene bu madamdan söz ettiler. Kadın kurnazmış, meseleyi kapatacağına bir dava açtı, fotoğrafına bir reklam yaptı”* (Gürpınar 1981: 50). Yazar, ahlak düşkünlüğüne sebep olarak gördüğü Rusları tasvir etmek için şu düşüncesini de dile getirir: *“Zengin bir memleketten gelme herhangi spor kulübünü biri, gündüz Aksaray’dan tramvay yolundan Şişli’ye kadar anadan doğma çırılçıplak gidip geleceklere yüksek bir mükâfat vaat etse Ruslardan hemen soyunanlar olur. Fakat Türklere morfinle, kokainle, esrarla, işretle utanma damarları çatlamış birkaç parasız hastadan başka kimsenin böyle bir kazanç atılacağını ummuyoruz”* (Gürpınar 1981: 219).

Rusya’da devrim döneminde ortaya çıkan Bolşevik ya da Moskof ifadesi Türkler arasında genellikle kişinin olumsuz özelliklerini vurgulamak için kullanılır. Romanda halktan kişilerin imgelemindeki Bolşevik tanımı da aynı doğrultudadır. Kalender Nuri’nin *“Ne zaman böyle söylesem bana ‘deli’ derler, ‘ahlaksız’ derler, ‘Bolşevik’ derler”* (Gürpınar 1981: 48) sözü ile Şadan’ın zengin-fakir arasındaki uçurumun arttığına değinmesi üzerine annesinin onu *‘boş herif olmakla’* yani Bolşeviklik’le suçlaması, Ruslara karşı takınılan klişeleşmiş imgeyi vurgulamaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde yazar, Kalender Nuri’nin hem maddi hem de manevi açıdan düşüşünü tasvir ederken başkahramanın amaçsızca verdiği demeçleri Bolşeviklerin konuşmalarına benzetir: *“Kalender Nuri ezberlediği böyle Bolşevik kuramlarıyla atıp tutuyormuş”* (Gürpınar 1981: 233). Romanda sözü geçen bir başka Beyaz Rus ise Madam Fedrona’nın randevu evinde çalışan Loroviç’tir. Çok iyi derecede Fransızca konuşan Loroviç, çok güzel olmasının yanı sıra bilgili ve görgülüdür. Randevu evinde kendisine tanıştırlan müşterisine ünlü Fransız yazarı Corneille’den mısralar okuması, soylu ve aydın bir aileden geldiğini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi 1929 yılında yazdığı *Kokotlar Mektebi* adlı romanında büyük şehirlerdeki ahlaksal yozlaşma sorununu yine yabancı uyruklu kadınlar ve Beyaz Ruslar üzerinden ele almıştır. İtalyan bir baba ile Fransız bir annenin kızı olan Ulviye Melek, engellenemeyeceğini savunduğu zinayı estetik ve yasal bir hale getirmek üzere kültürlü ve görgülü metresler yetiştirmek için *“Kokotlar Mektebi”*ni açar. Yaptığı işe gerekçe olarak, fakir ve genelde cinsel istismara uğramış zavallı genç kızların elinden tutarak zengin erkeklerle tanıştırmak ve böylece hayatlarını kurtarmak istediğini belirtir. Mektebin tek eğitmeni, Beyaz Rus olan Prenses Diçeski’dir. Romanda anlatılanlara göre Prenses Diçeski, Bolşeviklerin elinden kurtulmaya çalışırken zindanlara düşmüş, bir şekilde firar ederek Avrupa’ya kaçmıştır. Elinde avucunda bir şeyi kalmayınca piyano ve dans dersleri vererek geçimini sağlamış, asaletiyle birlikte her şeyini tamamen kaybedince de *“paraca zengin lakin terbiyece züğürt olanlara mahsus bir nevi hüsn-i etvar, zarafet ve nezaket adabı”* (Gürpınar

2010: 100) icat etmiştir. Böylece kısa zamanda şöhret ve para kazanmıştır. İşinin ehli olan Prenses, yetiştireceği kızların içinde yetenekli olanları ilk görüşte ayırt edebilir. Sık sık Avrupa'ya gidip gelen Prenses Diçeski Rusya'dayken Doğu ülkelerinin dilleriyle ve edebiyatlarıyla ilgilenmiştir. Dolayısıyla Türkçeye ve Türk edebiyatına da hakimdir. Romanda tıpkı *Ben Deli Miyim?* yapıtında olduğu gibi Bolşevik imgesi, ahlaksal açıdan düşkünlüğü tanımlamak için kullanılır. Kadınlı-erkekli grupların aynı evde yaşamaları ve el değiştirmeleri '*Bolşevik tertibi*' (Gürpınar 2010: 248) olarak adlandırılır. Hüseyin Rahmi'nin bu iki romanda ele aldığı Beyaz Rus imgesi, toplumda var olan ahlak yozlaşmasına ivme kazandırması nedeniyle olumsuz özellikleriyle ele alınmış ve kendisinden sonra klişeleşecek olguya bir anlamda öncülük etmiştir.

Roman, öykü ve makaleleri ile Türk toplumunun Tanzimat'tan itibaren geçirdiği toplumsal aşamaları ele alan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), 1928 yılında yayımladığı *Sodom ve Gomore* adlı romanında işgal İstanbul'unda yaşayan bir zümreyi anlatır ve bu zümre içindeki insan ilişkileri temelinde toplum ve ahlak yozlaşmasını sorgular. Yazar, bu romanında işgal kuvvetlerinin üst kademelerinde bulunan askerlerin yaptığı ahlaksızlıkları, üst düzey Türk ailelerin çıkarları uğruna bu ahlaksızlıklara ortak olmalarını ve onların yanlış Batılılaşma yüzünden vatana ve topluma karşı ihanetlerini anlatır. İstanbul'un en gözde eğlence yerlerinde yaşanan bu ahlaksızlıkların arka planında yine Ruslar, onların işlettiği barlar ve lokantalar vardır. Romanda Beyaz Ruslar yardımcı kahramanlar olarak ortaya çıksa da olayların gidişatında ve vurgulanmasında önemli rol oynarlar. *Sodom ve Gomore*'de manikürcü, garson, dansçı, sanatçı, ressam ve şarkıcı gibi mesleklerle tanıtılan Beyaz Ruslar, yazar tarafından Asyalı olarak tasvir edilir. Dönemin en meşhur Rus lokantalarından biri olan Moskovit'in, romanın kurgusunda önemli bir yeri vardır. Bu lokanta, İstanbul'un sosyete yaşamının ve tüm ahlaksızlıkların toplandığı simgesel bir mekândır:

“... Burada her şey Rus usulüne göre olduğu için lokantanın her köşesi şimdiden bir sarhoş yuvası haline girmişti. Ortada horon tepen ince belli, levent Kafkas delikanlıları, masaların arasında dolaşan berrak gözlü Rus prensesleri, Asyalı sefahatin ve Asyalı coşkununun her sesiyle haykıran çalgın bir müzik, yemek esnasında su yerine votkanın insanı birdenbire kavrayan sinsisi ve kancık tesiri, vakit henüz akşamın dokuz buçuğu olmasına rağmen herkesin aklını çoktan başından almıştı” (Karaosmanoğlu 2012: 74).

Yine aynı mekânda eşcinsel İngiliz subaylar, genç ve yakışıklı Rus erkekleriyle birlikte olurlar. Rus prensesleri ise para karşılığında erkek müşterileri eğlendirmektedirler. Yazarın amacı romanda Rusları kötülemek değildir. Aksine, namuslu, saf ve çalışkan olarak tasvir edilen Ruslar sadece karınlarını doyuracak ekmek peşindedirler ancak işgal güçlerinin ve onların dejenere olmuş Türk yandaşlarının ahlak dışı davranışlarına maruz kalırlar. Anlatıcı yazarın Moskovit'te yaşananlardan sunduğu şu sahne, hayatını kazanmak için erkeklerle birlikte olmak zorunda kalan soylu Rus prensesiyle, dejenere olmuş ve işgal döneminde bile eğlenceden başka bir şey düşünmeyen Türk kıızı Leyla arasındaki trajik farkı gözler önüne sermektedir:

“Leyla iskemlesini kenardan çekip iki İngiliz çocuğunun arasına

sokuldu; çıplak kollarından birini birinin, öbürünü öbürünün boynundan geçirip sallanmaya başladı. Major Will'in locası buradan çok daha dürüst bir manzara gösteriyordu. O prenses denilen kadın, İngiliz zabitanın bütün saygısızlıklarına rağmen hala bir saray sofrasında gibi merasimli duruyordu. Öyle ki, nihayet Major Will'in sabrı tükendi. Kalkıp gitmeye hazırlandı, lakin tavırlarından kadını da beraber götürmek istediği anlaşılıyordu ve kadın kabule yanaşır görünmüyordu” (Karaosmanoğlu 2012: 176).

Yakup Kadri, işgal kuvvetlerinin askerleriyle seviyesiz ilişkilerde bulunan Leyla'nın bir Türk kızına yakışmayan hareketlerini, asaletini hiçbir ortamda yitirmeyen Rus prensesi aracılığıyla eleştirmiştir.

Sodom ve Gomore'de İstanbul'da bulunan Beyaz Rusların beraberlerinde getirdikleri alışkanlıkların ve modaların özellikle kadınlar üzerindeki etkisi de dile getirilmiştir. Türkolog Svetlana Uturgauri (2004: 278), İstanbul'daki göçmen Ruslar hakkında yaptığı çalışmasında, Rus aristokrasisinin bu şehre en son Avrupa modasını getirdiğinden, Türk kadınlarının başlarını açıp saçlarını Rus tipi “çan” şeklinde kısıcak kestirdiklerinden, kafalarına o dönemde çok moda olan ince bir tülbent dolayıp “Rus başı” yaptıklarından, dar bir kemerle tutturulan kloş etek ve üzerine modaya uygun olarak dikişleri sökülmüş ceket giymelerinden söz eder. *Sodom ve Gomore*'nin eğlenceye düşkün kadın kahramanlarından Leyla ve Nermin de bu modaya uyarlar. Leyla'nın “abanoz rengindeki gür, sık ve kıvrık saçları o kadar çok kesilmişti ki başı tıpkı bir haşarı oğlanın başına dönmüştü” (Karaosmanoğlu 2012: 70). Batı özentisi içinde olan Nermin'in ise “o seneki Rus modasına göre bir hamam tülbendi tarzında sımsıkı, kıskıvrak bağlanmış açık kurşuni baş sargısının bir avuç içi gibi çıplak bıraktığı yüzünde serin ve berrak bir şafak vaktinin tazeliği vardı” (Karaosmanoğlu 2004: 96).

Osmanlı İmparatorluğunun son günlerinin tanıklarından olan Peyami Safa (1899-1961), bu son günlerdeki Doğu-Batı çatışmasının sürecini ve sonuçlarını çok yakından izleme olanağı bulmuştur. Dönemin en etkili düşünce adamlarından biri olan yazar, kültürel değişim bağlamında Batı'yı doğru yorumlama konusu üzerinde fazlaca durmuş, tek tip ve yanlış Batı anlayışının tehlikesine vurgu yaparak araştırmalarını Batı düşüncesi üzerinde yoğunlaştırmıştır (Göze 1987: 31). Yazar, 1931 yılında yayımlanan *Fatih-Harbiye* adlı romanında, geleneksel Anadolu yaşamını simgeleyen Fatih'te yaşayan Neriman'ın o zamanlar Batılılaşan Türklerin ikamet ettiği Harbiye semtindeki sosyete hayatına imrenmesini ve sonra pişmanlık duya-rak eski yaşamına geri dönmesini anlatır. Roman mekânlarından Dârülelhan (müzik okulu) ve Neriman'ların Fatih'teki evi Doğu'yu temsil ederken, Pera Palas, Maksim Gazinosu, Löbon Pastanesi ve Neriman'ın dayısının Şişli'deki evi Batı'yı simgelemektedir. İşgal dönemi yıllarında İstanbul'da kökenini esnaf ve zanaatkar loncalarının oluşturduğu ve sirtlarını siyasal ilişkilere dayayan harp zenginlerinin ortaya çıkması sonucunda toplumda sınıflaşmalar doğmuş, belli semtler zenginlere ayrılmıştır. İstanbul'da Nişantaşı, Şişli, Galata ve Harbiye ile Fatih, Aksaray, Üsküdar arasındaki tezadın adresi Ankara'da o dönemde Tacettin Mahallesi ile Yenışehir'dir. Şehrin bir ucu karanlık, çamur ve toz içindeyken, diğer tarafı sokak lambalarıyla gündüz gibi aydınlatılmıştır (Deren 2010: 99). Neriman'ın Şişli'de zengin dayısına

ait olan evdeyken bir Rus kızı hakkında dinlediği hikâyeye, romanın kırılma noktasıdır. O ana kadar aile çevresiyle çatışma yaşayan Neriman, bu hikâyenin etkisiyle kendi içinde çatışmalar yaşamaya başlar. Yazar, yanlış Batılılaşmayı bir Rus kızı üzerinden anlatır ve hikâyenin anlatıldığı mekânı da Batı'yı temsil eden Şişli'deki ev olarak seçer. Romanda adı verilmeyen Rus kız, Beyoğlu'nda Rusların işlettiği lokantalarında gitar çalarak geçinmeye çalışan fakir bir Rus gencine aşiktir. Ancak zamanla zengin hayatların ihtişamına kapılır ve çok zengin bir Rum genciyle evlenir. Refah ve eğlence dolu bir hayat yaşamaya başlar. Ancak bu sahte hayat, kızı mutlu etmeye yetmez: *“Musiki, mütalaa ve samimiyet. Rus genciyle yaşarken kız bunların hepsini buluyordu. Fakat Rum genciyle yaşarken bulamıyor. Yeni hayatı sahte. Halbuki Rus kızı eski sevgilisiyle yaşarken etrafında hep görgülü, samimi adamlar var. İhtilalden kurtulmuş Beyaz Ruslar. Bunların hepsi fakir”* (Safa 1983: 93). Yaptığı hatayla pişman olan Rus kız, sevgilisine geri dönmek ister ama karşılık bulamayınca hüsrana uğrar ve evinde bir tabancayla kendini vurur. Dinlediği hikâyenin etkisi altında kalan Neriman, kendisini bu Rus kızıyla özleştirir: *“Kendi kendine: “Ah... Ben bir alçak değilim!” dedi. Gözleri yaşarıyordu. Rus kızının uğradığı korkunç pişmanlıktan kaçacaktı. O da Rus kızı gibi sahtelikten öğreniyordu”* (Safa 1983: 101). Yazar bu romanında İstanbul'daki Beyaz Ruslar üzerinden gösterişli eğlence dünyasının sahte olduğunu, ahlaksal yozlaşmaya ve trajediye neden olacağını vurgulamaktadır.

Şair Mithat Cemal Kuntay'ın (1885-1956) tek romanı olan ve 1936 yılında tamamladığı *Üç İstanbul*'da ise Beyaz Rus imgesi roman kurgusunda kısa ama etkili bir yere sahiptir. Kuntay, bu romanında II. Abdülhamit, Meşrutiyet ve Mütareke dönemleri olmak üzere üç ayrı İstanbul yaşamından kesitler vermekte ve bu dönemlere damgasını vuran elit tabaka içindeki insanların çıkar ilişkilerini, ahlaksal düşkünlüklerini ve yozlaşmalarını anlatmaktadır. Romandaki İstanbul, sıradan halktan ziyade konakların, yalılarının, üst tabakanın, erdemsizliğin, şehvetin, servetin ve hırsın İstanbul'udur. Romanın başkahramanı Adnan, üç İstanbul'u da yaşayan, hayata fakir ve idealist bir genç olarak başlayıp Meşrutiyet döneminde zengin olan ve işgal döneminde bütün servetini kaybeden bir hukukçudur. Romanın kalabalık şahıs kadrosunda olumlu tip neredeyse yok gibidir. Adnan, çocukken annesiyle birlikte '93 Harbi'nde Ruslardan kaçarak muhacir olmuştur ve roman boyunca birkaç kez vurgulandığı gibi, tüm hayatı yaşadığı bu olumsuz psikolojinin baskısı altında geçmiştir. Beyaz Ruslar, ele aldığımız diğer romanlarda olduğu gibi Mithat Cemal Kuntay tarafından da yardımcı karakterler olarak kurgulanmış, yozlaşmayı ve ahlak düşkünlüğünü vurgulayıcı unsurlar olarak ele alınmıştır. Beyaz Ruslar, okuyucunun karşısına ana kahramanlardan Belkıs'ın manevi çöküşünü simgelemek üzere çıkar. Dönemin Kurmay Başkanı'nın kızı olan Belkıs, ilk eşinden ayrılıp Adnan'la parası için evlenir. Gösteriş ve çıkar ilişkilerine çok önem veren Belkıs, bir gün Çarlık Rusyası'nın İstanbul elçisi olan ancak Çarlık düştükten sonra İstanbul'da ölen Mösyö Nikola Çarikof'un eşinin evindeki çay partisine katılır. Belkıs bu partide Rus Prens Sergey İvanoviç Nebinski ile tanışır. Prens in asaletini, soylu tavırlarını ve hareketlerini Adnan'la kıyaslayan ve kocasını son derece görgüsüz bulan Belkıs, Prensi ilk gördüğünde şu izlenimleri edinir:

“Prens, bütün kibar insanlar gibi ne kadar lakayttı; kimseye ayrı ayrı

bakmıyordu, her şeyden bıktığı ne kadar belliydi. ... Bu Prens de Adnan gibi az konuşuyordu; fakat sustuğu zaman Adnan gibi bön olmuyordu. Sonra bu Prens saçlarına kadar terbiyeliydi. Bir hafta taranmasa başı aynı çizgiyi saklayacaktı. ... Elleri ne kadar kısa hareketlerle kılmıyordu; lakırdıyı yalnız ağzıyla söylüyor, kaşları, kolları kıyametler koparmıyor, gözleri kılmamaya sözlerinin bütün akislerini taşıyordu. ... İnsan bu Rus Prensi gibi gülmeyi ancak doğduğu gündün öğrenmeye başlardı. ... Belkıs emindi, bu Prens çayda çok kalmayacaktı. Hakikaten Prens ayağa kalktı, gidiyordu... Ve yarım saat kaldığı bu çaydan Prens asil bir iç sıkıntısıyla kaçtı” (Kuntay 2012: 513-514).

Prens’in durgunluğunun ve “asil iç sıkıntısı”nın gerçek sebebi, morfin müptelası olmasıdır. Rus Prens’ten çok etkilenen Belkıs, ertesi günü Madam Çarikofo’nu evine gidip detaylı bilgi alır. Prens’in gerçekten bir Prens olduğunu ancak morfin kullandığını öğrenen Belkıs’a göre: “Üstüne bir sandık viski dökseler gene ilmihal kokan Adnan’dansa bu morfin hastası bin kat iyiydi. Dönerken otomobilde karar verdi, Rus prensine varacaktı. Zaten Prens, iki hafta evvel karısını yedi bin liraya birisine satmıştı; bekardı” (Kuntay 2012: 516). Prens’le hemen evlenen Belkıs, aradığı mutluluğu bulamaz çünkü kocası morfin parası bulmak için çalışmak yerine onu da satmayı düşünmekte, sık sık dövmetedir. Tamamen parasız kalınca köhne bir eve yerleşen Belkıs ve kocası, evi bir Rus’la paylaşmaktadırlar. Hem yetenekli bir ressam hem de müzisyen olan bu adamı Belkıs önceleri Prens’in uşağı sanır: “Karı koca bir gün yine sövüşüyordu. Uşağın sabrı tükendi; mutfaktan koştu; kıymalı elleriyle Prens’i dövdü; Prens dayağı kılmıdamadan yedi; bu kadar tabii, bu kadar bitaraf dayak yiyen kocasına Belkıs şaştı, biraz sonra dondu: Prens uşağı kovmuyordu.... Uşak, Rus Prensi’nin baba bir, ana ayrı kardeşiydi. Rus Prensi, bu adam için o güne kadar Belkıs’a “Uşağımdır” dememişti” (Kuntay 2012: 542). Prens’in kardeşi yetenekli bir sanatçı ve dürüst bir insandır. Fakir bir hayat sürmesine karşın yaptığı sanat eserleri için olması gerekenden fazla para talep etmez. Yaşadığı sefil hayata dayanamayan Belkıs, Amerika’ya kaçır ve orada intihar eder. İncelediğimiz diğer romanlarda olduğu gibi, sahte hayatlar yaşayan ve bunalıma girerek yaşam tarzını değiştiren Belkıs da toplumdaki yozlaşmanın bir kurbanı olarak hayata veda eder.

Kuntay, *Üç İstanbul*’da üst düzey Rus ve Türk yöneticilerin ihtişamlı hayatlarını Belkıs ile Prens’in soylu aileleri temelinde karşılaştırır. Belkıs, doğup büyüdüğü Mermer Yalı’yı anlatırken şunları düşünür: “Servet diye Belkıs’ın babasınıninkine derlerdi: Meçhuller kadar büyük servet!”. Ancak Prens’in kardeşinin anlattıkları, bu servetten daha büyüktür: “Bu Türk kadını Çarlık Rusyası’nı galiba oyuncak belliyordu. ... Prens’in babası Moskova’da bir Fransız artistine böyle kaç Mermer Yalı’yı küpe ve bilezik diye takmıştı” (Kuntay 2012: 548).

Sonuç olarak, ele aldığımız İstanbul odaklı romanlarda Beyoğlu ve Pera, öykünülen Batı’nın bir versiyonudur. Harp ve politika zengini olan ya da devrin hükümetiyle menfaat ilişkileri kurarak zenginleşen insanlar sonradan görme oldukları için, vatanın işgal altında olmasına rağmen israfın, sefahatin ve eğlencenin sınırlarını

zorlamaktadırlar. Ele aldığımız romanlarda hayatlarını yanlış değerler üzerine oturtmuş olan bu kahramanlar, sonradan ya intihar ederek ya da seçtikleri yaşam tarzından pişman olarak bunun acısını çekerler. İstanbul'un işgal dönemine ve sonarsına şahit olan ve gözlem yetenekleriyle olayları ve sorunları gözler önüne seren erken dönem Cumhuriyet yazarlarının amacı, romanlarında Beyaz Rusların yaşamlarını anlatmak değil, dönemin üst düzey şehir yaşantısında var olan bireysel ve toplumsal çöküşü sorgulamaktır. Mondros Mütarekesi sonucunda Osmanlı İmparatorluğunu aralarında pay eden Müttefik Devletlerinin şehri işgal etmesiyle son derece kozmopolit bir yapıya bürünen İstanbul, asayişin ortadan kalmasıyla uç noktalara varan ahlaki çököşlere tanık olmuştur. Savaşın hemen ardından gerek işgal kuvvetlerinin çeşitli uyruklardaki askerleriyle gerekse iç göçler nedeniyle zaten kalabalıklaşmış olan İstanbul'un nüfusu, Beyaz Rusların da gelmesiyle iyice artmış, yaşam koşulları güçleşmiş, halkın geleneksel yaşam tarzı değişmiş, asayiş bozulmuş, zenginle fakir arasındaki uçurum iyice açılmıştır. Şehir halkının çok büyük bir kısmı sefaletle ve fakirlikle mücadele ederken, yoksulluktan en az etkilenen yer Beyoğlu olmuştur. İktisatçı Tevfik Çavdar'ın belirttiğine göre, bu dönemde Beyoğlu, işgal orduları ile henüz altın ve elmaslarını satıp bitirmemiş Rus milliyetçilerinin harcamaları sayesinde çok gürültülü bir panayır hayatı yaşamaktadır (Kaptan 1988: 197). Böylece Beyoğlu'nun Taksim-Tünel-Tarlabaşı-Galata uzantısındaki semtler eğlence açısından insanları farklı bir boyuta taşımış, toplumdaki ahlaksal yozlaşmanın bir nevi merkezi ve simgesi haline gelmiştir. Sanat etkinliklerine yatkın olan Beyaz Rusların o dönemde en çok iş bulabildikleri alanların bar, lokanta, gazino ve kafeler olması nedeniyle, söz konusu ahlaksal yozlaşmada adlarının anılması, kendileri hakkında olumsuz bir imgelemin oluşmasına neden olmuştur. İki ülke vatandaşlarının din, dil, kültür ve yaşam gelenekleri arasındaki farklılıklar neticesinde Beyaz Ruslar konuk oldukları İstanbul'da fazla kalamamış, alıştıkları soylu yaşamlarının konforunu ve lüksünü bulamadıkları bu şehri 1940'lı yılların başında terk etmişlerdir. Beyaz Rusları romanlarına ilk kez konu edinen Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan başlayarak günümüze kadar Beyaz Rus imgesi pek çok yazar tarafından ele alınmıştır. Bunların geneline bakıldığında ise özellikle Rus kadınların geleneksel Türk toplumuna ve aile yaşantısına denk düşmeyen tavırlar sergilemeleri nedeniyle klişeleşmiş bir Rus imgesi oluştuğu görülür. Bu çalışmada ele aldığımız romanlarda da görüldüğü gibi, yazarlar Beyaz Rusları anlatmayı amaç edinmemiş, onları toplumdaki ahlaki çöküntünün, değer ölçülerindeki düşüşün, toplumsal yozlaşmanın, yanlış Batılılaşmanın ve bunun sonucu olarak özellikle de genç nesilde ortaya çıkan bunalımın aracı olarak göstermişler ve sadece yardımcı kahramanlar olarak ele almışlardır.

Kaynaklar

- Adil, F. (1990), *Gardenbar Geceleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
Davis, C. C. (2007), *İstanbul'da Mültecilerin Durumu, İstanbul 1920*, Yay. Haz. Clarence Richard Johnson, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Göze, E. (1987), *Peyami Safa*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
Gürpınar, H. R. (1981), *Ben Deli Miyim?*, İstanbul: Atlas Kitabevi.
Gürpınar, H. R. (2010), *Kokotlar Mektebi*, İstanbul: Everest Yayınları.

- Kaptan, Özdemir (1988), *Beyoğlu (Beyoğlu ve Kısa Geçmişi)*, Aybay Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2004), *Sodom ve Gomora*, İstanbul: İletişim.
- Kuntay, M. C. (2012), *Üç İstanbul*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Safa, P. (1983), *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Toprak, Z. (2007), *İstanbul 1920*, (Ed. Clarence Richard Johnson M. A.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları 19, İstanbul.
- Uturgauri, S. (2004), *Zabveniyu nepodvlastno*, İnstitut vostokovedeniya RAN: Moskva.
- Van Het Hof, S. (2010), Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Zenginler ve Zenginlik, *Kültür ve İletişim*, Yaz 13 (2), s. 81-106.

Summary

THE STEREOTYPED WHITE RUSSIAN IMAGE IN EARLY TURKISH LITERATURE

The White Russians, who left behind their relatives, aristocratic life-style and wealth and came to Istanbul after the October 1917 Revolution, have assumed different identities entering a new dimension at the neighboring geography, which was already going through a strenuous time due to the armistice period. At the beginning of the 1920's, Istanbul which sheltered a great number of nationalities against the occupation forces due to the terms of the Montrose Armistice Agreement, has assumed a difficult atmosphere, which was also colorful. The positive/negative aspects brought on by the White Russians, who tried to sustain the life-style they were familiar with in a much more conservative environment, to the social texture of Istanbul, has been the subject of many Turkish novelists. On the one hand, while the conditions created by war and occupation led to indigence, exiguity and poverty, on the other hand, has led to easily acquired wealth which can be considered as extreme for certain circles of the society at the same time. While the Turkish novelists, who witnessed the period in question, reflected Istanbul under occupation, they have in particular depicted the negative aspects of the White Russians, who have left a significant mark in the city's fashion and entertainment sector, due to their accelerating moral corruption. In the study, the stereotyped White Russian image in the novels of the first period of the Republic and immigrants' search for identity will be analyzed through the examples supplied from the literary works.

Keywords: Occupation period, White Russian, Turkish literature, stereotype perception.

RUSÇA VE TÜRKÇE DEYİMLERDE ‘HAYVAN’ MOTİFİ: KÜLTÜRDİLBİLİMSEL BİR İNCELEME

ŞEKİP AKTAY

Deyimler, bir toplumun kültürel zenginliklerini gösteren dil olgularıdır. Toplumla özdeşleşerek ve tarih süzgecinden geçerek günümüze ulaşmışlardır. Tarihsel ve kültürel birikim sonucu oluştukları için, ait oldukları milletin tutum ve zihniyetlerini ortaya koyarlar. Dolayısıyla deyimlerin, biçim ve kavram özellikleri açısından incelenmesi önem taşır. Bu çalışmamızda Rus ve Türk kültürüne ait deyimlerde sıkça görülen ‘hayvan’ motifine değinecek, eşdeğerlilik, çeviri ve anlam sorunlarını kültürdilbilim açısından incelemeye çalışacağız.

Kültürdilbilim, kültür ve dil ilişkilerini inceleyen bir bilim dalıdır. V. N. Teliya, Yu. S. Stepanov, A. D. Arutyunova, V. V. Vorobyov, V. M. Şakleyn ve Z. Ahmetjanova’nın çalışmalarının ışığında, 1990’lı yıllarda, dilbilimin dil ve kültür odaklı, özgün bir dalı olarak ortaya çıkan kültürdilbilimin inceleme alanında insanın, dünyanın bilişsel tasviriyle ve simgelerle ilişki içinde olduğu vurgulanır. Dünya, kültür ve dil prizmasından geçerek algılanır. Kültürdilbilim, güttüğü amaçlar, uyguladığı yöntemler ve elde edilen sonuçlar açısından, kültürbilimsel yaklaşım çerçevesinde bulunan diğer disiplinlerden farklılık göstermektedir (Maslova; 2001: 33).

V. A. Maslova’ya göre, her deyim milli-kültürel bilgiyi koruyan bir metindir. Dilin deyimsel bileşenleri, bu milli-kültürel değerleri canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda onları şekillendirirler. Her deyim kültürel yan anlamlar içerdiği müddetçe, milli kültürün mozaiksel görünümüne katkıda bulunur (Maslova; 2001: 86). Dil ve kültür asırlar boyu kendi içinde yoğrulurken, bir akarsu gibi, içinden geçtiği topraklardan bazı unsurlar alır. Böylece her medeni toplumun konuşma ve yazı dilinde, kültürlerarası etkileşim neticesi alınan sözcüklerle ve deyimlerle karşılaşılır. Başka bir deyişle, dil ve kültür bir milletin tarihinin adeta özeti niteliğine bürünür (Kaplan; 2007:152). Bu açıdan bakıldığında, deyimler, son dönemlerde adından çokça söz ettiren kültürdilbilim konusunun önemli bir kısmını oluştururlar. Bünyelerinde çeşitli kavramlar ya da söz varlıkları barındırırlar. Deyimlerde mevcut motifler, kültür ve sanat alanında toplulukların gelenek ve göreneklerinin, zevk, anlayış ve inançlarının önemli bir göstergesidir.

İnsan her zaman yaşadığı coğrafyayla zorunlu bir etkileşim içerisinde olmuştur. Doğayı algılama ve ona müdahale etmeye yönelik bir tutum izlemiştir. Doğa ve çevre algısı, tepkisel davranış biçimlerinin, temel inançların, değer ve düşünce sistemlerinin kapsamlı bir biçimde incelenmesi ile anlaşılabilir, çünkü “değerler” ve “çevresel kaygılar” birbiriyle bağlantılıdır. Değer yargılarını doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin, faydalı-zararlı, hayat-ölüm gibi kavramlar oluşturur. Bilim, olabildiğince nesnel iken değer yargısı öznel, çünkü her toplumun iyisi ve kötüsü, güzeli ve çirkin, öteki toplumlardan farklıdır. Değere konu olan şey bir nesne, bir davranış veya bir canlı olabilir (Topçuoğlu; 1971: 3). Bu unsurlardan özellikle hayvanlar dilsel değerlerin oluşmasına önemli ölçüde katkıda bulunurlar. Toplumlar, doğadaki

yabani ya da evcil hayvanlara renklerinden, çıkardıkları seslerden, çeşitli uzuvlarından veya hareketlerinden yola çıkarak, beslenme şekillerini, yaşadıkları çevreyi ve zamanı da göz önünde bulundurarak, kendi düşünce dünyalarına ve hayat tarzlarına göre, dil kuralları doğrultusunda çeşitli anlamlar yüklemişlerdir. Hayvanlarla ilgili ilginç inançların kökeni çok eski dönemlere dayanmakla beraber, bunların bir kısmı halk arasında hala varlığını sürdürmektedir (Efe; 2012: 3, 1084).

Hayvansal motifler deyimisel kullanımlar arasında oldukça yaygındır, çünkü hayvanların ilk çağlardan bu yana insanlarla birlikte yoğun bir etkileşim içinde yaşamaları onları, tarih boyunca toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Bu nedenle hayvan motiflerinin her gelişmiş dilin deyimlerinde, atasözlerinde, masallarında, fabllarında ve mitlerinde görülmesi olağandır. Nitekim, hayvan adlarının dilin kullanım çemberine girmesi, insanın aynı yaşam alanını paylaştığı bu hayvanların davranış biçimlerini ve özelliklerini gözlemlemesi sonucu kendini gösterir. Bu süreçte, dini kaynaklar, mitolojik-tarihsel gelişmeler, milli-kültürel olgular ve yazınsal eserler gibi toplumsal yaşamı doğrudan ilgilendiren konular da önemli ölçüde etkili olmuştur.

Hayvan imgesi ülkeden ülkeye değişkenlik gösteren benzer veya farklı nitelikler taşır. Bu durum, her halkın imgesel düşünüş tarzının özgünlüğünden ileri gelir. Sıkça kullanılan hayvan adları belli başlı imgesel anlam kazanarak, simge biçimine bürünür. Her millette, diğer kültürlerle benzer veya ortak olan kalıpsal deyimlerin yanısıra; insanla hayvanlar, bitkiler ve eşyalar arasında özgün bir ‘ortak yaklaşım’ anlayışı bulunur. Bu geleneksel anlayışın karşılaştırılmasındaki örnekler; sağlık, güzellik ve kızgınlık gibi insanları görünüş veya kişilik açısından betimleyen imgeler sunar. Örneğin, Rus zihniyetinde aptallığın simgesi koyun (*глуп как баран*), inatçılığın göstergesi eşek (*упрямый как осел*) hantallığın betimlenmesi ise ayı (*неуклюжий как медведь*) motifleriyle verilir (Teliya; 1996: 179).

Her milletin belleğinde hayvanlara yönelik algılama biçimleri ve kendine özgü kültürel kodlar yer alır. Farklı dillerin taşıyıcıları, hayvan imgesini çeşitli kalıplarda algılayabilirler. Bu genellikle halkın milli-kültürel değerleriyle, dini-batıl inançlarıyla ve değerler dizgesiyle ilgilidir. Örneğin, *Tavşan yürekli* (*заячья душа*) ifadesi, tavşanın zayıflığı ve korkaklığı simgelediği Rus toplumunda kolay anlaşılır bir motiftir. Tavşanın bu özelliği, toplumun onun davranışını gözlemlemesi sonucu dile yansımış ve birçok halk tarafından benimsenmiş bir algılama biçimi halini almıştır. Fakat, değerlendirmeler karşıtlık olgusu da içerebilir. Örneğin ‘*Ну, погоди*’ (*Beklesene*) adlı ünlü Rus çizgi filminde ‘*tavşan*’ akıllı ve sevimli bir kahraman olarak yansıtılır. Bu değerlendirme değişiminin sebebi çağdaş medya ve görsel iletişim araçları ile ilişkilendirilebilir. Bununla beraber Rus folkloründe, anlamsal içerik olarak ayının ‘*hantal*’, tilkinin ‘*kurnaz*’, koyunun ‘*anlayışı kıt*’ ve aslanın ‘*korkusuz*’ olduğu şeklinde semantik değerlendirmeler görülür. Dolayısıyla Rusça deyimlerde, hayvan adlarıyla oluşturulmuş; insanın fiziksel niteliklerini (*at gibi güçlü* - *сильный как лошадь*), dış görünüşünü (*domuz gibi şişman* - *толстый как боров*), ruhsal yansımalarını (*köpek gibi öfkeli* - *злой как собака*), akıl kullanma yetisini (*kır at gibi aptal* - *глуп как сивый мерин*) ve karakteristik özelliklerini belirten (*tilki gibi kurnaz* - *хитрый как лиса*) ve deyimsel anlam bildiren sözcük

öbekleri oldukça fazladır.

Böylece dil ve dilin bir ürünü olan deyimlerin, insanın yaşadığı bölgenin yaşam koşullarının etkisi altında geliştiği görülür. Örneğin, varlıklarını karasal iklimlerde sürdüren toplumlar, geçimlerini genellikle tarım ve hayvancılıkla sağladıkları için yaşam tarzlarını, dile yansıtırlar, benzer şekilde deniz kenarında yaşayan toplumlar da balıkçılıkla meşgul olduklarından, sözcük dağarcıkları içinde bulunulan ortama göre şekillenir. Türkler de daha çok tarım ve hayvancılıkla uğraştıkları için, dolayısıyla, at, keçi, koyun, inek ve öküz gibi hayvan adları, sözlü anlatılarda diğerlerine nispeten daha sık kullanılır. Bu bağlamda Türkçe ve Rusça'daki hayvan adlarıyla yapılmış deyimleri mercek altına aldığımızda ilginç sonuçlarla karşılaşırız ve her iki kültürde de görülen bazı deyimsel eşdeğerliliklerin, karşılıklı tarihsel etkileşim sonucu ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Örneğin, her iki dilde de eşdeğerlilik açısından aynı hayvanla oluşturulmuş ve aynı anlamı veren deyimlerden bazıları şunlardır: *Волк в овечьей шкуре = Koyun postunda kurt*; *Волосы как конская грива = At yelesi gibi saçlar*; *Вольная птица = Kuşlar gibi özgür*; *Голодный, как волк = Kurt gibi aç*; *Голос, как у соловья = Bülbül sesli*; *Гора родила мышь = Dağ doğura doğura bir fare doğurdu* (Kalyuta; 2011: 3). *Жить как кошка с собакой = Kedi köpek gibi yaşamak*; *Конский хвост = At kuyruğu gibi (saçlar)*; *Лить крокодиловы слёзы = Timsah gözyaşları dökmek*; *Львиная доля = Aslan payı*; *Мухи не обидит = Karıncaya bile incitmez*; *Птичьего молока не хватает = Bir tek kuş sütü eksik*; *Черная кошка пробежала, проскочила между кем-л = Aralarından kara kedi geçmek (girmek)* (Aksoy; 1988). Bu tür deyimlerin çevirisi esnasında pek sorun yaşanmaz, çünkü bu deyimler hem yapısal hem de anlamsal açıdan birbirleriyle aynı oldukları için tam eşdeğerlilik özelliği taşırlar. Aynı hayvanlarla üretilen deyimlerin birçoğu için farklı seçenekler de mevcuttur. Örneğin, kısmi eşdeğerlilik değeri taşıyan *'Знает кошка, чьё мясо съела'* (*Kedi kimin etini yediğini bilir*) deyiminin anlam olarak Türkçedeki *'Süt dökmüş kediye dönmek'* ifadesini karşıladığını görürüz. Demek ki, bazı deyimlerde, özne aynı hayvan olsa da gerçekleştirilen eylemin farklı olabileceğini, ancak aktarılan anlam değişmediğini görüyoruz (Kalyuta; 2011: 4).

Her iki dilde de aynı hayvanlarla üretilmiş deyimlerin yanısıra, birbirinden farklı hayvanların baş kahraman olduğu deyimler de vardır. Bunlarda verilen anlamın çok yakın olduğunu hatta bazen değişmediği görülür. Örnek olarak: *Влюблён (влюблена) как кошка (Kedi gibi aşık olmak) = Köpek gibi aşık olmak*; *Волком выть (взвыть, завывать) (Kurt gibi ulumak) = İt gibi pişman olmak*; *Делать из мухи слона (Sineği fil yarmak) = Pireyi deve yarmak*; *Метать бисер перед свиньями (Domuz karşısında inci saçmak) = Auyaya kaval çalmak*; *Когда рак на горе свистнет (Yengeç dağda ıslık çaldığında) = Balık kavağa çıkınca*; *Куриные мозги (Tavuk beyinli) = Kuş beyinli, horoz akıllı, kaz kafalı*; (Kalyuta; 2011: 4). *Писать как курица лапой (Tavuk ayağı gibi yazmak) = Karınca duası gibi yazmak*; *Поймать, ухватить синицу за хвост (Baştankara kuşunu kuyruğundan yakalamak) = Şeytanın bacağına kırmak, turnayı gözünden vurmak*; *С паршивой овцы хоть шерсти клок (Kötü koyundan bir tüy koparmak) = Domuzdan kıl çekmek*; *Смотреть как баран на новые ворота (Koyun gibi yeni avlu kapısına bakmak)*

= *Öküzün trene baktığı gibi bakmak*; *Стреляный воробей (Vurulmuş serçe) = Eski kurt*; *Съесть собаку (Köpeği yemek) = İşin kurdu olmak*; *Убить двух зайцев одним выстрелом (Bir kurşunla iki tavşan öldürmek) = Bir taşla iki kuş vurtmak vb (Tihonov; 2004), (Aksoy; 1988).*

Hayvan imgesinin Türk ve Rus toplumlarında dile yansıyan kültürel kodları, genellikle milletlerin dil bilincinden, milli-kültürel değerlerinden ve mitolojik unsurlarından beslenir. Örneğin; Rusçada darkafalılığın simgesi olarak görülen '*koyun motifi*' günlük yaşamda çok kullanılan bir kişileştirme ifadesidir. Bu zihinsel sınırlılık ya da aptallık, koyun suretiyle verilir. '*Koyun gibi aptal*', '*Koyun sürüsü*' ya da '*Koyun gibi yeni avlu kapısına bakmak*' gibi kullanımlar, 'hiçbir şey anlamamak, şaşkın şaşkın bakmak' anlamlarını verir. Türkçe'de de '*koyun*' sözcüğüyle benzer anlatım biçimleri vardır, ancak deyimsel kalıp olarak daha çok '*Öküzün trene baktığı gibi bakmak*' tümcesinden yararlanılır. Bununla birlikte Rusçadaki '*koyun*' ile ilgili bu tür olumsuz semantik değerlendirmelerin aksine, Türkçe'de kökeni eskiye dayanan olgulardan ileri gelen, '*koyun*'un olumlu karşılandığı kullanımlar da vardır. Türk mitolojisinde cennet hayvanı olarak kabul edilen koyun, birçok efsanenin ortak konusu olmuştur ve Eski Türklerde oniki hayvanlı takvimin sekizincisi koyuna ayrılmıştır. Üstelik sevilen ve kutsal kabul edilen bu hayvanı, totem olarak kabul eden Türk boylarının varlığından söz edilir. Bir efsaneye göre; toprağa koyun kemiği ekilirse, oradan kuzuların çıkacağı söylenir (Almutak; 2002: 418). Diğer bir halk anlatımında ise, koyun bir "usta" ile ilişkilendirilir; bu mucizevi kişi, koyun çobanının işinin başında olmaması durumunda sürüye göz kulak olur (Boratav; 2012: 75). Ayrıca, koyun veya koç kurban etme geleneği, İslamiyet öncesinde de görülen bir Türk geleneğidir. Örneğin, Hunlarda tanrılara kurban edilen hayvanlardan en uygun görüleni 'koç'tur. Göktürklerde de en çok tercih edilen kurban hayvanları at, dağ koyunu ya da koçtur (Diyarbakirli; 1972: 92-93).

Bu tür düşünsel mitolojik unsurlar dikkate alındığında Türkçe'de yiğit, cesur ve korkusuz insanları nitelemek için kullanılan '*Koçum benim*' (*Баран мой*) biçimindeki hitap şekli, Rusçaya doğrudan çevrildiğinde erek dildeki algılayış farklılığından dolayı iletişim bozukluğuna yol açar. Çünkü, Rusça'da '*koçum benim*' söz öbeğinin kullanımı, aşağılayıcı bir nitelendirme olarak algılanabilir ve yanlış anlaşılabilir. '*Koyun motifi*' ayrıca Rusça'da ve Türkçe'de bazen tembellik, düşünme yetisinden yoksun olma ya da sürüyle hareket etme psikolojisi barındırır. '*Aptallar topluluğu*'nu ifade eden '*Стадо баранов*' deyimini Türkçe'de tam eşdeğerlilik gösteren '*Koyun sürüsü*' ifadesinin yanı sıra, '*Karga derneği*' deyimiyile de paralellik gösterir. Kargalar, ölümü çağrıştıran kara renkleri, uğursuz olarak nitelenen sesleri ve leşlere olan düşkünlükleri ile pek çok toplumda genellikle kötülük simgesi olarak varlık gösterirler. Türk kültür tarihinde ise karganın yeri, olumludan olumsuza giden bir dönüşüm izler. İlk anlatılarda kurtla işbirliği yapan karga, yerleşik yaşamda doğal olarak yalnızlaşarak kutsallığını yitirmiş ve günümüz halk anlatılarında neredeyse sadece olumsuz özellikleriyle yer edinmiştir. *Leş Kargası*, *Kargayı bülbül diye satmak* vb. Budala ya da akılsız bir hayvan olarak resmedilen karga, sevimsiz bir hayvan olarak toplumun kültürel hafızasına işler ve bu durum günlük yaşamın yaygın kullanılan ifadelerinde cisimleşir. Yarı göçebe ve yerleşik yaşam öncesi

dönemden kalan anlatı ya da metinlerde geçen karganın leş yemeye olan eğilimi, yeni kültür dairesine ait anlatılarda pisliğe dönüşmüştür. Domuzun kendi pisliğini yeme özelliğinde görüldüğü gibi, karga da kendi pisliğini yiyen, uğursuz, mendebur bir hayvan olarak düşünülür. Bu da İslamiyet'in kargaya yüklediği anlamlarla uyum içinde gelişme gösterir (Özbaş; 2010: 57, 62, 64).

Rusça'da ise yaygın kullanılan, bir kimsenin herhangi bir ayırt edici özelliğiyle diğerlerinden ayrıldığını belirtmede kullanılan '*Белая ворона*' (*Beuyaz karga*) ifadesi, olumsuz nitelendirilebilecek bir anlam içermeyebilir ve bir kötülük işareti veya uğursuzluk sayılmayabilir. '*Кarga*' sözcüğünün geçtiği kullanımlardan bir diğeri olan '*считать/ловить ворон/галок*' (*kargaları saymak/tutmak*) deyimini ise dikkatsizlik ve dalgınlık içeren durumlarda kullanılır. Burada da mutlak bir olumsuzluktan söz etmek zordur. '*Ворон ворону глаз не выключет*' (*Kuzgun kuzgunun gözünü oymaz*) ifadesi, kısmi eşdeğerlilik açısından Türkçe'de aynı anlamı veren '*İt iti ısırmas*' atasözüyle karşılanabilir. Örneklerde görüldüğü üzere, Rusça'da genelde karganın, aptallık ya da kötülük bildiren anlamlar taşımadığı, karga imgesinin olumsuz değerlendirmeler çerçevesinde yer almadığını belirtebiliriz.

Bir diğer motif olarak, Türklerin hayatında önemli olan hayvanlardan birisini de at oluşturmaktadır. Orhun Abidelerinin çeşitli yerlerinde at ile ilgili kavramların geçmesi atın önemini bir kat daha artırmaktadır. Atın Türklerin sosyal, siyasi, iktisadi, dini ve askeri hayatında en önemli unsurlardan biri olmasından dolayı bozkır kavmi olan Türklere "atlı kavimler" ve onların oluşturdukları kültüre de "atlı kültür" denilmiştir (Durmuş, 2009: 96). Bu durumun sonucu olarak Türkçe'ye bakıldığında atla ilgili deyim ve atasözlerinin oldukça fazla olduğu görülecektir. (*At oynatmak, At izi it izine karışmak vb.*)

Ruslarda ise '*at*'ın fiziksel özelliklerini yansıtan 'güçlülük ve dayanıklılık' gibi kavramları içeren deyimlerin yanı sıra karakteristik açıdan kişinin ahmaklığını bildiren deyimler de sözlü edebiyatta yer edinmiştir. *Глуп как сивый мерин* (*Kır at gibi aptal*) ifadesi bunlardan birisidir ve Rus edebiyatında ilk olarak Gogol'un 'Müfettiş' adlı piyesinde görülür. Milli-kültürel özellikler parça parça, yani kendi bileşim unsurları halinde yansıtıldığı için '*Kır at*' söz öbeğinin aktardığı anlamı yabancı dil öğrenenler için anlaşılabilir (Hun; 1999: 306).

Sonuç olarak, hayvan adlarıyla yapılan deyimlerin renkliliği, toplumu oluşturan bireyleri, insanın fiziksel ve karakteristik özelliklerinin, psikolojik niteliklerinin ve düşünme yetisinin daha duygusal ve görsel algılamasına teşvik eder. Konuşanın ve dinleyenin hayal gücüne önemli ölçüde etki eder ve konuşma eylemini daha canlı bir etkinliğe dönüştürür. Bu bağlamda Türkçe ve Rusça deyimlerde hayvansal motifin yan anlamlarının araştırılması hayvan örtüsüne yönelik çokanlamlılık ilişkilerine ışık tutar. Türk ve Rus toplumlarının dil taşıyıcıları, sözlük anlamını koruyan bazı kalıpsal sözleri çevirme esnasında başarılı olmalarına karşın, ana dillerinde ve kendi kültürlerinde karşılığı olmayan durumlarda zorluk çekerler. Bu kalıp sözler, doğal olarak inanç, norm ve sosyal bağlamı yansıttığı için, sözcüklerin bünyelerinde barındırdıkları anlamı keşfedebilmek ve bunu en iyi biçimde kavrayabilmek gerekir.

KAYNAKÇA

- 1 Almutak, Altan, Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi, İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi, 2002.
- 2 Aksoy, Ömer Asım, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-II, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1988.
- 3 Boratav, Naili, Pertev, Türk Mitolojisi, Oğuzların – Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi, Ankara: Bilgesu, 2012.
- 4 Diyarbakirli, Nejat, Hun Sanatı, İstanbul, 1972.
- 5 Durmuş, İlhami, Bilge Kagan, Köl Tigin ve Bilge Tonyukuk, Ankara: Maya Akademi Yayınları, 2009.
- 6 Efe, Kürşat, Doktora Tezi; Türkiye Türkçesi Ağzlarında Bitki Ve Hayvan İsimleri, Gazi Üniversitesi, Ankara: 2012.
- 7 Hun, Bao, Natsional'no – kul'turnaya spetsifika frazeologizmov v russkom i kitayskom yazıkah, Frazeologiya v kontekste kul'turı, redaktor V. N. Teliya, Yazıki russkoy kulturi, 1999.
- 8 Kalyuta, Aleksandr, Rusça Ve Türkçe'deki 'Hayvan' İle İlgili Deyimler, Ades-1 Bildiriler Kitabı, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2011
- 9 Kaplan, Mehmet, Kültür ve Dil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- 10 Maslova V. A., Lingvokulturologiya; Moskva: Akademiya, 2001.
- 11 Özbaş, Mustafa, Kurtarıcı Kargadan Burnu Pislikten Çıkmayan Kargaya: Türk Halk Anlatılarında Karganın Dönüşümü, Millî Folklor Dergisi, 2010.
- 12 Teliya V. N., Russkaya frazeologiya. Semantiçeskiy, pragmatiçeskiy i lingvokul'urologisçeskiy aspektı, Moskva: Şkola 'Yazıki russkoy kul'turı', 1996.
- 13 Tihonov, A. N., Frazeologiçeskiy slovar sovremenno go russkogo literaturnogo yazıka, Moskva: Flinta, Nauka, 2004.
- 14 Topçuoğlu, Hamide. Genel Sosyoloji Ders Notları (Çoğaltma), 1971

BİR POPÜLER KÜLTÜR KOMİĞİ: “RECEP İVEDİK”

ASLI BÜYÜKOKUTAN TÖRET

Giriş

Fransızca'dan Türkçeye girmiş olan “popüler” terimi, Türkçe Sözlük'te, “1. Halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan. 2. Herkesçe tanınan” şeklinde tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük 2009: 1619). Fakat günümüzde bu terim, “Birçok kişi tarafından sevilen, benimsenen ve tüketilen” anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamla popüler terimi, gündelik hayata ilişkin birtakım etkinliklerin (örneğin; sinema filmlerinin, müziklerin, televizyon programlarının, kitapların ve tercihlere dayanan kararların) kabul damgası olmuştur (Erdoğan 2004: 9). Popülerin söz konusu egemen kullanılışı, bir taraftan toplumsal sistem içinde hızla yeni alanlara taşınırken diğer taraftan kültürel deformasyonu, sıradanlığı ve kitleselliği getirmektedir (Sözen 2001: 57). Bu bağlamda popüler kültür, halkın kültürü değil, “toplumun büyük çoğunluğu tarafından izlenen, tutulan, tercih edilen kültür”dür (Erdoğan 2001: 74-75). Bir toplumda geniş bir şekilde paylaşılan inançları ve pratikleri içerir (Mutlu 2005: 313). Günümüzde, kapitalist pazar mekanizmasının bir parçası haline gelen bu “çabuk kullanım ve hızlı tüketim” kültürü, pazar tarafından pazarda tüketim için “sipariş edilen, ısmarlama” kitle kültürünün en çok kullanılan ürünlerinin tüketilmesini teşvik eder (Erdoğan 2004: 9-10). Bunun yanı sıra popüler kültürü, “yüksek kültürden arta kalan her şey” şeklinde tanımlayan (Pekman, Tüzün 2012: 11), tarihiliği ve sürekliliği olmayan “kitle kültürü” (Türkdoğan 1992: 102), medya kültürü veya pop kültürü ile eş tutan yaklaşımlar da bulunmaktadır (Mutlu 2005: 313-319). Kanaatimizce popüler kültür, her biri kültürel ürünlerin bir parçasına işaret eden tüm bu kavramların işbirliğine dayanır. Yani, kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi zincir halkalarından birisi yoksa böyle bir kültür biçiminden söz edilemez.

Kitle iletişim araçlarının temel işlevi, popüler kültür ve kitle kültürü ürünlerini üretmek ve dağıtmaktır. Bu sırada bir taraftan insanların tüketme, sahip olma ihtirası, rekabet dürtüsü körüklenirken (Büken 2001: 48), diğer taraftan popüler olan, popüler yapılan ve popüler yapılmak istenen ön plana çıkarılmakta, bir diğer ifadeyle ona popülerlik kimliği verilmektedir. Bu bağlamda, günümüz Türk sinemasının popüler kültür ürünleri arasında, izleyicisinden gördüğü rağbet ve gişe başarısı bakımından dikkat çekenlerin başında Recep İvedik gelmektedir. Karakteri canlandıran Şahan Gökbakar'ın deyimiyle Recep İvedik, 2000'li yılların Şaban'ıdır. Seri halinde yayınlanan filmlerde İvedik, kuruluşundan bugüne batılılaşma / modernleşme çabası içinde olan Türkiye'nin, ne tam anlamıyla Batılı, modern ne de tam olarak feodal, Doğulu bir kültür alanı oluşturamamış olması nedeniyle, toplumun alt tabaka olarak adlandırılan kesiminin, mevcut kaotik kültürel yapıya uyum sağlama sürecinde yaşadığı sıkıntılara dikkat çekmektedir. Modern kentli kültürün bir parçası olmadığı için “maganda”, “kıro” şeklinde nitelenen İvedik, yeni orta sınıf tüketim alışkanlıklarına, tatil ve eğlence biçimlerine kafa tutmakta; küresel ticaret ve tüketimin sembol

odaklarına karşı çıkmakta; kent yaşamının stres atma ortamlarını birbirine katmakta; mahalle arasındaki yeşil alanların betonlaşmasına tepki göstermektedir.

Bu çalışmada Türk kültürünün gelişim, değişim, dönüşüm işlevleriyle bunlara bağlı çatışmaların yaşandığı bir bağlamda, popüler kültür / tüketim kültürü sarmalında ortaya çıkan Recep İvedik fenomeni / komiği ile bu fenomene / komiğe bağlı mizah unsurları işlevleri, temsil ettiği değerler ve değersizlikler açısından yorumlanacaktır. Recep İvedik serisindeki komik unsurlar Türk kültürüne özgü olmakla birlikte, söz konusu gülme durumlarını, bazı teoriler izah edebilmektedir. Bir diğer ifadeyle, kültürlerle bağlı bazı farklılıklar olabilmekle birlikte, insan, çoğunlukla benzer durumlar karşısında gülmektedir. Bu görüşten hareketle, Recep İvedik fenomeninin / komiğinin insanları neden güldürdüğü meselesi de mizah teorilerinin yardımıyla tartışılacaktır.

Bir “Tip” Olarak Recep İvedik

Tip kelimesi, tiyatro, sinema gibi belli bir olaya dayanan türlerde, “*değişmez özelliklere sahip, basit ve sabit kişi*” biçiminde tanımlanabilir. Sosyal bakımdan anlamlı olan tipler, belirli dönemlerde toplumun inandığı temel değerleri temsil ederler. Bunlar arasında toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tipler de vardır (Kaplan 1996: 5). Bu bağlamda Recep İvedik, yayınlanan dört film serisinde de benzer özelliklere sahip, basit, yalın ve sıra dışı bir tiptir. Kanaatimizce, geleneksel halk tiyatrosunda “gelenekselin sembolü” Karagöz’e yaslanarak oluşması, İvedik’i, Türk toplumunda geniş izleyici kitlesine ulaştıran önemli sebeplerdendir.

Recep İvedik tipi, sinema filmlerinden önce ilk kez, Şahan Gökbağar’ın canlandığı, “Dikkat Şahan Çıkabilir” adlı bir televizyon programında yaratılmıştır. Medya eleştirisi yapan “anti-medya skeç sov” olarak tanıtılan programın, kısa süren televizyon serüveninin ardından Gökbağar, Recep İvedik tiplemesini öne çıkararak, bu tipin geniş kitlelerce sevilmesini ve sinemaya uyarlanmasını sağlamıştır. Basın haberleri, televizyon programları, reklamlar, afişler ve sosyal medya aracılığıyla, gerek Türkiye gerekse Avrupa’daki Türk izleyiciye tanıtılan tip, gördüğü yoğun ilgi sonucunda âdeta küresel bir popüler kültür komiğine dönüşmüştür.

Vizyona giren film serisinde Recep İvedik, İstanbul’un Güngören ilçesinde yaşayan, otuzlu yaşlarda, düşük sosyo-ekonomik statüye sahip, kent hayatına adapte olmaya çalışan ve toplumsallaşma sürecinde ciddi sıkıntılar yaşayan bir tiptir. Apartmandan sokağa çıkar çıkmaz cinsel organıyla oynaması, caddede sağa sola yalpalayarak yürümesi, böğürtü şeklinde gülmesi, çevresindekilerle “ulan”, “lan” gibi sözcüklerle konuşması, kaba saba, görgüsüz, yol yordam bilmeyen, oturup kalkmasını beceremeyen tavırlarıyla Recep İvedik, bir anlamda kendini zorlayan mekanizmaya direnmektedir. Kent hayatının dayattığı herhangi bir sorumluluğu paylaşmayan, birlikte yaşamının gerektirdiği herhangi bir kurala uymayan ve başına buyruk hareket eden İvedik, âdeta doğal ortamını yitirmiş ve kendine rahat edebileceği yerler arayan bir tiptir. Söz konusu arayışta, gönülsüzce iş ilanlarına bakıp kendini “hayvanım ama evcil değilim” şeklinde değerlendirmesi bu durumun bir yansımasıdır. Bunun yanı sıra agresif ve kompleksli olduğunu söyleyebilecek kadar kendisiyle barışık olan İvedik, “perdelerini kaldırınca kedi gibi uysal”, içinde insani duygular barındıran biridir. Sevdiği kızın doğum lekesine “pislik sıçramış” diyecek kadar kaba

ama içten, cüzdanını düşüren otel sahibini dikkatsizliği needniyle azarlayacak kadar agresif ama cüzdanı sahibine ulaştırmak için Antalya'ya gidecek kadar iyiliksever ve karşılığı olarak sunulan tatili samimiyetle reddedecek kadar tokgözlü, kendi arabasının aküsünü ihtiyacı olana verebilecek kadar saf, kendisi için önemli olan bir kese misketi yanından ayırmayacak kadar duygusal bir tiptir. Dedesinin kurduğu reklam şirketinde çalışmak için, dört kişilik bir ailenin açlık sınırını hesaplayarak, aylık iki yüz lira, yemek fişi ve metrobüse binmek için akıllı bilet isteyecek kadar da kanaatkârdır.

Recep İvedik, tüketim toplumu ve tüketim kalıplarının dışında kaldığı için sorunlu, çizgi dışı, aykırı, direnen, bir diğer ifadeyle “marjinal” bir tip olarak resmedilir. Evindeki televizyonu yerden yere vurması, reklam şirketinde çalışma ortamını alt üst etmesi, ulusal küresel farkı gözetmeksizin patronların kafasına şaplağı yapıştırması, üst kattan sallanan alışveriş sepetinin ipini çekmesi, suşi restoranında kulağını temizlemek için kullandığı yemek çubuklarını karşısına gelecek kişinininkilerle değiştirmesi şeklindeki örneklerde söz konusu sorunlu ilişkiye dikkat çekilir. Çalışmayan, “sistemin dışında” olanı temsil eden İvedik, söz konusu yaşam tarzını “Bu ne saçma hayat, bu ne serkeş hayat, bu ne bohem ya? sözleriyle eleştirir. Nineşinin bir numaralı “iş bulunacak” isteği üzerine, pizzacılık, kasiyerlik, kabin personeli, tezgahçılık gibi işlerde çalışmayı deneyen ancak her defasında patronlarla kavga edip işten ayrılan, beş yıldızlı otellerde her şey dâhil tatil sistemine, suşiye, vasabiye, zincir kafelerdeki kahve türlerine, internette sevgili / partner bulma sitelerine kafa tutan biridir. Öyle ki uzak akrabası Zeynep'e alacağı bilgisayar için mağazadaki satış personeliyle pazarlık yapabilecek kadar modern tüketim unsurlarına direnen bir tiptir.

Elitin yaşam tarzının yanı sıra ortaya koyduğu birtakım sosyal aktivitelere ve toplumsal normlara direnen özelliğiyle de Recep İvedik, sistemle karşı karşıya gelmektedir. Kadın kıyafeti giyerek katıldığı aerobik sırasında yellenmesi, karate kursunda karate öğretmenini yere sermesi, dalış öğretmeninden bahsettiği üç yüz çeşit balığın isimlerini saymasını istemesi, yoga esnasında “içindeki kötülükleri salması” şeklindeki hareketlerle kent hayatının sosyal aktivitelere saldırır. Bununla birlikte, kütüphanede sessizce ders çalışan birine seslenerek ondan sigara istemesi, almış olduğu kıyafetlerin alarmlarının çıkarılmasına izin vermemesi, restoranda şarapları denerken yüksek sesle ağzında gargara yapması gibi davranışlarla toplumun düzen ve devamını sağlamanın yanı sıra bireylerin davranışlarını sınırlayan yasaklara karşı çıkan biridir.

Eleştirmiş olduğu modern kentsoylu kültüre bir şekilde dâhil olduğu zamanlarda ise söz konusu sistemin bir parçası olabilen bir tiptir. İlk filmde, sistem dışı duran kamyoncular, otel çalışanları gibi toplumun alt kesimlerinin yanındayken, ikinci filmde, dedesinden kalan reklam şirketinin ortağı olur. “DNA’ında çalışmak olmayan”, “kodu bozuk olan” Recep İvedik, başlangıçta patron düşmanı bir konumdayken, kendisi “patron yarısı” olduktan sonra yerli yersiz çalışanlarını azarlar, hırpalar, hatta taciz eder. Kodamanlardan biri olur, çeşitli dergilere kapak pozu verir. Benzer şekilde, zor durumda kaldığı zamanlarda karşısındakine düşman kesilen biridir. Mahalle arasında korsan CD satan kişi, ücretini ödemediği CD vermek

istemeyince hemen ona olan tavrını değiştirerek “İnsanların emeğini alıyorsunuz. Korsana hayır” diye hakaret etmeye başlar.

Dizginlenememe özelliğinin yanı sıra İvedik, dizginlenmeyen bir tiptir. Film serisinde kendisine bütünüyle serbest, sınırsız bir özgürlük alanı tanınmıştır. Dalış öğretenini küçük düşürmesine hiç kimsenin müdahale etmemesi, açık büfeyi bütünüyle kendi önüne almasına sadece otel müdürünün ses çıkarması, market kasasında müşterinin mahremiyetini suistimal eden konuşmasına kimsenin karşılık vermemesi, eczane sahnesinde eczane sahibinin son anda çıkışması örneklerinde Recep İvedik’in dizginsizliğine vurgu yapılmaktadır. Çevreye verdiği rahatsızlığın niteliği ve niceliği sadece birkaç kişinin umurundadır, diğerleri ya tepkisizce oldukları yerde dikilirler ya da kokteyl sahnesinde, Recep İvedik’in DJ masasını ele geçirmesinden sonra olanlar gibi, hoşlarına giden bir duruma çabucak adapte olurlar.

Kendince doğruları olan, özgüven sahibi, lafazan, hazırcevap bir tiptir. Statü ayrımı gözetmeden çeşitli kişiler ya da durumlar karşısında mutlaka söyleyecek bir sözü vardır. Öyle ki yılın en büyük reklam anlaşmasına imza atan kuzeni Hakan İvedik’in ısrarı üzerine, hazırlıksız olarak yaptığı kürsü konuşmasında, “ağustos böceği ile karınca” masalını anlatıp, nesli tükenmekte olan fok balıklarından bahsederek, “kodamanlara, ensesi kalınlara” kendini dinletmekte, konuyla ilgisi olmayan “Ekinler baş vermeden kör buzağı topallamazmış” sözü ile ayakta alkışlanmaktadır. Bunun yanı sıra sinirlendiği zamanlarda, karşısındaki kişilere fiziksel şiddet kullanmak yerine onlara söyleyecek söz bırakmayan, sözün yetmediği yerde de “Konuşma lan” diyerek karşısındakine ıkışan bir tiptir.

İnsanlara dokunmaktan, el-kol şakası yapmaktan hoşlanan, hareketli biridir. Sokakta futbol oynayan çocuklarla top oynamaya başlayıp, topu onların uzağına atması, iek satıcısı kadının elini öpüp para vermeden uzaklaşması, yaşlı adamı önce öpüp sonra alaşağı ederek kucağına alıp yolun karşısına bırakması, kötülük düşünmeyen ancak çocuksu hırsları olan bir İvedik portresi çizmektedir. İnsan ilişkilerinin daha samimi olduğu, zamanın daha yavaşlatılmış olarak aktığı, henüz tam anlamıyla parasallaşmamış bir hayatın hüküm sürdüğü ortamın şekillendirdiği İvedik, az da olsa bir şeyler paylaşabildiği babaannesinin ölümüyle kendini iyice yalnız ve dışlanmış hissederek depresyon belirtileri gösterir. Uzak akrabası Zeynep, onunla birlikte sabah koşusu, karate kursu, dans, tiyatro gibi spor ve sosyal aktivitelere katılarak Recep İvedik’in, kent merkezindeki insanlara ayak uydurmasına çalışır.

Erkek egemen bir bakış açısı olan ancak erkek kimliğini tamamlamada kadının yerini takdir eden bir tiptir. Öyle ki onun ruh halini düzetmek için hayatına giren kişi, yine kendi köyünden, İstanbul’a üniversite okumak için gelen bir kadındır. Bunun yanı sıra, her ne kadar kendisiyle anlaşabilen, onu seven bir kadınla karşılaşmadığını ifade etse de, kadınların dışarıda tutulduğu toplumlarda bazı sapkınlıkların ortaya çıkabileceğinin farkındadır. Kara Ambar Kamyoncular Derneği’ne üye olan kamyon şoförlerinin bulunduğu ortam, söz konusu derneğe kabul merasimi, kamyoncuların yedikleri kuru fasulye ve pilav gibi unsurlar erkeksi özellikler taşımaktadır. Kendisini Antalya’ya götürecektir olan kamyoncunun, eşcinsel olduğunu anladıktan sonra onun eşcinselliğine vurgu yapan argo sözler söyleyerek kamyoncu-

inme sahnesiyle, üye adaylarının alplar devrini çağrıştıran güç gösterilerine dayalı çeşitli sınavlardan geçirildiği erkeksi toplumlardaki / topluluklardaki arızı durumlara dikkat çekilmektedir.

Geleneksel toplum kabullerini bilen ve onlara saygı duyan bir tiptir. Kara Ambar Kamyoncular Derneği'ne üye olmak için düzenlenen yarışmada, derneğin başkanını mağlup etme şartını saygıyla karşılaması, Sibel'in nişanlı olduğunu öğrendikten sonra otelden ayrılması, kendisine hakaret eden karate öğretmenine mesleğinden dolayı saygı duyması ve el kaldırmaktan kaçınması, cinci hocanın hazırladığı karışımı içtikten sonra "Ölmüşlerinizin canına değsin" demesi verilebilecek örneklerdendir. Bunun yanı sıra, tüplü dalış takımı cihazları konusunda bilgi sahibi, şarap değerlendirme lisanını bilen, şizofreni hastalığından haberdar, pistte iyi dans edebilen, üniversite düzeyindeki matematik denklemini çözebilen, öğrenci harç ücreti, değişim programı gibi bazı detayları da bilen biridir.

Türk Toplumunun Recep İvedik'e Neden Güldüğü Üzerine

İnsanların neden güldüğü ve gülmeyi sağlayan unsurlardan birisi olan mizah anlayışının toplumlarda ne şekilde geliştiği, özelliklerinin ne olduğu ve mizahi unsurlar taşıyan halk yaratmalarının nasıl oluştuğu konuları günümüzde de güncelliğini korumaktadır (Ekici 2000). Mizah ile her zaman yan yana hatta iç içe olan gülme olgusu devirlere, coğrafyalara ve medeniyetlere göre farklı şekillerde izah edilmiş, bu konuda pek çok gülme teorisi öne sürülmüş, ancak standartları oluşmuş bir teoride karar kılınamamıştır (Morreall 1997; Bergson 2014; Türkmen 1999; Şentürk 2010). Söz konusu teorilerden bazıları "üstünlük", "zıtlık" ve "rahatlama" şeklinde adlandırılmakta ve bu teoriler gülmenin sadece belli bir yönünü ele almaktadır. Bunun yanı sıra sosyal-psikolog John Morreall, gülmenin, memnuniyet verici ani bir psikolojik değişiklikten kaynaklandığına değinmektedir (Morreall 1998: 88-105).

Mizah ise düşüncelerin latife, şaka, iğneleme, taşlama, hiciv ve alay unsurlarıyla süslenip anlatıldığı söz ya da yazı çeşididir (Tuğlacı 1972: 17). Bu açıdan bakıldığında, gülmenin temel kaynağı olarak nitelendirilebilecek olan mizahın, aynı zamanda bir anlatı içine yerleştirilen kültürel temayı ve edebi yapıyı aktarmayı da hedeflediğini söylemek mümkündür (Ekici 2000). Eğlence işlevinin yanı sıra mizahın bünyesinde, çatışma, asilik ve boyun eğmezlik, var olan düzeni yıkma ve insanlık için daha iyi bir yaşam olanağı kurma çabası yer alır. Bu bağlamda, Recep İvedik film serisindeki temsil değeri yüksek örneklerden hareketle, Recep İvedik fenomeninin / komişinin insanları neden güldürdüğü konusunda şu değerlendirmelerde bulunmak mümkündür:

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Türk halkının eğlence yaşamında önemli bir yeri olan Karagöz'ün devamı olarak düşündüğümüz Recep İvedik'teki mizahi unsurlar, tıpkı Türk halk tiyatrosunda olduğu gibi, temel olarak "söz komiği" ve "hareket komiği" üzerine kurulmuştur. Söz komiğinde asıl unsur, dil aracılığıyla ortaya konulan gülme iken; hareket komiğinde, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülme esastır (Görkem 2006: 160). Bir bütün olarak yer alan "söz" ve "hareket" in yanına Recep İvedik'te bir de "görüntü" eklenince mizahı yaratan temel yapı oluşturulmuş olur. Bu açıdan bakıldığında Recep İvedik, kendine has üslubuyla,

anlık kızgınlıklarını, öfkelerini dile getiren, çoğu benzer sözcüklerden oluşan ilençleri, sitemleri, aşağılamaları, küfürleri, argo sözleri, komik benzetmeler ve söz oyunları ile dile getirir. Türk dilinin zenginliğinin bir göstergesi olarak, kimi zaman eksik ya da yanlış söylenen atasözü ve deyimlerle de süslenmiş söz gruplarının, söz komiğini oluşturmasının nedeni, kanaatimizce, bireyin bilinçaltının dışavurumudur. Toplum tarafından sosyal normlar bağlamında baskı ve kontrol altında tutulan bireyin duyguları eğlenerek dışa vurulmakta, kahkahalarla bütünleşmektedir. Benzer şekilde Recep İvedik'in el hareketleri, mimikleri, vücudunun duruşu ve ses tonunun yanı sıra kendine has davranışları, tepkileri ve tavırları vardır. Örnek vermek gerekirse; böğürtü şeklinde gülmesi, el hareketi yapması, yellenmesini işlevsel olarak kullanması gibi davranışlar, sürekli tekrar ettiği hareketlerdendir. Burada gerek söz gerekse hareket komiğini yaratan unsur, insan bilincinin id, ego ve süperego savaşında, Recep İvedik'in, ilkel benliği, "id"i serbest bırakarak, ona kendini ifade etme fırsatı sunmasıdır. İvedik'in görüntüsü de tıpkı huyları gibi istenmeyen ve norm dışı olanı sergiler (Güryuva 2013: 112). Şişman, iri yarı, aşırı kıllı vücudu ve ona dar gelen kıyafetleriyle sıra dışı olarak tasvir edilen tipe eşlik eden, valiz taşıyan görevli, Ali Kerem, Zeynep ve Issız Ada ekibinde yer alan yardımcı oyuncuların minyonluğu, görüntüyü daha da komik hâle getirmektedir.

Birbirinden bağımsız bölümlerden oluşan ancak her biri Recep İvedik'in, içinde yaşadığı topluma dâhil olma, bir diğer ifadeyle toplumsallaşma sürecinin farklı aşamalarına odaklanan film serisinde, İvedik'in yaşadığı çatışma insanlarda gülme eylemini harekete geçirir. Buradaki gülme eylemi, insanların deneyim ve beklentileriyle ilgili olan *uyumsuzluk teorisi*yle açıklanabilir (Türkmen 2002: 372). İlk filmde, kamyoncular derneğinin verdiği üyelik kartı dışında kimliği bile olmayan, tamamen yabancı ve çatışma halinde olduğu bir topluma uyum sağlama mücadelesi veren Recep İvedik, ikinci filmde, patron yarısı sıfatıyla düzenin bir parçası olmaya çalışır. Tanışmış olduğu tüketim toplumunun mutluluk, eğlenme ve zevk alma anlayışına, sistemin bireyi, toplumu, resmî ve gayri resmî kurumları kontrol altında tutma çabalarına karşı duyduğu rahatsızlık nedeniyle yaşadığı depresyon, üçüncü filmde ele alınır. Son filmde ise çocukluğundan beri futbol oynadığı arsaya bina yapılmasına engel olmak için Issız Ada yarışmasında verdiği mücadele ve direniş anlatılır. Bu aşamalar içerisinde Recep İvedik'in yaygın toplumsal kurallara (kalıplara) aykırı davranışları, yaşam tarzı, giyimi kuşamı, Pascal'ın ifadesiyle, "*Kişinin, umduğuyula bulduğu arasındaki şartıcı orantısızlık*" insanları güldürür (Morreall 1997: 24-25). Örneğin; Recep İvedik gibi eğitim-öğrenim düzeyi düşük, toplum tarafından aşağılanmış, dışlanmış bir tipin, üniversite ortamına girmesindeki uyumsuzluk bariz bir şekilde görülmektedir. Profesörün, Zeynep'e sorduğu soruyu, parmak yardımıyla, zihinden cevaplayan Recep'in, Zeynep'e kopya verme girişimi söz konusu uyumsuzluğu daha da arttırmaktadır. Dünyanın her yerinde soruyu halkın sormasına karşılık, yükseköğrenim ve bilim kurumu olan üniversitelerde, hocaların sürekli "genç dimağlara" soru sormaları ve ardından "Profesör maaşı az efendim" diye yakınmaları konusundaki tezat da dikkat çekicidir. İvedik'in söz konusu değerlendirmelerine karşılık, öğrencilere dönerek "Yanlış mı diyorum?" şeklinde sorması ve onların da

alkışını alması ise yükseköğrenim kurumunun en yüksek düzeydeki akademik unvanına sahip kişiyi bile akıl ve zekâsıyla cevapsız bırakması zıtlığını yansıtmaktadır.

Recep İvedik'in, toplumun olmaması gereken özelliklerini aniden vurgulaması da bir anlamda uyumsuzluktur ve gülmeye neden olur. Arthur Schopenhauer, komiğin bir kavramla gerçek nesnelere, düşünülenle seyredilen arasındaki uyumsuzluğun ani algısından meydana geldiğini belirtir (Şentürk 2010: 63). Film serisinde konuyla ilgili çarpıcı örneklerden birisi; Recep İvedik ile kütüphane görevlisinin arasındaki diyalogdur. Bu sahnede İvedik, görevliye selam vererek, kitap bakmak istediğini söyleyene kadar her şey normal seyrindedir. Ancak görevlinin, nasıl bir kitap istediğini sorması üzerine, İvedik'in, aniden "kapağı olan, yazılı, okunaklı" özelliklerini sıralaması beklentilerin aksinde gerçekleşen bir harekettir yani uyumsuzluktur. Görevlinin, soruyu biraz daha açmasının ardından, Recep İvedik'in dünya klasiklerini okumaktan hoşlandığını belirtip, örnek olarak aniden, Cin Ali, Akıllı Pireler, Kaya ile Ali gibi çocuk kitaplarını sıralaması insanın beklentilerini alt üst eder ve bir uyumsuzluk meydana getirir. Bir başka ifadeyle, Recep İvedik'in, kitabın okunacak bir şey olduğundan, kütüphaneden kitap alabilmek için üye olunması gerektiğinden, günümüz yazarları ve dünya klasikleri ayırımından haberdar olması ama okumaması nedeniyle verdiği ani cevaplar zıtlık yaratmakta ve gülmeye kaynaklık etmektedir.

Recep İvedik'in, başta kendi bedeni olmak üzere, yaygın güzellik anlayışına uymayan kadın ve erkeklerle karşılaşma anlarının filmde komik unsur olarak işlev görmesi de uyumsuzluk kuramını akla getirmektedir (Güryuva 2013: 112). Recep İvedik'in, reklam ajansında çalışmaya başladığında, dar gelen kıyafetleri, daima gergin olan gömlek ve ceketlerinin ön düğmeleri, kabin personeli olduğunda giydiği yeleşin göbeğinin üzerinde kalması, yoga kursunda yere otururken yuvarlanması gibi örneklerle İvedik'in bedeninin de genel kabullere uymaması gülünçtür. Sibel'in annesi "göbeğin düğüm düğüm olmuş, gerdanın pelikan gibi sarkmış" şeklinde yorumlara maruz kalırken, oteldeki temizlik görevlisi kadın "şişko patates, göbeğinin derisi davul gibi" sözler işitir. Yine Recep İvedik'in, internet üzerinden tanıştığı kadının abartılı makyaj, saç ve kostümünü beğenmeyerek "kaportasının çürük" olduğunu söylemesi, yoga sınıfındaki kısa saçlı kadını erkek zannetmesi gibi ifadeler şişmanlık, irilik, yaşlılık, abartılı dış görünüş ve kısa saç ile kadın güzelliğinin örtüşmediğine işaret eder. Benzer şekilde, diğer erkeklerin de norm dışı bedensel görüşleri gülme sebebidir. Bergson'un, *uyumsuzluk kuramını* açıklarken belirttiği gibi çirkinlik kendi başına komik olmaktan çıkar, normlarla uyumsuz olduğu için komikleşir. Bununla birlikte, yıkıcı bir pratik olan gülme, gülünen kişiyi davranışını düzeltmeye zorlar (Bergson 2014: 17-18). Bu noktada, Recep İvedik'in, bedensel görünümünü olumsuz eleştirdiği kadın ya da erkeklerin, ona tepki vermek yerine kendi durumlarına üzülmeleri ya da sessiz kalmaları dikkat çekicidir.

Birbirinin devamı olan sahnelerde, Recep İvedik'in bir taraftan akla uygun, mantıklı diğer taraftan yerinde olmayan, uygunsuz ya da içinde bulunulan zaman ve koşullarla bağdaşmayan söz ve hareketleri gülmeye neden olur. Babaannesinin vefatından sonra başlayan, gece ıslanmaları, sıkıntı, mutsuzluk gibi belirtileri olan rahatsızlığından kurtulmak için, arkadaşlarının tavsiyesiyle, gittiği psikologa

baklava götürmesi konuyla ilgili dikkat çekici örneklerdendir. Kent toplumu için son derece normal olan psikologa gitme ile kırsal kesimde yakın zamana kadar doktora giderken tavuk, yumurta, süt gibi bazı hediyeler götürme unsurlarının aynı bütünde görünmesi gülmeye neden olmaktadır. Yine, Recep İvedik'in, mahalle halkının desteğini alarak katıldığı yarışmada rakip takımın, kendi takımından daha iri, güçlü, kuvvetli görünen oyuncularını "darıca hayvanat bahçesi", kendi takımını ise "Nuh'un gemisi" olarak nitelendirmesinden doğan aynı bütündeki uyumsuz görünüş gülme sebebidir. James Beattie'nin de ifade ettiği üzere "*aynı bütünde birleşmiş uyumsuz şeylerin görünüşü*" mizahi gülmeye neden olur (Türkmen 1999: 30-31).

Toplumun alt gelir grubundan olan Recep İvedik'in, çeşitli sebeplerle gerek kendi sosyal çevresinden gerekse kendi sosyal sınıfının üzerinde yer alan kişilerle bir araya gelerek, kendinin onlardan daha iyi, güçlü ve değerli olduğunu ispatlamaya çalışması da gülme unsurudur. İnsanın kendisini başkalarıyla mukayese etme esasına dayanan *üstünlük teorisi* ile açıklanabilecek bu durumda, gülen birisi, kendi durumunu diğerleriyle karşılaştırdığında kendini üstün görmektedir (Morreall 1997: 10-11; Türkmen 1999: 24). Recep İvedik'in, kuru fasulye yiyebilmek için Kara Ambar Kamyoncular Derneği üyesi olma mücadelesi, söz konusu duruma verilebilecek bir örnektir. İvedik, epik destan geleneğinde kahramanın alplığa geçiş ve topluma kabul törenlerine benzer şekilde gerçekleştirilen güreş, bıçak atma, lastik savurma ve şişe devirme yarışmalarını akıllı, zekâsı, gücü ve şansını ile kazanır. Girmek üzere olduğu toplumsal grup ya da statünün bir temsilcisi olan "dernek başkanı" tarafından kendisinin sınanması ve onun onayı ile yeni bir grup ya da statüye dâhil olması gülmeye neden olur. Recep İvedik'in uçakta hostesle muhabbeti ise her ne kadar sizler benden daha iyi eğitim, meslek ve ekonomik şartlara sahip olsanız da ben sizden daha iyiyim anlayışına örnektir (Özdemir 2009: 422). Ninesinin, ilk uçan Türk kadınlarından "Safiye Soyman" ile birlikte uçtuğunu söyleyince, önce anlamayan, sonra "Sabiha Gökçen" olarak düzelten hostese "İsim de hata olabilir. Kelime hazinem çok kalabalık da" diye cevap verir. Benzer şekilde, golf oynamanın mantığını çelik-çomak oyununa benzetererek, kuzeninden daha iyi bir atış yaptığında üstün olma duygusuna kapılır.

Recep İvedik'in, kimi zaman kendi söylediklerine ve hareketlerine kendisinin de gülmesi insanlardaki gülme eylemini tetikler. Örneğin; Japon iş adamlarıyla tanışırken, Japoncasının çok iyi olduğunu söyleyip, Japoncaya benzer cümleler kurmasının ardından, hem kendi kahkaha atar, hem Japon müşterileri hem de izleyiciyi güldürür. Söz konusu durumlar için de açıklama yapan *üstünlük teorisi*, insanda gülen benlikten başka ayrı bir benliğin olduğunu, insanın bu ikinci benliğe güldüğünü belirtir (Türkmen 1999: 24).

Recep İvedik film serisi, toplumsal normların, sosyo-ekonomik krizlerin, cinsel yasakların, çatışmaların, özelemlerin, öfkelerin, arzuların bir diğer ifadeyle insanlardaki bastırılmış ve birikmiş enerjinin yansıtıldığı bir alan olduğu için gülme sebebidir. İnsanlar bir filmi izlerken bazı bilinçdışı psikolojik dinamiklerle hareket ederler (Tarhan 2009). Günlük hayatta bireyi kısıtlayan ve engelleyen, istemese de yapmak zorunda bırakan pek çok husus, insanda tepkiyi ifade eden bir enerji birikimine

neden olmaktadır (Morreall 1997: 34). Baskı altında tutulmuş enerjinin, statik durumdan kurtarılması ve bilince götürülmesi *rahatlamaya* ve gülme eylemine yol açmaktadır (Şentürk 2010: 91). Recep İvedik, pek çok sahnede kendisiyle çatışan, kendisini yargılayan ya da yadırgayan kişilerle karşı karşıya gelir. Genellikle zengin, elit ve aydın kesimden olan muhataplarının karşısında İvedik, tek başınadır. Bu durum, izleyici üzerinde baskı oluşturur, izleyicinin eğitim düzeyi, gelir durumu, toplumsal değer algısı ya da tecrübeleri bu baskıyı daha da arttırır. Diğer bir ifadeyle, “Bir halk kahramanı” sloganıyla sunulan Recep İvedik’in, anti entelektüel özellikleri ile kendisinden olmayana küçük gören kitleye haddini bildirme çabaları izleyenler için gerginlik kaynağıdır, ancak bu gerginlik kısa süre sonra yerini rahatlamaya ve gülmeye bırakır. Örneğin; beş yıldızlı otelde, uygunsuz kıyafetiyle havuza girmeye gelen, havuzdan su içen Recep İvedik’in başına bir arı musallat olunca, İvedik, değişik reflekslerle arıyı uzaklaştırmaya çalışır. Bu sırada Sibel’i havuza düşürünce, Sibel’in annesi, “Maymundan beş dakika önce doğmuş yaratık. Senin havuzda ne işin var? Sen doğru yalağa git, oradan sulan” diye bağırır. Bu durum, izleyiciler üzerinde ister istemez gerginlik yaratır. İzleyici, İvedik’in olay karşısında ne yapacağını merak etmekle birlikte onun hazırcı cevap bir tip olduğunu da bildiği için sahnenin devamını bekler. Filmin devamında İvedik, tatile uygun bir kıyafetle, Sibel ve annesinin masasına gidip özür dileyerek, döner tabağı ikram eder. Et yemediğini söyleyen Sibel’e, “Ben yine de bırakayım. Belki hanım teyze yer. Belli ki gırtlığına düşkün” der. Sibel’in annesinin kilosuyla dalga geçen İvedik, gergin ortamı yumuşatır ve izleyenlerin gülme duygularını harekete geçirir.

Sonuç

Recep İvedik, Türk kültürünün taşıyıcılarından Karagöz’ün bıraktığı mirasın devamı olma özelliyle, günümüzde küresel bir tip haline gelmiştir. Bir diğer ifadeyle, nasıl ki Karagöz’de kendi halinde, sıradan, “küçük adam”ların, toplumdaki çarpık durumlar, ilişkiler, yozlaşmış sistem ve yaygınlaşan olumsuzluklar karşısındaki var oluş mücadeleleri ironik bir anlatımla sunuluyor (Eliuz 2008: 294-305) ve insanları güldürüyorsa, Karagöz tipini canlı tutan kültür ortamının ortadan kalkmasıyla bu işlevi yeni tipler üstlenmeye başlamıştır. Başlangıçta bir televizyon kanalının komedi programındaki tiplerden biri iken, bir popüler kültür komiğine dönüşen Recep İvedik, söz konusu tiplerden biridir. Ele alınan konulardaki benzerliğin yanı sıra mizah tarzının ve şeklinin güncelliğini koruması, sözlü, yazılı ve sanal ortamlarda paylaşılarak aktarılması, geleneğin devamının sağlanması açısından önemlidir.

Recep İvedik fenomeni / komiği ile bu fenomene / komiğe bağlı başlıca komik unsurlara Türk toplumunun neden güldüğünü sorguladığımız bu çalışmada, söz, hareket ve görüntü komiğine bağlı unsurların, gülme teorilerinden çoğunlukla “uyumsuzluk” ve “üstünlük” teorileriyle açıklanabilen bir yapıyla gülmeye neden oldukları, izleyicide rahatlamaya yol açarak gülmeyi meydana getirdikleri görülmüştür. Bu durumun, Türk halk tiyatrosundaki mizahi unsurlar için de geçerli olması dikkat çekicidir (Türkmen, Fedakar 2009: 98-109). İvedik tipi, filmlerde kent toplumunun geneli tarafından benimsenmiş tüketim alışkanları, tatil ve eğlence anlayışı, ideal beden kurgusu, spor ve sosyal aktiviteler, yeşil alanların beton yığınlarıyla

biçimlenmesi gibi konulara keskin eleştirilerini yöneltir. İvedik'in şahsındaki ma-ganda ile orta sınıf arasındaki bu farklılıklar, uyumsuzluklar ve çatışmalar izleyen-lerin gülme reflekslerini harekete geçirmektedir.

Recep İvedik'in, kendince doğrularının olması ve sözünü esirgmeden doğru bildiğini açıkça söyleyebilmesinin yanı sıra beden dilini etkin olarak kullanabilmesi de film serisindeki mizah unsurlarındandır. Söz konusu özellikleriyle İvedik'in, mu-hataplarına üstünlük sağlaması gülmeye neden olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında İvedik, baskın ve "marjinal" bir tiptir. Kitle iletişim araçları tarafından, reklamlar, otobüs ve panolara yerleştirilen afişler, basın haberleri, paylaşım siteleri vb. Ara-cılığıyla "halk kahramanı" olarak vurgulan Recep İvedik'in, elit tarafından yargı-landığı ve küçük düşürüldüğü sahneler de önce gerginliğe ardından rahatlayarak gülmeye yol açmaktadır.

Recep İvedik film serisine ayrıntılı olarak bakıldığında, pek çok gülme unsu-runun daha tespit edilebileceği hatta komik olarak belirlenen bir sahnenin içinde gizlenmiş birden fazla gülme unsurunun olabileceği görülecektir. Kaynağını gerçek hayattan alan ve sanatla akraba olan gülme, canlı bir eylem olduğu için (Bergson 2014: 3-4) komiğin insanları neden güldürdüğü konusunu birden fazla mizah teori-sinin yardımıyla tahlil etmek de mümkündür. Söz konusu değerlendirmeler, bu çalışmanın boyutunu aşacağından konuyla ilgili yapılacak lisansüstü tez çalışmaları faydalı sonuçlar verecektir. Bildiri niteliğindeki bu çalışmada, Türk izleyici tarafın-dan paylaşım sitelerinde en çok paylaşılan, günlük hayatın uygun kesitlerinde hatırlanarak tekrar gülünen bazı sahnelere neden gülmüdüğü üzerinde durulmuştur. Sonuçta, evrensel olan bazı gülme nedenlerinin Recep İvedik film serisinde de bulunduğu görülmüştür ancak özellikle 1980 sonrasında Türkiye'de kırsaldan şehre göç neticesinde kentin katmanları arasında oluşan çatışmanın ele alınması, İvedik filmlerine gülmeyi sağlayan Türk kültürüne özgü temel unsurdur.

Kaynaklar

- _____ (2009), *Türkçe Sözlük*, Onuncu Baskıdan Yapılan Tıpkıbasım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bergson, Henri (2014), *Gülme - Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme-* (Çev. Devrim Çetinkasap), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Büken, Gülriz (2001), "Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye'de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler", *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi*, Yıl. 4, S. 15, s. 43-53.
- Ekici, Metin (2000), "Gülme, Mizah ve Mahalli Bir Fıkranın Kültürel ve Edebi Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme", *II. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu (31 Mayıs-2 Haziran)*, Yayınlanmamış Bildiri.
- Eliuz, Ülkü (2008), "Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz", *Turkish Studies (Türkoloji Araştırmaları) Dergisi*, C. III, S. II, s. 294-305.
- Erdoğan, İrfan (2001), "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu", *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi*, Yıl. 4, S. 15, s. 67-96.
- Erdoğan, İrfan (2004), "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine", *Eğitim Dergisi (Popüler Kültür ve Gençlik Özel Sayısı)*, Yıl. 5, S. 57, s. 7-19.
- Görkem, İsmail (2006), "Anadolu-Türk Ağıtlarının Mizahî Karakteri Hakkında Bir Değerlendirme", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Armağanı)*, S. 20, s. 153-168.

- Güryuva, Dilara (2013), “Zorla Güzellik: Recep İvedik Serisinde Bedensel Güzellik ve Çirkinlik”, *Feminist Eleştiri* 5, S. 2, s. 108-119.
- Kaplan, Mehmet (1996), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar III – Tıp Tahlilleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Morreall, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak* (Çev. Kubilay Aysevener- Şenay Soyer), İstanbul: İrisYayıncılık.
- Morreall, John (1998), “Gülmede Yeni Bir Teori” (Çev. Metin Ekici), *Milli Folklor*, C. 5, S. 38, s. 88-105.
- Mutlu, Erol (2005), *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özdemir, Cevdet (2009), “Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi”, *VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi (Ekim 2009) Bildiri Kitabı*, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, s. 409-429.
- Pekman, Cem ve Tüzün, Selin (2012), “Recep İvedik: ‘Kahraman’dan ‘Ürün’e”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, S. 17, s. 9-28.
- Sözen, Edibe (2001), “Popüler Kültür Retoriği”, *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi*, Yıl. 4, S. 15, s. 55-66.
- Şentürk, Rıdvan (2010), *Gülme Teorileri*, İstanbul: Rasyo Yayınları.
- Tarhan, Nevzat (2009), “Recep İvedik Fenomeni”, <http://www.haber7.com/yazarlar/prof-dr-nevzat-tarhan/382095-recep-ivedik-fenomeni> (13. 04. 2014).
- Tuğlacı, Pars (1972), *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, C. 5, İstanbul: Pars Yayınları.
- Türkdoğan, Orhan (1992), “Halk Kültürü-Kitle Kültürü Farklılaşması”, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara, C. I, s. 101-108.
- Türkmen, Fikret (1999), *Nasreddin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi)*, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Türkmen, Fikret (2002), “Gülme Teorileri ve Bursa Yöresi Yörük Fıkralarının Analizi”, *Bursa Halk Kültürü I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı*, Bursa, C. II, s. 367-375.
- Türkmen, Fikret ve Fedakar, Pınar (2009), “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komîğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, *Milli Folklor*, Yıl. 21, S. 82, s. 98-109.

Özet:

BİR POPÜLER KÜLTÜR KOMİĞİ: “RECEP İVEDİK” ASLI BÜYÜKOKUTAN TÖRET

Bu bildiriye, “Recep İvedik” seri filmlerinde yer alan popüler kültür fenomeni / komîği Recep İvedik karakteri ile bu karaktere bağlı mizah unsurları üzerinde durulacaktır. Çalışmada, mizah ya da gülme ile ilgili bazı bilimsel kaynakların yanı sıra, Recep İvedik serisinden yararlanılacaktır. Toplumun yaşadığı tarihsel, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel şartlara bağlı olarak meydana gelen değişim ve dönüşüm ile bunlara bağlı çatışmaların yaşandığı bir bağlamda, popüler kültür / tüketim kültürü sarmalında ortaya çıkan Recep İvedik fenomeni / komîği ile bu fenomene / komîğe bağlı mizah unsurları işlevleri, temsil ettiği değerler ve değersizlikler açısından yorumlanacaktır. Recep İvedik serisindeki komik unsurlar yapıları ve işlevleri açısından kategorize edilerek, Türk toplumunun bu komik unsurlara neden güldüğü de sorgulanacaktır. Bu bağlamda Recep İvedik fenomeni / komîği ile bu fenomene / komîğe bağlı belli başlı komik unsurlar, mizah teorileri (üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama, vd.) açısından da değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Recep İvedik, mizah, mizah teorileri, popüler kültür

Summary

A POPULAR CULTURE COMEDY : “RECEP İVEDİK”

In this declaration, the popular culture phenomenon / comedy Recep İvedik character from the serial films “Recep İvedik” and elements of humor connected to this character would be discussed. In this study, Recep İvedik serial will be used as well as some scientific sources on humor and comedy. Recep İvedik phenomenon / comedy which has appeared from the popular culture / consumerism culture combination coming from the change and transformation of the society and the conflicts from them related to the historical, social, political, economical and cultural conditions will be evaluated on the functions of the elements of humor related to this phenomenon / comedy and the values / valuelessness it represents. The humor elements in the Recep İvedik serials will be categorized by their structures and functions and it will be questioned why the Turkish society laughs at them. In this context Recep İvedik phenomenon / comedy and the main elements of humor relate to this phenomenon / comedy will be evaluated also by the theories of humor (superiority, incongruity, relief etc.).

Keywords: Recep İvedik, humor, humor theories, popular culture

YURİ OLEŞA'NIN “KISKANÇLIK” ROMANINDA ESKİ YENİ ÇATIŞMASI

Esra Elmacıoğlu

Ekim Devrimi, Rusya’da yüzyıllardır süregelen toplum yapısını ve alışkanlıkları tamamen değiştiren en önemli dönüm noktalarından biridir. Sovyet hükümeti, parti ve devrim yöneticileri, devrimle başlayan bu değişim sürecinde sadece politik ve ekonomik yaşamdaki tüm ulusu ilgilendiren sorunları değil, aynı zamanda kültürel devrim görevini gerçekleştirme amacındadır. Devrimin toplumsal kitleler üzerindeki en önemli hedefi, toplumun geçmişten gelen burjuva geleneklerini sonlandırıp, ona yeniden şekil vermektir. Devrimin ilk günlerinden itibaren Lenin’in tüm konuşmalarında esas aldığı konu, halkın içindeki devrimci ruhu uyandırmaktır. Bu devrimci ruhun ortaya çıkarılması için, edebiyat ve sanatçılar üzerinde gözle görülür bir baskı ortaya çıkar. Bu baskı entelektüel kesimi yeni arayışlar içine sokarken, baskıya dayanamayan çoğu sanatçı göçe mecbur bırakılır. Ülkede kalan sanatçılar ise toplumu yeniden şekillendirme, halkı bilinçlendirme, devrimin pozitif bir olgu olduğunu halka empoze etmeyi misyon edinir. Bu bağlamda ‘*yeni insanı haber vermek, bu yeni insanı biçimlemek ve tasvir etmek; halkının ortaya çıkardığı eserin büyüklüğünü dile getirmek*’ (Bonard 46). Sovyet yazarının vazgeçilmez ödevidir. Bu dönem devrimi coşkuyla karşılayan birçok yazar eserlerini bu kurgusal doğrultuda yaratır. Ancak Yuri Oleşa, çağdaşı yazarlardan farklı olarak, Sovyet Yazarlar Birliğinin ilk kongresinde, ülkenin yeni insan modelinin, geçmişle olan bağlarının tamamen koparılmadan gençler üzerinden gösterilmeye çalışılması gerektiğine dikkat çeker ve bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade eder; “*Ülkenin gençliğini görmek istiyorum, yani yeni insanların. Benim gençliğimden kalan en iyi özellikleri onlara vererek, yeni insan tipini oluşturmak istiyorum. Dünya üzerinde bulunan tabii varlıklardan, insan maneviyatında yer edinen en zor psikolojik durumlardan, güzellikten, nezaketten ve memnuniyetten duyumsanan kavramlardan yola çıkarak, yenedünya için, yeni-temiz sosyalist ve hümanist düşünceleri hayata geçirmeye çalışıyorum*” (Pançenko web). Romantik ve ütöapist bir yazar olarak tanımlanan Yuri Oleşa, ‘yeni insan’ imgesini kurgusal öğretilerde değil, yaşadığı çağın sıradan insanların arasında arar ve bunu şu şekilde ifade eder: “*Günümüzde, 17 yaşında ve geçmişe ait hiçbir fikir taşımayan, eski dünyaya hiçbir şekilde ait olmayan gençler var*”. Bu söylemlerine ilaveten, dönem yazının en popüler karakterleri devrimci ve işçi kahramanların kendisine uzaklığını da vurgular: “*Bu konular, benim hayal dünyamdan ve ruhumdan izler taşımamaktadır. Bu konuları ele alabilmek için yeterli ve gerçek bir sanatçı değilim. İşçi ve devrimci kahramanları anlamak benim için oldukça zor. Onlar gibi olamam. Bu benim kavrayış gücümün üzerinde bir duygu!*” (...) “*Kendimi işçi ve komsomol üyeleri ile karşılaştırdığımda, kendimi küçümsüyor olmam ise en dehşet verici olan durum. Bu şekilde konuşup, yaşamaya ve çalışmaya devam etmek nasıl mümkün? Eski dünyada doğmuş olmama, ruhumda, hayal dünyamda ve yaşamımda beni işçi ve komsomollerle aynı çizgide tutan birçok şey olmasına rağ-*

men, bunu gururla söylemek benim için yeterli değil!” diyerek, bu konudaki rahatsızlığını belirtir (Kravets 98). Yazar, bu açıdan ele alındığında, dönem sanatçılarından farklı, özgün eserler oluşturur.

Sovyet edebiyatının en iyi eserlerinden biri sayılan Yuri Oleşa'nın “Kıskançlık” romanı, Devrim sonrası Rusya’ında toplum yapısına uyum sağlamış insanların yaşamları ile onların karşısında çarlık döneminde kalan yaşamların, yeni düzendeki yeri üzerine yazılmıştır. Eser, 1927 yılında ‘KrasnayaNov’ dergisinde yayımlanır. “Kıskançlık” romanı, Oleşa'nın yaratıcılığının en önemli ürünüdür. Yuri Oleşa “Kıskançlık” romanında ortaya koyduğu eski ve yeni düzenin çatışması konusunu, “Üç Şişman Adam” (“Üç Şişman Adam” daha önce yazılmasına rağmen, “Kıskançlık” romanından sonra yayımlanmıştır) eserinde daha geniş bir şekilde ele almıştır. Eserin başlıca konusu, yaratıcı-insan ve parazit-insan arasındaki uzlaşmazlık üzerinedir. (Rozanova, Nemertsalov 76)

Eserde, 1920’li yıllar Devrim sonrası Moskova’sınıaydınları arasındaki çatışmalar, özellikle 20’li yılların ikinci yarısından sonra Sovyet Hükümeti tarafından uygulanan NEP (Novaya Ekonomiçeskaya Politika- Yeni Ekonomi Politikası)¹ politikalarının hayata yansımaları ele alınmıştır. NEP’in hayata geçmesiyle, başkent mağazalarının çeşitliliğine alışmış olan Moskovalılar, yeniden yoklukla mücadele etmeye başlamışlardır. Yazar, XX. Yüzyıl Rus edebiyatında çoğunlukla zirvede gösterilen bu eseriyle, dönemin gerçeklerini somut bir biçimde aktarmaya çalışmıştır. 1917 Devrim sonrası Sovyet Rusya’ında ortaya çıkan değişikliklerden doğan memnuniyetsizlik, geleceğe karşı duyulan ümitsizlik duygusu ve hayallerin gerçekleşmeyeceğine duyulan inançsızlık “Kıskançlık” romanında, yazar tarafından ustaca yansıtılmıştır (Kravets97).

Romanın ana karakteri, hayalperest NikolayKavalyerov eski düzenin temsilcisi ve Sovyet gerçekliği içinde ‘zamanın gereksiz insanı’ olarak resmedilmektedir. Eserde Kavalyerov gibi eski düzeni temsil eden İvan Babiçev de yardımcı karakter olarak karşımıza çıkar. Kavalyerov ve İvan Babiçev’in karşısında ise yeni toplumun ‘makine insanı’ olarak yansıtılan AndreyBabiçev ve VolodyaMakarov vardır. Kavalyerov’un Andrey Babiçev’le karşılaşması tamamen tesadüfi bir olayla gerçekleşir. Kavalyerov, meyhanede yaşanan bir tartışma sonucu, sarhoş bir şekilde sokağa atılır, oradan geçen Andrey Babiçev, onun zavallı haline acır ve onu yanına alır. Nikolay Kavalyerov, kendini zor durumdan kurtaran Andrey Babiçev’in yanında yazı düzeltme işleri ile uğraşarak yaşamaya başlar. Böylece Nikolay Kavalyerov, AndreyBabiçev’in hayatına imrenmeye başlar. Bu imrenme, kurtarıcısına karşı minnet duymak yerine, zamanla nefret ve kıskançlığa dönüşür. Çünkü o, yaşadığı zamana ayak uyduramayan, hayatta başarısız olmuş büyük bir hayalperesttir. Kahramanın kendine karşı duyduğu aşağılık kompleksiyle birlikte, Andrey Babiçev’e duyduğu kıskançlık ifadeleri Kavalyerov’un içsel konuşmalarıyla yansıtılmaktadır. Eser boyunca, Kavalyerov’un zamana karşı uyumsuzluğu, onun Andrey Babiçev’e duyduğu yoğun kıskançlık duygusuyla açığa çıkmaktadır. Kavalyerov,

¹ NEP- (Novaya Ekonomiçeskaya Politika- Yeni Ekonomi Politikası, Rusya Komünist Partisinin X. Kongresinde, 14 Mart 1921 yılında kabul edilip, Ulusal Tarım ve Sosyalizme geçişi kolaylaştırmak amacıyla alınan kararları içermektedir)

Andrey'in sadece maddi varlığını değil, aynı zamanda neşesini, yaşam sevgisini, ününü, hatta duvarda gözüne çarpan Volodya Makarov'un portresini dahi kıskanmaktadır. Nikolay Kavalyerov, Andrey'in evinde yattığı yatağın Volodya Makarov'a ait olduğunu öğrendiğinde, onlara karşı beslediği kıskançlıkla birlikte, kendine duyduğu hiçlik duygusu da artmaktadır. Kendisine karşı beslediği değersizlik duygusu, etrafındaki tüm nesne ve insanlarla kıyaslama yapmasına sebep olur. Ancak Kavalyerov'un tam zıttı durumundaki, yeni düzenin temsilcileri Andrey Babiçev ve Volodya Makarov daha duygusuz ve otomatik bir sistem içerisinde yansıtılır. Onlara dair bilgiler, yine Kavalyerov'un gözlem ve içsesi ile aktarılır. Andrey Petroviç Babiçev, yemek sanayi müdürü, herkesin gıpta ile baktığı başarılı bir Sovyet vatandaşıdır. Volodya Makarov ise Andrey'in himaye ettiği, genç ve ünlü bir futbolcudur. Volodya Makarov, uzun zaman önce Andrey Babiçev'in hayatını kurtarmıştır. Andrey Babiçev bu olayı anlatırken, Volodya Makarov'dan oldukça keyifle bahseder: *"Kesinlikle kimseye benzemeyen bir delikanlı... Ona hayatımı borçluyum en başta. Beni on yıl önce bir saldırıdan kurtardı. Enseme bir örse yerleştirmiş ve çekiçle yüzüme vurmaya kalkmışlardı. Beni o kurtardı. Ama bunun önemi yok. Asıl önemli olan başka bir şey. O tam anlamıyla yeni bir insan"* (Oleşa 24). Andrey, Volodya'ya hayatını kurtardığı için minnettardır ve bu yeni insana hayrandır. Sık sık ona olan hayranlığını dile getirmesi, Kavalyerov'un kıskançlığını pekiştiren en önemli unsurlardan biridir. Kavalyerov gibi Andrey Babiçev'e nefretle karışık bir kıskançlık besleyen Andrey'in erkek kardeşi İvan Babiçev de zamanın karşıtı konumundadır. O da zamana ayak uyduramayan, yarattığı hayali makine-Ofelya ile üne kavuşmanın peşinde sıradan bir insandır. İvan Babiçev bu hayali makineye, böyle bir isim vermesinin sebebini şu sözlerle açıklar: *"Duygularımızı atıyorlar, tekniğimizi yutuyorlar! Duygularımızın öcünü alıyorum (...) Benim makinem – ölen asrın doğan asra çekeceği göz kamaştırıcı bir nah. Onu gördükleri zaman ağızları sulanacak. Makine- bir düşünün- onların idolü, makine... ve birden... ve birden en iyi makine bir yalan, bayağılık, hissi bir alçaklık! O, her şeyi yapabiliyor – şimdi bizim romanslarımızı söylüyor, eski asrın aptal romanslarını söylüyor ve eski asır çiçek topluyor. Seviyor, kıskanıyor, ağlıyor, düş görüyor ... Ben yaptım onu. Geleceğin insanların bu tanrısına, makineye güldüm. Ve ona aşk ve umutsuzluktan aklını kaybetmiş bir kızın adını verdim yani Ofelya'nın adını. En insani, en duygulandırıcı ismi..."* (Oleşa 118). İvan'ın makinesi ile ilgili bu itirafı, Sovyet toplumunun makineleştirilerek, insana ait olan ne varsa soyutlanmaya çalışılmasına isyanıdır. Ofelya isimli bir makine duygularından arındırılmış insanların, yeni Sovyet toplumunun, bu yoğun hissiyatla vurulması demektir. İvan Babiçev ve Nikolay Kavalyerov tesadüfler sonucu bir araya gelip, Andrey'e duydukları nefreti paylaşırlar. Bu tanışmadan sonra, Kavalyerov ve İvan Babiçev'in tek düşüncesi Andrey'den intikam alıp, onu öldürmektir. Aslında Andrey'i öldürmek, uyum sağlayamadıkları düzeni parçalamanın başlangıç noktasıdır. Ancak eserin sonuna kadar bu düşüncelerini gerçekleştirme planı yapan kahramanlar, yaşadıkları döneme uyum sağlayamadıkları gibi, bu konuda da başarılı olamazlar. Eserin en sonunda ise yaşadıkları sıradan ve sefil hayatı kabullenirler.

Ellen Chances, "Rus Edebiyatında Lüzumsuz Adam" isimli çalışmasında,

Yuri Oleşa'dan gezgin bir yazar olarak bahseder ve "Kıskançlık" romanındaki Nikolay Kavalyerov'u, değişimin ritmine ayak uydurmak istemeyen İvan Gonçarov'un Oblomov karakterine benzetir. Ancak, Kavalyerov'un Oblomov'dan farklı olarak, topluma dâhil olma istediğinin var olduğunu, bununla birlikte onda uyumlu olma yetisinin olmadığına dikkat çeker. Andrey Babiçev'i ise yeni topluma tamamen uyum sağlamış olarak betimler. Yuri Oleşa'nın bu eserde herhangi bir tarafın yanında olmadan, itaat edenin de, etmeyenin de zayıf noktalarını göstermeye çalıştığını vurgular (Chances 113).

"Kıskançlık" romanı, XX. yüzyıl Sovyet toplumunu yansıtan gerçekçi bir eserdir. Yuri Oleşa bu romanda, yaşadığı dönemdeki toplumun karakteristik zayıflıklarını gözler önüne koymaya çalışmıştır. Yazar, aynı zamanda döneminin, hatalı olarak gördüğü toplumsal bakış açısındaki eksiklikleri ortaya çıkarmayı kendine misyon edinmiştir (Rozanova, Nemertsalov 76). Oleşa'nın bu misyonunu, "Kıskançlık" romanında destekleyen unsurları, Andrey Babiçev ve Nikolay Kavalyerov'un zıtlıklar dünyasında ortaya koyduğu görülmektedir. Bu iki kahramanın zıtlıkları da çoğunlukla Nikolay Kavalyerov'un kendi farklılıklarını kıyaslaması ile ortaya konulmaktadır: "*Bugün gözlerinin içi gülüyor. Evet, şanın damgasını taşıyor. Neden aklım başımdan gitmiyor? Neden bu zafer karşısında hoşnutluk, sevinç, saygı duyuyorum? Gözümü hınç bürüyor. O, yönetici, komünist, o yenedünyayı inşa ediyor. Ama bu yenedünyada şan, sosisçinin eline yeni bir sosis cinsi geçince geliyor. Ben bu şanı anlamıyorum, ne demek ki bu? Yaşam öyküleri, anıtlar, tarih bana bu şandan bahsetmedi hiç... Yani şanın doğası mı değişti? Her yerde mi, yoksa sadece burada, bu inşa edilen dünyada mı? Ama zaten bu yeni inşa edilen dünyanın büyük, görkemli olduğunu hissediyorum...*" (Oleşa 42).

Yuri Oleşa, bu eserde başlıca kahramanlarını ortaya koyarken, çoğunlukla karşıtlıkları kullanmaktadır. Andrey Babiçev ve Nikolay Kavalyerov'u birçok açıdan karşılaştırarak aktarmaktadır (Yegorova 79). Romanın ilk bölümünde Nikolay Kavalyerov, Andrey Babiçev ve kendisiyle ilgili; "*O, Andrey Petroviç Babiçev, yemek sanayi tröstünün müdürü mevkiinde bulunuyor. O, büyük bir sosisçi, pastacı ve aşçı. (...) Nikolay Kavalyerov, yani ben de, onun yanında soytarıyım*" sözleriyle bahseder (Oleşa 11). Kavalyerov'un kendisini sürekli olarak Andrey'le karşılaştırması, yeni hayata hiçbir zaman uyum sağlayamayacağına dair ümitsizlik duygusunu pekiştirmektedir.

Devrimle birlikte yönetim şekli değişen Rusya'da, NEP uygulamaları ile insanın birey olma duygusu otomatikleşen bir sistem içerisinde köreltmeye çalışılmıştır. "Kıskançlık" romanındaki, Andrey Babiçev karakteri de bu otomatik sistem içerisinde, yükselen yeni neslin en önemli temsilcisi olmuştur. Nikolay Kavalyerov ise onun tam karşısında, zamana uyum sağlayamamakla birlikte, hep bir çaba içerisinde. Onun en büyük yetersizliği, hayallerini gerçekleştirme konusundaki pasifliğidir. Babiçev'e duyduğu yoğun kıskançlık, elini kolunu bağlamaktadır. Kavalyerov, yirmi yedi yaşında genç bir adam olmasına rağmen Andrey Babiçev'in neşe ve refah dolu hayatının karşısında, oldukça karamsar ve ümitsizdir. O, sık sık; "*Benim gençliğim bu çağın gençliğiyle çakıştı(...) Sık sık bu asrı düşünüyorum. Şanlı asrımızı. Ve bu ikisinin, asrın gençliğiyle birinin gençliğinin çakışması, ne harika değil*

mi? (...) Ülkemizde şan yolu parmaklıklarla sınırlanmış... Yetenekli insan ya söntüp gidecek, ya da büyük bir skandal koparıp parmaklığı devirmenin yolunu bulacak. Örneğin, ben tartışmak istiyorum. Kişiliğimin gücünü göstermek istiyorum. Kendi şanımı istiyorum. Biz de insana ilgi göstermekten korkuluyor, ben aşırı ilgi istiyorum” gibi düşüncelere dalmaktadır (Oleşa 28). Nikolay’ın, Andrey Babiçev’e karşı hissettiklerini aktardığı mektup, onun kıskançlığının aslında yalnızca somut bir insana olmadığının daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Kavalierov’un mektubunun başlarında, kurtarıcısına karşı minnettarlığının dile getirilmesiyle birlikte, sonlara doğru nefretini itiraf ettiği görülür. Kavalierov’un kıskançlığıyla açığa çıkan nefret duygusu, sadece Andrey’e değil, yaşadığı çağa karşı da isyandır; “Aslında topu topu bir his var: nefret. Sizden nefret ediyorum, yoldaş Babiçev” (...) “Siz sadece aptal bir unvan sahibisiniz. Başka hiçbir şey değilsiniz” (...) “Belki de onunla kıyaslanunca ben bir hiçim, diye düşündüm. Belki de o, benim gibi ikbal düşkününü biri için, büyük insan örneği sayılmalı” (...) “Benim yazgım, arkamda kürek mahkûmluğu, ya da devrimcilik stajı olmadan şekillendi. Soda üretmek ya da arı kovunu kurmak gibi sorumluluk gerektiren işlerle asla görevlendirilmeyeceğim. Ama bu benim çağın kötü çocuğu olduğum, sizinse önemli biri olduğunuz anlamına mı gelir? (Oleşa 53. 54. 55). Nikolay Kavalierov, Andrey’e duyduğu hisleri mektubuna aktarmasına rağmen, bunları açığa çıkarmaya cesaret edemez ve pişmanlıkla mektubu geri almak için onun evine döner. O, yaşadığı duygusal yoğunlukla hayallerde yaşayan bir kahramandır, hiçbir zaman aktif olamaz. Mektubunun Andrey tarafından okunmaması için aceleyle masanın üzerinden başka bir mektup alır. Bu mektubun kendine ait olmadığını fark ettiğinde, onu okur. Volodya Makarov’a ait bu mektupta, kendisinin ve İvan Babiçev’in ondan intikam alma planlarından söz edilmektedir. Mektupla ilgili asıl ilginç olan ise, Volodya’nın da Andrey’e karşı hissettiği kıskançlığın açığa çıkmasıdır. Eserin ilk sayfalarından itibaren Volodya ve AndreyPetroviç aynı kutupta, yeni insan, yeni düzen tarafından yansıtılmış olsa da, Volodya’nın itiraflarıyla, Andrey’in de tam olarak ‘yeni Sovyet vatandaşı’ imajına tam olarak sahip olamadığını anlaşılır; “Bu üçkâğıtçıyı (Kavalierov’u) getirmişsin evine, sonra tabi ki, kendin bile onunla ne yapacağını bilmez hale gelmişsin. (...) Senin işin böyle bir iş, duygusallığa dayanıyor: Meyveler, otlar, arılar, danalar ve o tür şeyler. Bense endüstri insanıyım. Gül bakalım, gül bakalım AndreyPetroviç! Sen bana hep güldün. Anlıyor musun, ben artık yeni bir kuşaktanım” (Oleşa 65). Volodya, Andrey’in de duyguları olan bir insan olduğunu belirterek, sadece kendini yeni kuşağın insanı olarak tanımlar ve bu yeni insanı şu şekilde tasvir eder; “Ben makine insanım. Beni tanıyamazsın sen. Makineye dönüştüm. Daha dönüşmediysem de, dönüşmek istiyorum. Buradaki makineler canavar! Cidden! Acayip kayıtsız, gururlu makineler senin sosishanedekiler gibi değil. Siz el işçiliği yapıyorsunuz. Sizin tek yaptığınız buzağı doğramak. Ben makine olmak istiyorum. Bana akıl ver. İşimden gurur duymak, çalıştığım için gururlu olmak istiyorum. Kayıtsız olmak istiyorum, anlıyor musun, her şeye karşı, ama işe karşı değil! Makineye karşı kıskançlık kapladı beni – işte olay bu!” (Oleşa 67). “Kıskançlık” romanında Volodya Makarov ve Andrey Babiçev karakterlerine ait bilgilerin verilme biçiminden, döneme uyum sağlamış, tam anlamıyla ‘yeni insan’ ya da ‘makine insan’ olabilmeyenin en büyük koşulu çevreye karşı

hissedilen insani duygulardan arınmaktır. Eser boyunca, onların daha sistematik bir şekilde yansıtılması da bu sebepten ötürüdür.

Sonuç olarak, yazar bu eserde gerek dönem insanının, gerekse geçmiş asırda kalmış yaşamların eksikliklerini kahramanların yaşantıları aracılığıyla ortaya koymaktadır. İki farklı kupta yansıtılan bu kahramanlar aslında tam olarak toplumla bütünleşmiş değıllerdir. Çarlık döneminin simgesi olan karakterler, İvan Babiçev ve Nikolay Kavalyerov duygularını yoğun yaşamalarına, hayallerinin büyük olmasına rağmen, harekete geçmekten yoksun olmalarından ötürü devrimin getirdiğı değışime ayak uyduramamıştır. Öte yandan Andrey ve Volodya ise insani duygular bakımından zayıf kalmıştır. Toplumsal düzenin değışmesi Sovyet insanın bu ikilemi yaşayarak, ortak bir kültürel yapıdan kopmasına neden olmuştur. Bir taraf duygularından arınmayı başararak, maddi refaha kavuşurken, manevi olarak tamamen makineye dönüşür. Diğer taraf ise, kendini duygularına bırakarak, ötekileştirir.

KAYNAKÇA

- Bonnard, Andre. “Yeni Bir Hümanizmaya Doğru Sovyet Edebiyatı Üzerine”. Çev. Serdar Canbolat-Mehmet Erdal. İstanbul. Evrensel Basım Yayın. 2001
- Chances, E. “Rus Edebiyatında Lüzumsuz Adam”. *Lüzumsuz Bir Adamın Günlüğü*. Çev. Oğuz Tecimen. İstanbul. Notos Kitap Yayınevi. 2013
- Kravets, M. “Osobennosti negativnoy otsenki v tekste romane Yu. Oleşi ‘Zavist’”. Katovitsa. Polşa. 2010
- Kuznetsov, P. V. “Hudojestvnno-publisistiçeskiye sredstva Yu. Oleşi-felyetonista”. Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Jurnalistika. No:2. 2009
- Oleşa, Yu. K. “Kıskançlık”. Çev. Sabri Gürses. İstanbul. Merkez Kitapçılık. 2007
- Pançenko, İ. “Nesvoyevremenniy ütöpişt Yu”. Noviy Jurnal. No:250. 2008
- Rožanova, Ye. İ., Nemertsalov V. V. “Yazıkoviye sredstva satiriçeskoy tipizatsii v proze Yu. K. Oleşi (‘Tri tolstyaka’, ‘Zavist’)”. *Yazık i stil proizvedeniy İ. E. Babelya, Yu. K. Oleşi, İ. A. İlfı i Ye. P. Petrova*. Ed. Yu. A. Karpenko. Kiev: UMK VO, 1991.
- Yegorova, Ye. İ. “Stilistiçeskiye sredstva groteska v romane Yu. Oleşi ‘Zavist’ (Stilistiçeskiye sredstva sozdaniya obraza Babiçeva)”. *Yazık i stil proizvedeniy İ. E. Babelya, Yu. K. Oleşi, İ. A. İlfı i Ye. P. Petrova*. Ed. Yu. A. Karpenko. Kiev: UMK VO, 1991.

SANAT TARİHİNİN KAYIP KİMLİKLERİ: KADIN SANATÇILAR

SEHER KURT

**Bir kadın oturmuş, ateşi seyrediyor,
Zavallı kız kardeşimin son heykellerinden birisinin konusu bu..
Ruhumu hatırladığım anlarda onu böyle canlandıracağım..
Oturmuş ateşi seyrediyor. Kimsesi yok. Herkes ölmüş..
*Camille CLAUDEL'in erkek kardeşi...***

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin kimliğini ortaya koymada en etkili araçlardan biridir. Sosyal ortamlarda bireylerden kendi cinsiyetleri doğrultusunda kimlikler geliştirmeleri beklenir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri bireyin zihnini, benliğini yönlendirir, şekillendirir. Bu süreç içinde eril söylem biçimlendirmede son noktayı koyarak bireyin toplumsal yaşamdaki yerini kesin olarak belirler. Birey sosyal ortamda davranışlarını sergilerken toplum tarafından kabul görüp görmediğini önemser. Kişiler onaylanacak davranışlar sergilemek ister. Eril söylemin iktidarı da bu özelliği çok iyi kullanarak sosyal yaşamı kendi kurallarına göre düzenler.

Tartışmayı Kadın kimliği üzerinden sürdürecekseniz eğer şunu belirtmemiz gerekir: Kadımlar eşit olmayan sosyal koşullar yüzünden benliklerini, kendi kimliklerini özgürce ortaya koyamayan ya da bu yazgıyı değiştirmek için en çok mücedele veren kesimin temsilcileri olarak tarihte yerlerini almışlardır. Bunun bir nedeni sosyal ortamın kadına birey olmaktan çok anne, sevgili, eş, kız kardeş, kız evlat gibi roller yüklemesidir. Dolayısıyla birey olarak kadınların tarihi hep gözardı edilmiş, 18. Yüzyıla kadar kadın kamusal alandan uzak tutulmuştur. Bu durum tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi kadının sanatsal kimliğinin oluşumunu da olumsuz olarak etkilemiş, kadınların sanat alanındaki varlıkları çok yıllar sonra ancak feminist hareketin çabalarıyla kabul edilmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından, ırkçılığa, bütün ötekileştirme politikalarına karşı muhalefet ortamından beslenen Feminist Sanat, gerçekleştirdiği pek çok etkinlikle kadınların sesi olmuştur.

Geriyeye dönük bir sorgulama yapıldığında pek çok kadın profili çıkar karşımıza. Örneğin Paleolitik çağda- göçebe toplumun ana karakteri olarak üreme yeteneğiyle en önemli figür kadındır. Neolitik çağda – yerleşme aşamalarında tarımla uğraşan, iplik eğiren toplumsal yaşamda yine çok önemli roller üstlenerek ana tanrıçaların ortaya çıkması yine kadının önceliğini gösteren en güzel örneklerdir. Ana tanrıça dönemlerinde toplumsal düzen huzur içindedir, hiç savaş yaşanmamıştır, herkes eşittir. Ata erkil düzenle birlikte bu değişir, hiyerarşik yapılanma, sınıfsal çatışmalar itaat kriterleri oluşmaya başlar. Din de ata erkil düzenin kurumlarından biridir. Örneğin Musevilik, Hıristiyanlık, İslam inaç sistemleri ata erkil dir. Kadın ata erkil dönemle birlikte itaatkar, edilgen bir nesne konumuna indirgenir, bunun dışında bir tavır sergilediğinde cadılıkla suçlanır. Bu yüzden sanat tarihi düzinelere cadı öyküsüyle doludur. Tıpkı kadın hareketlerinin hız kazandığı 1970 li yıllarda kadının şiddet gören bir nesne olarak tanımlanıp, tecavüz sahneleriyle cezalandırılması gibi.

Modern dünyada vahşete uğrayan kadınların trajedilerini anlatmak için Medusa anlatılarından da çokça yararlanılır. Medusa tüm yok sayılan, istismara uğrayan kadınları birbirine bağlayan bir semboldür. Medusa'nın kesilen başının sol damarındaki kan öldürücü bir zehir içerir, sağ tarafındaki kanda bir ölüyü diriltecek güçte bir şifadır. Kadınlığın öfkesinin ve gücünün bir göstergesidir bu sembol ve feminist hareketle birlikte pek çok anlatıda kullanılan bir metafordur.

Kadın sorunlarıyla ilgili bir araştırma yapıyorsanız, karşınıza çıkan ilk radikal isimlerden biri Linda Nochlin'dir. Yazar, 1971 yılında yayınladığı makalesinde "Bi-yoloji kader midir? Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" gibi sorular sorarak, uzun süredir adı konulamayan kadın'a dair varlık problemlerinin rotasını belirlemiştir. Aslında sorular çoktan sorulmaya başlamıştır ama Nochlin, sorgulamayı netleştirir: Kadınlar neden erkeklerle aynı haklara sahip değiller? Neden kadınlar Feminist eleştiri öncesi sanki hiç varolmamış gibi gözüküyor? Geleneksel sanat tarihinde neden kadın sanatçı neredeyse yok denecek kadar az? Yaratıcılığın cinsiyetle ilintisi nedir? (ANTMEN, 2008)

Bu soruların temelinde 1960'lı, 70'li yıllardaki köklü toplumsal olaylar yatar. Etnik tahammülsüzlükler, Doğu Avrupa'nın çaresizliği, sürekli parçalanmış kimlikler, soykırımlar, bölgesel oyunlar, yozlaşma, güç ağları, savaşın anlamsızlığını bir kez daha gözler önüne seren Vietnam macerası sahnelenen en ağır trajedilerden bir kaçıdır. Örneğin Vietnam hezimetini, Amerika Birleşik Devletleri'nde yoğun politik çatışmalara neden olmuştur. Dolayısıyla o dönemin savaşa karşı toplumsal bir bilinç oluşturma amacındaki sosyal hareketleri, politik eylemler, sokak gösterileri, savaşa, ırkçılığa, sosyal eşitsizliklere, adaletsizliklere karşı verilen mücadeleler dikkat çekicidir.

"Tarih dışına itilip deneyimlerini marjinalleştirenler, elbette yalnızca kadınlar değildir: köleler, proleterler, zenciler vs... belli zamanlarda tarih dışı bırakıldılar. Dolayısıyla bu anlamda tarih bütün evrensellik iddiasına karşılık kısmi bir tarih, görelî bir tarih olmuştur." (Berktay, 2003:20)

20. yüzyılın sonlarında pek çok batılı kadın kalemi eline alarak kadın kimliği üzerine kuramsal tartışmalar yaratmıştır. Örneğin *Second Sex* (1949) isimli yapıtında Simone De Beauvoir, tarih boyunca kadından tam bir kimlik, insana özgü bir yaratma, icat etme, sadece yaşamın ötesine geçip yaşam için bir anlam bulma hakkının esirgendiğini, kadının daima hiç değişmeden öteki olarak algılandığını, nesne olduğunu, özne olamayacağını dile getirir. "insan, kadın doğmaz, kadın haline getirilir." ifadesiyle kadının eş, anne, kız kardeş, sevgili gibi neyi temsil ettiğinin, ne yaşadığından önce geldiğini öne sürer (WALTERS, Margaret, 2009:138).

Feminist hareketin katkılarıyla sanat tarihinin verileri yeniden incelendiğinde; sanatta ve sanat tarihinde eril değer sisteminin baskın olduğu, plastik sanatlarda kadınların ikonografik olarak dikkate alınmadıkları, cinsel kimlikleri ve onlara atfedilen roller üzerinden şekillendikleri ve sanat yapma hakkında yaratılan dahi statülü mitolojilerle sanatçının tanrısal bir kategoride değerlendirilmesi ve kadınlarda böyle bir özelliğin bulunmadığı yolundaki tespitler ortaya çıkarılmış ve tüm bu okumalar sorgulanır olmuştur (ULUSOY, 1999).

Feminist Sanat, özellikle "... Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı

kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunarak, tarihin gözardı ettiği kadın sanatçıların keşfedilmesine ön ayak olmuş, yeni yazılan sanat tarihinde kadın sanatçıların gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.”(ANTMEN, Ahu, 2008:239).

Sanat tarihi pek çok kayıp kadının duyarlılığı üzerine inşa edilmiştir. Bu kadınların yaşamları trajedilerle doludur. Örneğin 16. yüz yılda yaşamış olan Marietta Robusti, kadın olduğu halde, tüm baskılara rağmen sanatsal çalışmalarını sürdürebilmiş hatta ispanyol sarayından sipariş alabilecek düzeye gelmiş bir kadın sanatçıyken, hem babası hem ustası olan Tintoretti, bu yükselişten rahatsız olmuş, kızının çalışmalarının kendi çalışmalarının önüne geçmesini engelleyebilmek için onu zorla evlendirmiştir. Hiç beklemediği bir anda hayatının yönü değişen, Robusti evliliğinin dördüncü yılında doğum yaparken hayatını kaybetmiş, bu yetenekli kişilik yitip gitmiştir.

Kadın ve kadın sanatçılmanın bedelini en ağır şekilde ödeyen bir diğer sanatçı Artemisia Gentileschi'dir. 8 Temmuz 1593 tarihinde Roma'da doğan sanatçının Babası Toscana'lı bir ressam olan Orazio Gentileschi'dir. Babasının atölyesinde sanat eğitimi alan sanatçı, ondokuz yaşındayken babası tarafından kendisine perspektif dersleri vermesi için tutulan Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğrar. Bu elim olayın ardından evleneceğine ikna ederek bir süre daha kızla birlikte olan Tassi'nin evden bir tablo çalması ve evli olduğunun duyulmasıyla olay mahkemeye taşınır. Beklenilenin tam tersine, toplumun pek çok kesimi tarafından iffetsizlikle suçlanan Gentileschi üstelik mahkeme salonunda bekâret kontrolü yapılarak taciz de edilmiştir. Bir yıla mahkum olan Tassi'den çalınan tablonun geri alınması ile babası olayı kapatır (VREELAND, 2007). Gentileschi bu yaşadıklarının izlerini ömür boyu taşır, normal hayatta cezalandıramadığı eril dünyayı resimleriyle cezalandırır. Artemisia Gentileschi, tüm resimlerinde erkekleri öldüren kadınları ya da mahkeme salonlarını yorumlar. Sanatçının ölümü ile ilgili kabu edilen tarih 1656.

Yine 1609 doğumlu Hollanda'lı Judit Leyster, o dönem sadece natürmort çalışmaları yapan kadın arkadaşlarından daha farklı bir yöne giderek, kendisine ait, büyük boyutlu bir portre yapmıştır (o dönem kabul edilemez bir şeydir bu) ve bu resim her şeye rağmen 1633 yılında Harlem Sint-Lucasgilde sergilenecek kadar ilerleyebilmiştir. O dönemlerde kadın sanatçılar sadece sevimli natürmortlar çalışırken, Leyster'in, seçtiği temalar çok ilgi çekicidir; geleneksel natürmort dilini farklı yorumlayan sanatçı, ayrıca günlük yaşamdan beslenerek diğer ressamlardan ayrı bir yönde ilerler. Ne yazık ki Leyster'in bir ressamla olan evliliği sanatsal üretimini sekteye uğratar. Arka arkaya beş çocuk doğurtulan sanatçı, çocukların bakımı, evin muhasebesi ve eserlerin satış işleriyle ilgilenmek zorunda kalınca resim yapmak için hiç zaman bulamaz hale gelir. En kötüsü de Judit Leyster'in tüm eserlerinin eşinin imzasıyla satılmış olmasıdır. Çok sonraları kendi yapmış olduğu eserlere imzasını atmaya başlayan sanatçı, isminin baş harfini ve (eşinin soyadı) soyadının baş harfini kullandığı imzasının yanına, sembolik olarak bir de yıldız eklemiştir. Bunun anlamı, 'Acılar içinde yaşayan bir yıldızdır'.

Sonuç olarak kadınlar, eril söylemin cinsiyet rolleri temelinde onlara dayatılan rollerle mücadele ederek kendilerini, sanatçılıkliklerini var etmek zorunda

kalmışlardır. Yaratım süreçlerinde de pek çok zorlukla karşılaşmışlardır. Örneğin, sanat akademilerine, sanat etkinliklerine kabul edilmemişler, yaptıkları eserler sanat eseri olarak kabul görmemiş, zanaat kapsamında algılanmıştır, babaları, kocalarına da sevgilileri yapılan çalışmaları sahiplenmişler ve çoğu zaman kendi imzalarını atmışlardır. Kadın sanatçı başarılı olsa bile bu başarı kadının hanesine yazılmamış, onu yetiştiren erkeğin başarısı olarak lanse edilmiştir (ULUSOY, 1999: 64).

20. yüz yıl sanatçıları da aynı baskılara maruz kalmıştır. Camille Claudel, bu dönemin örnek çilekeşlerinden biridir. On beş yıllık tutkulu, fırtınalı bir ilişkiden bezgin, yenik çıkan sanatçı, heykeltıraş Rodin'in hem öğrencisi, hem modeli, hem asistanı hem de sevgilisi olmuştur.

Camille Claudel, kendi benliğini ve kimliğini oluşturmak açısından her zaman çok ısrarlı davranmıştır. Zaman içinde Claudel'in işlerinin Rodin'in işlerinden daha başarılı bulunması, bir anlamda Rodin'e rakip olması Claudel'i daha sonraki yıllarda acılara boğmuştur. 1883 yılında Rodin'in stüdyosuna asistan olarak giren Camille Claudel kendi heykel çalışmalarını sürdürürken, bir yandan da atölyesini paylaştığı sevgilisine de çalışmalarında pek çok katkı sağlamıştır. Rodin ile çalıştığı süre boyunca Claudel'in çalışmalarının büyük bir kısmı 20. Yüz yılın ustası Rodin'in işleriyle büyük benzerlik göstermiş, hatta bir süre sonra Rodin'e ait olduğu söylenen işlerin aslında Claudel tarafından yapıldığı söylentisi ortaya çıkmıştır. Rodin bu durumdan büyük rahatsızlık duyarak her fırsatı değerlendirip Claudel'i yalnızlaştırmış, hatta Claudel'in ailesini de ikna ederek onu akıl hastanesine kapatmıştır. Ömrünün sonuna kadar akıl hastanesinde kalan Claudel, en sevdiği tarafından tecrit edilerek sanat alanından tamamen koparılmıştır. Tek suçu evinde oturup eş olarak seçilmeyi beklemek yerine sadece erkeklere mahsus olarak görülen bir sanat dalında ben de varım demek olan Camille, kendi sözcükleriyle yok oluşunu şöyle yazar bir mektubunda:

“... Bu gün 3 Mart, Ville-Evrard'dan kaçırılışımın yıldönümü, 7 yıl olmuş... Akıl hastanelerinde ceza çekmek. Tüm hayatım boyunca ürettiğim eserlere sahip çıktikten sonra, kendilerinin hakettikleri hapis hane hayatını bana yaşatıyorlar...” (DELBEE, 1989:213) Camille Claudel 1943 yılında otuz yıl kapalı kaldığı akıl hastanesinde ölür.

20. yüzyılın başında Amerikan toplumunda yaşayan bir kadının sanatçı olarak konumunu ifade eden en iyi örneklerden biri Lee Krasnerdir. Sanatçı, New York'un üst sınıfından bir Yahudi ailesinde doğmuş, zengin bir kültürel ortam içerisinde yetişmiş, sanat eğitimi aldıktan sonra, ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Çok iyidir sanatçının işleri ve alay mı edilmiştir? yoksa bu bir övgü müdür bilinmez ama o yıllarda Lee Krasner'in eserleri için Hans Hofmann “ o kadar iyi resimler ki bir kadının yaptığına inanamazsın. ” Şeklinde bir ifade kullanmıştır. Ne yazık ki sanatçının aynı yıllarda tanıştığı, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun en büyük sanatçısı Jackson Pollock ile evliliği, sanatsal kariyerini gölgede bırakmış, onun yalnızca, Pollock'un eşi olarak anılmasına yol açmıştır. Pollock, zor bir adamdır. Hayata karşı zayıflıkları olan bu adamın yeteneğine çok inanan bu kadın, kendi potansiyelini hiç sayarak kendisini sadece kocasına adayarak onun eşi olmuş, ölümüne kadar Pollock'un eksik ve arızalı yanlarını tamamlamıştır.

1960'lı yıllarla birlikte Batılı ülkelerde geleneksel yaşam biçimlerine karşı, alternatif yaşam biçimlerinin farkedilişi, aile, devlet, toplum, cinsellik gibi konularda farklı bakış açıları geliştiren gençliğin yeni düşünceler geliştirmeleri ve bu düşüncelerini yaşama geçirmeleri Batı Topluluklarında dönüşümlere neden olur. Kökeni 20. yüzyılın öncü sanat akımlarından Fütürizm'e, Dada'ya dayanan Performans sanatı, 1950 ve 60'larda Batı sanatında güçlü bir akım olarak yer alır. Performans sanatında "kimlik, ırk ve din, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kodlar görünür hale gelirken, bu kodlara yönelik önyargılar sorgulanır" (ANTMEN, 2008, s:225).

İkinci dalga Feminizm hareketi, "Feminist Sanatı" başlattığında bir grup kadın sanatçı ve sanat tarihçisi, Batı sanatındaki erkek egemen sanat üretimini ve bu bakışla biçimlenmiş kadın imgesini eleştirmeye başlarlar. Kadın sanatçıların önünü açmayı ve kadın bedenine, kadınsı bir duyarlılıkla bakmayı amaçlayan Feminist sanat hareketi, Batı medyasındaki kadın imgesini reddeder. Başlangıçta, oldukça çarpıcı ve dikkat çekici bir görsel dil geliştiren feminist sanat hareketi, ikinci aşamasında, cinsel kimlikleri oluşturan toplumsal yapılar üzerine odaklanır. "Kadın bedenine ve temsillerine, doğurganlığa ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ilk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir." (ANTMEN, 2008:242)

Tüm bu yol alıştan sonra, sanat tarihinde yerini almış çok önemli kadın sanatçıların olmasına rağmen yinede kadınların bu alanda erkekler kadar varlık gösterdiklerini söylemek güçtür. Ne yazık ki müzelerde yer alan sanatsal çalışmalara bakıldığında sanatçı olarak kadınların çalışmalarının erkeklerin çalışmalarının yarısına bile yaklaşmadığı görülür. Kadının birey olma yolunda verdiği mücadele o kadar yorucu, yıpratıcıdır ki, varılan son noktada hala maduriyet yaşayan çok sayıda kadın olmasına rağmen, bu günün postmodern dünyasında önemli çalışma duraklarından biri olan kimlik anlatılarında kadının sesini duyuran pek çok çalışmanın yapıyor olması yine de bir teselli olabilir.

Günümüzün çok kültürlü ortamından beslenerek üreten sanatçılar, çoklu değerlere yöneldiler ve doğal olarak kimlik arayışı ön plana çıkmaya başladı. Bu tür çalışmalarda amaç eşitsizlik, ayrımcılık, ötekileştirmek gibi konulara dikkat çekmek, bir farkındalık yaratmaktır. Sanatçının kimliği yaşamında, sanatında yatar ifadesinden yola çıkılarak (MİLAS, 2005) kimlik anlatıları üzerine çalışmalar üreten sanatçıların hem bu konuyla ilgili dertlerinin olduğunu göstermesi, hem de bu tür çalışmalarda niceliksel olarak kadınların erkeklerden daha önde olması trajik-komik bir gösterge olarak durumun hala vahim olduğunu ve mücadelenin devam etmekte olduğunu göstermektedir.

ANTMEN, Ahu, 2008, Sanat ve Cinsiyet, İstanbul, İletişim Yayınları

BERKTAY Fatmagül, 2003, Tarihin Cinsiyeti, İstanbul, Metis Yayınları.

WALTERS, Margaret, 2009 Feminizm, Çev: Hakan Gür, İstanbul, Dost Yayınevi:138.

ANTMENT, Ahu, 2008, :239, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık

- VREELAND, Suzan, 2007, Artemisian'ın Çilesi İstanbul, Literatür Yayınları
- DELBEE, Anne, Bir Kadın, 1989, Çev: Ayşe Kurşunlu Ortaç, İstanbul, Afa Yayınları
- ULUSOY, Demet, 1999, Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:66, Sayı:2
- MİLAS, Herkül, 2005, Türk ve Yunan Romanlarında 'öteki' ve Kimlik, İstanbul, İletişim Yayınları

EDEBİYATIN KİMLİK OLUŞTURMADAKİ ROLÜ ÜZERİNE BİR DENEME: FAZIL İSKENDER VE ÇEGEMLİ SANDRO ROMANI

Mehmet Özberk

Fazıl Abduloviç İskender 6 Mart 1929 tarihinde Sohum'da dünyaya gelir. Abhaz* olan annesi ve akrabalarının yanında öğrenim gören İskender, yaz aylarında dağ eteklerinde yaşayan tanıdıklarıyla vakit geçirerek tüm çocukluğunu Abhaz halkının içinde yaşar. Sanatçının yaşamında iki olay büyük önem taşır. Birincisi, 1938 yılında çok sevdiği dayısının Magadan'a sürgüne gönderilmesi ve orada insanlık dışı bir şekilde ölmesidir. İkinci olaysa, dayısının ölümünden hemen sonra İran asıllı babasının Stalin politikası sonucu İran'a geri gönderilip orada sürgün yaşaması ve 1957 yılında ölene kadar ailesini bir daha görmemiş olmasıdır. Fazıl İskender bu acı hatıraları anımsarken: "*Sosyal açıdan ben erkenden olgunlaştım*" (İskender, 2003:4) ifadesini kullanır. Sanatçının yaşamındaki bu acı olaylar ve çocukluk izlenimleri eserlerinde sıkça görülür: "*Hatırimda kadınların sessizce çığlık atan ağızları ve gözlerindeki anlamsız ifadelerle ağlayan yüzleri kaldı... Babam için oldukça korkuyor ve herkes için utanıyordum*" (İskender, 2003:5). İskender 1948 yılında üniversite eğitimine başlar. Öğrenimi bitince Bryansk, Kursk ve Sohum'daki çeşitli gazete ve dergilerde çalışır. Edebiyat dünyasına 1957 yılında yayımladığı şiir derlemesiyle girer ve bu kitabın başarısının ardından Yazarlar Birliği'ne (Soyuz Pisateley) üye olur. 1962 yılında ilk öykülerini dergilerde yayımlar ve 1966 yılında bunları bir kitapta toplar. Sanatçıya asıl şöhreti getiren *Çegemli Sandro* (Sandro iz Çegema) romanının ilk bölümlerini ise 1973 yılında Noviy Mir, Znamya, Yunost gibi farklı dergilerde yayımlar. Zamanla büyük bir roman haline gelen bu bölümlerin Rusya'da tam olarak basılması ise 1989 yılını bulur. Fazıl İskender bu eseriyle Devlet Ödülü'ne layık görülür. Sanatçı, aynı eseriyle farklı tarihlerde Avrupa'da iki büyük edebiyat ödülü daha kazanır. İskender 1990 yılından sonra ise uzun öyküler, roman ve gazetelerde sosyo-politik yazılar kaleme alır. Ülkemizde de tanınan ve eserlerinin bir kısmı Türkçeye çevrilen İskender kırk seneyi aşkın bir süredir Moskova'da yaşamakta ve çalışmaktadır.

Sanatçının doğup büyüdüğü yer olan ve romanına mekan olarak seçtiği Çegem Köyü'yle küçük bir temsilini verdiği Abhazya'yı ve tarihini kısaca özetleyelim:

"Yüzölçümü 8. 600 kilometrekare olan Abhazya'nın başkenti yaklaşık 125.000 nüfusa sahip Sohum'dur. Abhazlar, onikinci yüzyıldan daha geriye uzanan köklü devlet geleneğine sahip Kafkasya'nın en eski yerli halklarından biridir. Sünni Müslüman olan Abhazlar, Abhazca konuşmaktadır. 1921 yılında kurulan Abhazya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti, aynı yıl Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti ile birlik anlaşması imzalayarak eşit statüde SSCB'ye girmiştir. (...) Ancak, Gürcü asıllı

*Kafkasya'da yaşayan topluluklarla ilgili etnik adlandırmalar günümüzde sorun oluşturmaktadır. Biz bu çalışmamızda, Rus diline yakınlığı ve Abhazya'da yaşayan insanları temsil etmesi sebebiyle *Abhaz* kelimesini kullanmayı tercih ettik. Bu sorunla ilgili detaylı bir çalışma için bakınız:

POPŞU, Murat, *Bir Adlandırma Sorunu: Abhaz mı Abaza mı?*, Nart, İki Aylık Düşün ve Kültür Dergisi Kafkas Dernekleri Federasyonu Yayın Organı, Sayı 51, Eylül-Ekim 2006.

Stalin tarafından Abhazya 1931 yılında Gürcistan'a bağlı özerk bir cumhuriyet konumuna getirilmiştir. Asimilasyon politikaları sonucu bölgede Gürcü kökenli nüfusun artması nedeniyle Abhazlar 1970'li yıllarda Gürcistan'dan ayrı bağımsız bir ülke olma yönünde çalışmalara başlamıştır" (Mert, 2004: 52).

Üç cilt ve otuz iki bölümden meydana gelen *Çegemli Sandro* romanının temelini anlatıcının felsefi ironisi oluştururken eserin yapısal özelliği, tipik bir giriş-gelişme-sonuç sırasından uzaktır. Romanı oluşturan her bir bölüm zaman ve mekan açısından başlı başına ele alınabilir. 1989 yılında sinema filmi haline getirilen *Baltazar Şenlikleri ya da Stalin'le Bir Gece* (Pırı Valtasara) adlı bölüm bu duruma bir örnek sayılabilir. Çok yönlü bir başkahraman olan Sandro Dayı eserin bazı bölümlerinde bazen ikinci planda kalabilmektedir. Sanatçı bu noktada, ön plana çıkardığı yardımcı karakterlerle Çegemli Sandro'nun hatıralarından yararlanarak ders vermeyi amaçlamaktadır. Sanatçı, romanının önsözünde bu eserin ortaya çıkış sürecini okuyucuyla şöyle paylaşır: "*Kurnazlık dolu bu romanı biraz parodileştiren Çegemli Sandro'yu şaka yollu bir eser olarak yazmaya başladım. Ancak zamanla ana fikir biraz zorlaştı. Bir yazar ona kendini dikte ettiren ana fikre bağlı kalmalıdır. Bir ırkın tarihi, Çegem köyünün tarihi, Abhazya'nın tarihi ve Çegem'in yüksek yerlerinden görünen tüm dünya, bu ana fikrin temelini oluşturur*" (İskander, 1989a:3).

Romanın başkahramanı Çegemli Sandro Dayı kısa ve ironi dolu bir ifadeyle *Büyük Evin Büyük Günü* (Bolşoy den bolşogo doma) adlı bölümde şöyle betimlenir: "*Sandro kendi yaşam kitabından başka hiçbir zaman hiçbir kitap okumadı*" (İskander, 1989c:146). Sandro Dayı'nın karakteristik özellikleri ise şöyledir: yaklaşık seksen yaşında, birçok kez ölümle burun buruna gelmiş, başkalarının onurunu koruyan, çapkın, açık sözlü, hoş görümlü bir ihtiyar, bayramları ve şölenleri yöneten usta bir tamada, gençken Abhazya'nın en ünlü şarkı ve dans topluluğundaki en iyi dansçılardan biri, kendi milli tarihinde herkese ders verecek kadar uzman, kendini dinleyenlere nasihatlar veren bir bilge, bazı toplumlardan nefret eden, gelenek ve göreneklerine saygılı, savaştı, işini bilen, gerektiğinde rüşvet veren kurnaz birisidir. Bunun gibi birçok nitelik Sandro Dayı'nın genel karakterini oluşturur. Ancak yazar başkahramanının bu niteliklerini sırasıyla anlatır, romanın tamamına yayılan Abhaz bir bilgenin tüm bu karakteristik özelliği sanatçının vermek istediği derslerle örtüşür. Örneğin, *Sandro Dayı Evinde* (Dyadya Sandro u sebya doma) bölümünde Sandro Dayı tanıştığı gazetecinin redaktör olduğunu öğrenince ondan gazetesinde kendini zor durumda bırakan bir bürokrat için fıkra yazmasını rica eder. Kurnazlığın ve iş bilirliğin ön plana çıktığı bu olayda Sandro Dayı: "*Fıkra, dolandırıcıları, asalakları ve bürokratları yermek için yazılır*" der, ardından "*Sana da mürekkebiyle ateş eden şu nesneyi vermişler*" (İskander, 1989a:36) diye ekleyerek dolma kalemi işaret eder ve kalemin gücüne vurgu yapar.

Romanın mekanı olan çok uluslu bir köy modeli Çegem, SSCB'nin politikasına uygun bir yapıdadır. SSCB'nin sosyo-politik yapısı hakkında ünlü Türk tarih bilimci Kemal Karpat şunları belirtir: "*Sovyetler Birliği içindeki her cumhuriyet kendi içinde etnik olarak hakim millete mensup olmayan gruplar barındırıyordu. Çoğu zaman hakim milletin gereğinden fazla üstünlük kazanmasını engellemek için*

belli cumhuriyetlere azınlıklar yerleştiriliyordu. (...) Söz konusu süreç devam ederken Rusça, Sovyetler Birliği'ni oluşturan çok sayıdaki dilsel grup ve onların halefleri arasında temel iletişim haline geldi” (Karpas, 2011: 99-100).

SSCB’de 1920’li yılların ilk yarısında ekonomide uygulanan özel girişimcilik politikası olan NEP eserin *Kumarbaz* (İgroki) bölümünde ele alınır. Kısa süre faaliyet gösteren bu politika yerini devletçiliğe bırakır ve ülkenin tamamında Sovhoz ve Kolhoz kooperatifleri oluşturulur. Çegem köyü sakinleri de bu kooperatiflerde görev alırlar. Rusya İmparatorluğu döneminde sıkça eleştirilen konulardan birisi olan toprak köleliği de *Oldenburg Prensi* (Prints Oldenburgskiy) başlığı altında hicvedilir.

Eserdeki yardımcı karakterler de başkahraman kadar önemlidir. Özellikle, Sandro Dayı’nın babası Molla Habug Dede, eşi Katya Teyze ve güzelliğiyle herkesi hayran bırakan kızı Tali romanda önemli bir yere sahiptir. Bunların dışında, Rum asıllı tütün yetiştiricisi Kolya Zarhidi, Acem tatlıcı Alihan Dayı, haydut Naharbey, orman korucusu Svan Geno, avcı Tendel, tütün dizicisi Tsitsa, yarı Abhaz yarı Laz olan yakışıklı delikanlı Bagrat, değirmenci Gerago, Rum asıllı çoban Harlampo, meyhaneci Baltazar, Kazım Çavuş, barmen Adgur, köle Hazarat gibi birçok karakter Sandro Dayı’nın maceralarında yer edinir.

Farklı ırklara mensup kişilerin huzur içinde yaşadığı Çegem köyünde de herkes Rusça konuşmaktadır ve tüm etnik topluluklar iç içe geçmiştir. Abhazlar, Gürcüler, Svanlar, Ermeniler ve Ruslar bu köyde yaşayan başlıca topluluklardır. Romanın *Sandro Dayı, Prenses, Zengin Ermeni* (Sandro iz Çegema) adlı bölümünde, güzel prenses Svan soyundan gelmektedir. Sanatçı bu karakteriyle Svan kadınlarının gönül düşkünlüğünü, güzelliğini, savaşçılığını ve her işin üstesinden gelebildikleri yeteneklerini gösterir. Prensesin eşi ise kendi halinde, avlanmayı çok seven bir Abhaz prensidir. Bu bölümde gerçek tarih üzerinde özellikle durulur. Çegem’de ve yakınlarındaki köylerde İç Savaş’la (1917-1922) birlikte büyük bir kutuplaşma başlar. Sandro Dayı bir gece yaşlı ve zengin bir Ermeni tüccarın evinde konuk olmak zorunda kalır. Gecenin ilerleyen saatlerinde Menşevikler adamın evine zorla girer ve sakladığı keçilerini alır. Sandro Dayı savaşçılığıyla onlara karşı durmak istese bile Ermeni tüccarın desteğini alamaz ve yaşlı adam büyük bir maddi kayıp verir. Yine de Sandro Dayı sayesinde zengin Ermeni’nin ve ailesinin hayatı kurtulur (İskander, 1989a:32).

İç Savaş, bu romanda sıkça tekrar edilen toplumsal bir gerçektir. Eserin birçok bölümünde kardeşin kardeşle anlamsız yere savaştığının altı çizilir. *Kodor’da Çarpışma ya da Ağaç Zirhli* (Bitva na Kodore, ...) bölümünde nehrin ayırdığı bir köyün iki yakasında birbiriyle savaşmak zorunda bırakılan insanların düşünceleri gözler önüne serilir: “*Şimdi birbirine düşman olan bu insanlar yakınlarının düğünlerinde, kutlamalarında bulunmak gibi kutsal gelenekleri nasıl yerine getireceklerdi? Hastalanan akrabalarının başucunda nasıl bekleyeceklerdi (...). Cenaze törenlerini saymıyorum bile! (...) Menşeviklere katılmayı kabul edenler silah depolarını korumaya, yemek pişirmeye, at bakmaya razıydılar ama düşmandır diye Bolşeviklere ateş etmeye hiç razı değillerdi. Çünkü onların arasında akrabaları, kendi köylüleri vardı. (...) Arkalarında, yıllarca sürecektir kan davası tohumları saçmaktan korkuyorlardı” (İskander, 1989a:140).*

Fazıl İskender Sovyet rejimiyle birlikte Abhaz kimliğinin Ruslaştırılmaya çalışıldığını ifade eder. Bunu gerçekleştirmek için yeni yönetim öncelikle ülkedeki ırmağ, dağ ve vadi gibi coğrafik yerlerin isimlerini değiştirmiştir. Sandro Dayı yapılanın yanlış olduğunu, isimlerin orjinal haliyle kalmasını tamadalık yaptığı şölen masalarında tanıştığı üst düzey yetkililere ifade etse bu isteği hemen gerçekleşmez. Ancak uzun bir zaman sonra *Çernev Tepesi*, *Narzan Kaynağı*, *Sabit Deresi*, *Abada ve Mingrel İrmakları* gibi coğrafi mekanların Abhazca isimleri iade edilir.

Abhazların halk kahramanı olan Şçaşçiko da romandaki yerini alır. Sandro Dayı, düzene karşı geldiği için jandarmayı öldürüp ormana kaçan, on beş yıl boyunca arandığı halde bir türlü yakalanamayan, peşine düşmeye kimsenin cesareti olmayan büyük halk kahramanı Şçaşçiko'nun hikayesini anlatır. Gerçek yaşamda, bağışlanacağı konusunda kandırılarak kodese tıklan ve orada ölen bu ünlü adama Fazıl İskender eserinde yer vererek Abhazların milli kahramanlarını göstermeyi amaçlar.

Fazıl İskender için Çegem'in somut ve coğrafik bir yer olduğu kadar, soyut, manevi bir kavram olduğunu da belirtmek gerekir. Sanatçıya göre, Çegem görevin, şerefın ve vicdanın unutulduğu bir dünyada ruhun yüceliğini savunan; iyiye, doğruya, namusluya ve adalete inancı barındıran, bu erdemleri hala içinde saklayan ve koruyan antik bir toplumdaki maneviyatın kaynağı olan yerdir. Dağlık bir köy olan Çegem, sanatçının da özellikle belirttiği gibi, tüm kahramanların barındığı *büyük bir ev* (İskender, 1989a:6) demektir.

Romanda Abhaz halkının daima açık bir alanda, ya evlerinin önünde ya da boş bir yerde bayramlarını ve şölenlerini kutladıklarını görürüz. Bu da onların kapalı ve kilitli bir yerde yaşayamayacaklarının, bunun kendi özgürlüklerini sınırlayacağını düşündüklerini gösterir. *Tali, Çegem Mucizesi* (Tali- Çuda Çegema) bölümünde gramofon kazanmak için yapılan yarışmanın hep dış mekanlarda geçmesi bu düşüncemizi kanıtlamaktadır. Dağların ve denizlerin arasında yer alan Çegem köyünün sakinleri için dağ, orman, göl ve nehir, yani doğanın kendisi yaşam, özgürlük ve bağımsızlık demektir.

Bu eserde Çegem köyünde yaşayan ve adına daha önce hiç rastlamadığımız iki farklı topluluk göze çarpar: Endurlular ve Kengurlular. Bu topluluklar tamamen yazarın hayal dünyasının bir ürünüdür. Zira, Sandro Dayı'nın Çegem köyüne Endurluların paraşütle indiğini her fırsatta dile getirmesi yazarın çocukluk günlerindeki hayal gücünü ortaya koyar. Romanın Almanca çevirisinde yayıncısı Fazıl İskender'e "*Endurluların Yahudileri mi temsil ettiklerini*" sorduğunda, sanatçı bu iki topluluğu daha çocukken hayal ettiğini, okuldayken onları anlatan resimler çizdiğini belirtir ve şöyle devam eder: "*Endurlular herhangi bir toplumun temsilcisi sayılabilirler. Endurlular bizim önyargımızdır ve bizi bize yabancı yapan kötü bir medeniyetin imgesidir*" (İskender, 1989a:4). Sanatçının düşman olarak gördüğü Endurlular Çegemlilere karşıt bir topluluktur, ancak onlar olmadan da Çegem köyünün var olamayacağı bir gerçektir.

Romanda, milli kimliği oluşturan ve onu diğer toplumlara aktaran en önemli etkenlerden birisi olan gelenek ve göreneklere özel bir yer verilir. Eserin her bir bölümünde farklı bir gelenek okuyucuya aktarılır. *Kız Kaçırma ya da Endurlular Bilmecesi* (Umıkaniye, ili zagadka endurtsev) adlı bölümde sanatçı, Abhaz halkının,

insanı en yalın haliyle gördüğünü, soylu-köylü ayırımı yapmadığını ve bunu bir gelenek haline getirdiklerini şöyle aktarır: “*Ekim devriminden sonra, Sovyet yönetimi soylu sınıf temsilcilerini yüksek makamlardan uzaklaştırmıştı (...). Ulusal geleneklerinin özelliği dolayısıyla Abhazlar başka uluslarla karşılaştırıldığında sınıf ayrımı nedir pek bilmezlerdi. Atalık, yani soylu çocuklarının köylü ailelerinin yanında yetiştirilmesi onlarda kökleşmiş bir gelenektir. (...) Köylüler soylulara saygı gösterirlerdi, ama onlarla konuşurken kendi saygınlıklarından da bir şey kaybetmezlerdi*” (İskander, 1989b:110). Aynı bölümde Abhazların kız kaçırma geleneklerine de yer verilir. Sandro Dayı, soylu bir aileden gelen arkadaşı Aslan için köylü bir kızı kaçırmaya yardım eder. Bunun için eşkıyalık yapan başka bir tanıdığı Teymir’in desteğini ister. Ancak Teymir, Aslan’a yanlış kızı getirir ve Aslan bir yandan, kaçırılan kızın onunun kırılmaması diğer yandan, kendi ailesini küçük düşürmek istemediği için, Sandro Dayı’nın da etkisiyle sevdiği kızdan vazgeçerek hiç tanımadığı bu kızla evlenmeye ikna olur. Kız kaçırma geleneği sadece bununla son bulmaz. Fazıl İskender “*Abhaz gelenekleri uyarınca kız kaçırılan bir delikanlı karısını hemen evine götüremez*” diyerek Aslan’ın akrabalarından bu konuda yardım istediğini belirtir ve kızı götürdüğü evde “*konuklar ev sahipleriyle birlikte o gece sabaha dek şölen sofrasının başından kalkmazlar*” (İskander, 1989b:114). Görüldüğü üzere, kız kaçırma merasimi Abhazlar için son derece önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Abhaz kimliğinin en önemli milli özelliklerinden birisi de misafirperver olmalarıdır. Kız kaçırılan Aslan’ın Sandro Dayı’ya misafir olup evine dönmek istediği sırada Sandro Dayı’nın ona yaptıkları da Abhazların konuklarına verdiği değeri açıkça ortaya koyar: “*Adet olduğu üzere Sandro Dayı hatırlı konuğunu uğurlarken atının üzengisini tuttu, gene konuksever Abhazlarda adet olduğu üzere birkaç gün daha kalması için ısrar etti*” (İskander, 1989b:116). Abhazy’a’nın ataerkin geleneklerine ve konukseverliğe olan düşkünlüklerini Gürcü yazar Otar Miminoşvili kısaca şöyle belirtir:

“*Abhaz halkı güzel ahlaka sahiptir: Bir Abhaz ne kadar fakir olursa olsun iki tane küçük evi mutlaka olmalıdır. Birinde kendisi ve ailesi yaşar, diğeri ise konuk içindir. Abhaz tüm özeni konuk için olan eve gösterir. (...) Bir konuğu karşılamamak ve yatıya alamamak bir Abhaz için çok büyük bir ayıptır!*” (Miminoşvili, 1999: 143).

Eserin ‘*Sandro Dayı Evinde*’ (Dyadya Sandro u sebya doma) adlı bölümünde ise atalardan gelen maddi temizliğe ve saflığa bağlılık söz konusudur: “*Temizliğe oldukça düşkün olan Sandro Dayı bir köylüsüyle birlikte yola çıkarlar. Adam ayağını su içilen yere sokar. Sandro Dayı: “-Hey!, der. Bu yaptığın geleneklerimize aykırı! Buradan su içiyoruz, ayağını yıkayacaksan biraz aşağı in!” ‘-Aman canım!, der adam. Suyumuzu içtik, bizden başka da kimse de yok. Boşver!’ ‘-Öyle şey olur mu? Töremiz bu bizim. Kendimiz uydurmadık ki, canımız istediğinde bozalım...’ ‘-Geleneği koyanlar yaşamıyorlar nasıl olsa, biz de kimseye söylemeyiz!’*” (İskander, 1989a:40) şeklinde cevap veren adama Sandro Dayı oldukça sinirlenir ve adamın bunu yapmasına izin vermez. Atalarına ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Sandro Dayı daha sonraları ise sırf bu düşüncelerinden dolayı adamla arkadaşlık bağlarını tamamen keser.

Milli karakteri yansıtan öğelerden biri olan batıl inançlara İskender de eserinde değinir. Sandro Dayı'nın güzel kızı Tali'nin doğumundan sonra annesi Katya Teyze bebeğini kötü ruhlardan korumak için beşiğinin etrafına kavrulmuş mısır unu ve öğütülmüş tuz serper. Tali'nin molla olan dedesi Habug Dede ona muska yazar ve Katya Teyze muska kağıdına vergi makbuzlarını da ekleyerek bebeğin boynuna asar. Yaptığının yanlış olduğunu bilse bile Sandro Dayı bu duruma ses çıkarmaz. Çünkü bu, bir annenin bebeğini kendine göre koruyabileceğine dair inancıdır. Çegemliler aynı zamanda kadınların hangi cins çocuk doğuracaklarının daha doğuştan kendilerine bağışlanacağına da inanırlar. Müslüman nüfusun çoğunlukta olduğu Çegem köyünde domuz besleyip bunu yabancılara satan Köylü Miha burada çok ayıplanır. Hatta köyün sakinleri bu işle uğraşan kişilerin Abhazların tertemiz yaşamlarına bozgunculuk ve mundarlık kattığını, ayrıca büyüklere saygı bırakmadığını düşünürler.

Sonuç olarak, Abhaz halkının milli kimlikleri romanda gerçek tarihleriyle, örf ve adetleriyle, batıl inançlarıyla, gelenek ve görenekleriyle ortaya konur. Fazıl İskender yaptığı röportajlarda *Çegem ahlakında ataerki dünyanın artık geçmişte kaldığına* vurgu yaparak Çegemli Sandro romanında ataerk uyumunun çocukken gördüğü unsurlar olduğunu söyler ve kitabında bunu *nostaljik bir güçle* geliştirdiğini ekler (İskender, 2003:6). İskender 25 Temmuz 1994 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde çıkan *Zor Yaşamak, Kolay Nefes Almak* adlı yazısında ise kendi biyografisini anlatır, Rusya'nın bunalımlı günlerinden nasıl kurtulacağına dair fikirlerini Türk okuyucularla paylaşır. Sanatçı bu yazısında *Çegemli Sandro* romanı üzerinde de durarak eserinin Rusya'da uğradığı sansüre ve Avrupa'daki etkilerine dikkat çeker.

Fazıl İskender'in sanatını oluşturan milli temeller, farklı kültürlerin sentezlenmesi, gerçek tarihin yansımaları ve anlatım tekniğindeki özgünlük bu romanın en karakteristik özellikleridir. Ünlü Türk edebiyat bilimci Mehmet Kaplan'ın Rus edebiyatı hakkında yazdığı "*Büyük edebi ve fikri eserler sınır tanımazlar. Tolstoy, Dostoyevski, Gogol, Maksim Gorki ve değerli Rus musiki eserlerini Rusya, silah ve para kuvvetiyle dünyaya ve bize kabul ettirmemiştir. Üstün fikir ve sanat eserleri, rüzgarlar ve bulutlar gibi devletlerin sınırlarını aşarlar. Onları harekete getiren kudret dışlarında değil, içlerindedir*" (Kaplan, 2012: 119) şeklindeki görüşü Fazıl İskender'in sınırları aşansanatını anlamamıza yardımcı olacaktır.

Ünlü eleştirmen ve edebiyat tarihçisi İ. A. Vinogradov *Çegemli Bir Bilgenin, Fazıl İskender'in Rus Düz Yazısı* (Russkaya proza çegemskogo mudretsa, Fazilya İskandera, 1992) adlı makalesinde: "*Rus yazarlardan hiçbirisi, Rus yaşamından başka bir yaşamdan alınmış tasvirler düzleminde 'kaybolmuş bir neslin' manevi sorunsalını sahiplenmemiştir. Bu eser, İskender'in Rus-Abhaz dünyasındaki gerçek janrı kavramak için bir anahtardır. Bu, bir ırkın, bir ülkenin tarihidir. (...) İskender'i ilgilendiren geleneksel toplum ahlakının sadece gizli kalmış ruhsal gerçekliğidir ve ruhundaki iyi niyetiyle, ahlakıyla, adaletiyle, güveniyle, iyiliğiyle, doğruluyla Abhaz'ın yaşamına yeni bir yol açar*" diyerek romana ve sanatçıya övgüler yağdırırken, akademisyen A. A. Lebedev *Hem Gülüş, Hem Gözyaşları, Hem de Aşk* (İ smeh, i slyozı, i lyubov, 1988) adlı makalesinde: "*Bizim şu anki edebiyatımızda Fazıl İskender'in şimdi ünlü olan Sandro Dayı'sı belki de en renkli ve birbirine en karşıt tüm*

gerçeklidir... Sandro hem çok büyük ve acınası, hem de çok küçük ve devasadır. Sandro hem şövalye, hem de köle; ayrı ve aynı zamanlarda hem Don Kişot, hem de Sanço Panço'dur. Sandro hem akli başında olanların en şiirseli, hem de şiirselliğin en akli başında olanıdır" diye yazarak Çegemli Sandro'nun kısa ve öz bir tarifini verir (İskender, 2003:387).

Sanatçı hakkında bilimsel çalışmaları bulunan N. B. İvanova, 1990 yılında yayımladığı *Korkuya Karşı Gülüş, ya da Fazıl İskender* (Smeh protih straha, ili Fazıl İskender) adlı kitabında: "İskender Çegem'deki yaşamı betimler. (...) Sanatçı Sandro Dayı'da milli karakterinin tüm karşıt özelliklerini bir arada toplamak ister. Sandro, çok güzel bir prenses için kurşun yiyen korkusuz bir şövalye, toprak üstünde çalışırken ter döken bir köylü, sanatçı, dansçı, aynı zamanda, kardeşin kardeşi öldürdüğü bir savaşta kendi halkını korumak isteyen bir bilgedir. Sandro Dayı yaşlı, yaklaşık seksen yaşında... ancak sonsuza dek genç birisi" diyerek eserin başkahramanının Abhaz halkının milli kimliğini yansıttığını ifade eder (İskender, 2003:388).

Sanatçı seksen beşinci yaş günü dolayısıyla Moskova'da yaptığı röportajında "Ben, elbette bir Rus yazarım. Eserlerimi Rus dilinde yazıyorum ve bu sırada, şüphesiz, kendi Abhazy'a'mı da yüceltiyorum" (Alayev, 09. 03. 2014) şeklinde demeç vererek her zaman olduğu gibi milli kimliğini ön planda tutar. "Yazarların evlerini, hatta kimliklerini sırtlarında taşıdıkları ve böylece yazdıklarının onlar için 'gerçek bir ev' oluşturduğu söylenir" (Watkins-Goffman, 2006:104) düşüncesi, Fazıl İskender'in eski havasını bir türlü bulamadığı Çegem köyüne ve kendi anavatanına duyduğu özlemi gözler önüne sererken sanatçının nerede yaşadığına değil, ne yazdığını incelemek gerektiğine vurgu yapar.

Fazıl İskender bu eserinde XX. yüzyılın ortalarında çok uluslu Abhazy'a'da yaşayan tüm halkların fertlerini, dillerini ve kültürlerini okuyucuya sunarak başkahramanı Çegemli Sandro Dayı üzerinden bir Abhaz'ın yaşamını ve kendi dünya görüşünü paylaşır. Bu romanda gördüğümüz kadarıyla, Çegem köyünde yaşayanlar milli ayrıştırmadan uzaktırlar ve birbirleriyle kendi kimlikleri çerçevesinde barış içinde yaşarlar. İskender eserini Rusça kaleme alarak Abhaz kimliğini tüm dünyaya tanıtmak ister ve okuyucusuna Kafkas topraklarında etnografik bir yolculuk yaptırır. Sanatçı Rus dilinin etkin gücü sayesinde anavatanı Abhazy'a'yı, kendi duygularını ve felsefi düşüncelerini aktarabilmiştir.

KAYNAKÇA

Cumhuriyet Gazetesi, 25 Temmuz 1994, s. 12.

İSKANDER, F. A., *Sandro iz Çegema, Tom 1*, Moskva: Moskovskiy raboçiy, 1989.

İSKANDER, F. A., *Sandro iz Çegema, Tom 2*, Moskva: Moskovskiy raboçiy, 1989.

İSKANDER, F. A., *Sandro iz Çegema, Tom 3*, Moskva: Moskovskiy raboçiy, 1989.

İSKANDER, Fazıl, *İzbrannoye*, Moskva: Ast, 2003.

KAPLAN, Mehmet, *Kültür ve Dil*, 29. Baskı, İstanbul: Dergah, 2012.

KARPAT, Kemal H., *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, 4. Baskı, İstanbul: Timaş, 2011.

MERT, Okan, *Türkiye'nin Kafkas Politikası ve Gürcistan*, İstanbul: IQ, 2004.

MİMİNOŞVİLİ, Otar, *Gürcüstan'da Etnografik Yolculuk*, Çev. : Hacer Özkan, İstanbul: Çiviyazıları, 1999.

POPŞU, Murat, *Bir Adlandırma Sorunu: Abhaz mı Abaza mı?*, Nart, İki Aylık Düşün ve

Kültür Dergisi, Kafkas Dernekleri Federasyonu Yayın Organı, Sayı 51, Eylül-Ekim 2006.

WATKINGS-GOFFMAN, Linda, *Understanding Cultural Narratives, Exploring Identity and the Multicultural Experience*, Michigan: The University of Michigan Press, 2006.

İNTERNET ERİŐİMLERİ

ALAYEV, İlya, *Fazil iz Çegema*, 09. 03. 2014.

<http://www.kavkazoved.info/news/2014/03/09/fazil-iz-chegema.html> (16.04. 2014)

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN "BİR ADAM YARATMAK" ADLI ESERİNİN RUHDİLBİLİMSEL İNCELEMESİ

Fatih Yapıcı

Necip Fazıl Kısakürek (26 Mayıs 1905-25 Mayıs 1983), 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli şair ve yazarlarından. Çok yönlü bir yazar olarak Necip Fazıl, edebiyatın hemen her türünden örnekler vermiştir. Edebiyatçı kişiliğinin yanı sıra bir fikir adamı ve ideolog olarak yaşadığı dönemde büyük kitleleri etkileyebilmiştir. Geride bıraktığı ciltler dolusu eserleri sayesinde günümüzde de hem edebî hem defikrî bakımdan kitleleri etkilemeye devam etmektedir. Sanatçı, “*Ben bir davanın adamıyım! Davamı muvaffak kılmak için gerekirse kanalizasyon ameliği yaptıktan bile çekinmem*” der (Kısakürek, 1998:26). Türk edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek şair yönüyle bilinir. Şiirdeki üstün özellikleri ona, hayatının son döneminde Türk Edebiyat Vakfı tarafından Sultanü’ş-Şuarâ makamının takdim edilmesini sağlar (16 Mayıs 1980).

Şair, şiirdeki başarısını diğer edebi türlerde, özellikle tiyatrodan da gösterir. Tiyatro Necip Fazıl’ın edebî türler içinde en beğendiklerinden biridir. Bu durumu şu sözleriyle anlatır: “*Sanat şekilleri içinde bence en büyük keşif de tiyatro. Tekerlek, nasıl, bitmeyen mesafeler üzerinde sonsuz bir dönüşse, tiyatro da, durmayan zamanın mikâp biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosuyla dondurulması...*” (Kısakürek: 1998, 120). Şair, tiyatroyla ilgili görüşlerine ve ona övgülerine şu şekilde devam eder: “*Ön tarafı açılır kapanır bir mikâp (küp) içinde hayatı yakalamak. Kapana kıştırır gibi. Tiyatro budur. İşte tiyatro, her vakit farkında olmadan giydirdiğimiz bu şeffaf mikâbın, bütün hayat külah gibi geçmiş ve içtimai müessese halinde billurlaşmış ta kendisi... O, hayatı öğüttüğü, ön tarafı açılır-kapanır mikâbın esrarlı dört köşesiyle, açıkta, göz planında... Rüya maddeye aktarılmışçasına... Yeri de, sanat hisarının en yüksek burcu.*” (Kısakürek, 1998:119).

Üstat Necip Fazıl Kısakürek, tiyatronun hayattan kesitleri resmedebilme özelliğini sever. Ona göre tiyatro, şiir veya düzyazının aksine göze de hitap eder, böylece daha çarpıcıdır. Tiyatronun maddî ve ruhî hareketten ibaret olduğunu, görsel öğelerin, seyircinin kültür ve anlayış seviyesine bağlı olarak ruhî tarafı yükselttiğini düşünür (Kısakürek: 1998, 23). Üstada göre tiyatro, sanat eserlerinden beklenen ruhu besleme özelliğini en doruk noktada tatmin eder, bununla birlikte bu esrarlı dört köşe (Kısakürek: 1998, 10) kendisinin ideolojik yönünü yansıtabileceği en güzel mekândır. Necip Fazıl, aksiyon (bkz. Necip Fazıl Kısakürek, İman ve Aksiyon) ve düşünce adamı kimliğiyle kalabalıklara sesini duyurmak ister. Tiyatroyu bu doğrultuda bir araç olarak kullanır “*Tiyatro benim için içtimai davada en büyük vaaz kürsüsüdür*” der (Kısakürek, 1998:194).

Necip Fazıl tiyatro yazmaya, Türkiye’de Batılı manada bir tiyatronun kurucusu olarak kabul edilen ünlü tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul’un teşviki ve önerisiyle başlar. Yazar, Muhsin Ertuğrul’un bir trajedideki oyunculuğunu çok beğenir: “*Muhsin’i birkaç temsilde seyretmiş ve bel kemiğimden aşağı bir yılan kaymışçasına ürpertilerle dolmuştum. Bu adam hususiyetle yırtınan rollerde fevkalade, eşi görülmemiş bir şeydi.*” (Kısakürek, 2013:149). M. Ertuğrul’un şaire bir tiyatro eseri yazmayı teklif etmesi üzerine Necip Fazıl’ın ilk tiyatro eseri olan *Tohum* ortaya çıkar

(1935). *Tohum*, Batıya karşı Anadolu'nun mistik başkaldırısıdır (Okay: 1987, 74). Muhsin Ertuğrul ve eleştirmenler, Necip Fazıl'ın bu ilk tiyatrosunu çok beğenirler. Bununla birlikte eser, sahnelerde uzun süre kalamaz, çünkü *Tohum* halk tarafından beğenilmemiştir.

Tohum'dan sonra Necip Fazıl'ın ikinci tiyatro çalışması olan *Bir Adam Yaratmak* (1937), onun en önemli tiyatro eseri sayılır. Bu çalışma üç perdelik bir oyundur. Eserin, Necip Fazıl'ın deyimiyle, *tek bir tezi yok, içiçe birçok tezi ve başlı başına bir kaç ana tezi var* (Kısakürek, 2013:5). *Bir Adam Yaratmak*'ta *eser ve eseri karşısında insan, Allah ve Allah karşısında insan, ölüm ve ölüm karşısında insan, cemiyet karşısında insan kadın karşısında insan* tezleri işlenir (Kısakürek, 2013:6). Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*'ta, Hüsrev adlı bir yazarın ruh buhranlarını ve çevresindeki insanlarla yaşadığı çatışmaları anlatır.

Necip Fazıl, *Tohum* ve *Bir Adam Yaratmak*'tan sonra da tiyatro eserleri kaleme almaya devam eder. Toplam olarak, hemen hepsi sahnelenmiş 15 tiyatro eseri ortaya koyan yazar, *İbrahim Ethem* adlı son tiyatro eserini 1978 yılında hazırlar (Okay, 1987:9).

Bir Adam Yaratmak adlı eserdeki şahıs kadrosu ve olay

Eserde başkahraman Hüsrev adlı bir yazardır. Hüsrev, kendi içinde ve etrafındakilerle hayatın anlamı çerçevesinde bir fikir kavgası verir. Yazdığı "*Ölüm Korkusu*" adlı piyes çok beğenilir, büyük ilgi uyandırır. Ancak piyes, sadece seyirciyi etkilemekle kalmaz, aynı zamanda yazarını da derinden etkiler; eserin yazarı Hüsrev, eserini yaşamaya başlar, yazdığı piyesin etkisiyle Allah, kader, kadın ve arkadaşlık konularında kafa yorar ve eserin sonunda çıldırarak bir ruh hastalıkları kliniğine yatmaya razı olur.

Hüsrev'in etrafı dostları ile olduğu kadar menfaatçi kişilerle de sarılıdır. Nevzat, ruh doktoru, özel bir klinik sahibi, Hüsrev gibi ünlü bir yazarı kendi kliniğine yatırarak kişisel menfaat elde etme peşindeki bir kişidir. Gazete sahibi Şeref'te Hüsrev'e dost görünerek, onun gibi ünlü birinin tüm mahrem hayatına girmek ve bu sayede gazetesini çok sattırarak maddi kazançlar elde etmek niyetindedir. Onun eşi Zeynep, bir zamanlar Hüsrev ile yakınlık kurmuş, şimdi tekrar onunla ilişki kurabilmek gayretinde bir kadın; hem de bu konuda menfaati icabı gazete patronu kocasından da destek almaktadır. Turgut, kendini görevine adanmış bir gazeteci. Patronu Şeref'in istekleri doğrultusunda, Hüsrev'in tüm hayatını gazetede yayınlamakta bir sakınca görmeyen, ancak sonunda özel hayatının ortaya dökülmesinin Hüsrev'de ortaya çıkardığı neticeleri anlayarak bundan pişmanlık ve üzüntü duyan genç bir gazetecidir.

Ulviye Hanım, Hüsrev'in annesi, eserde ön planda olmayan bir kişidir. Ulviye Hanım, oğlunun yaşadığı buhranları yakinen gören, çıldırmanın eşiğine geldiğinde ona yardım etmeye çalışan, ancak bu konuda başarılı olamayan ömrünü oğluna adanmış bir annedir. Onun tek korkusu, oğlunun da kocası gibi kendini bahçedeki incir ağacına asma olasılığı; sırf bu yüzden ağacı, eserde silik bir tip olan sadık bahçıvan Osman'a kestirir. Osman, çok zamandır aile ile birlikte yaşamaktadır, Hüsrev'in babasının kendisini ağaca astığı dönemleri bilir, Hüsrev, onun ellerinde büyümüştür. Osman, eserde silik bir tip olmasına rağmen, Hüsrev'in en derin düşüncelerini paylaştığı, fikir buhranlarını döktüğü kişidir. Ancak Osman bu

düşüncelerden bir şey anlamaz, zaten Hüsrev'in tüm düşüncelerini ona anlatmasının bir nedeni belki de budur.

Eserde anlatılan kişiler içinde Hüsrev'in gerçek dostları “*Ölüm Korkusu*” adlı piyesinde başrol oynayan Mansur ve kendi evladı gibi yetiştirdiği Selma'dır. Mansur, onun tek dostudur. Nevzat ve Şeref'in yaptıklarını görür ve Hüsrev'e yardım etmeye çalışır. Selma ise Hüsrev'in akrabasıdır, konaktaonun evladı gibi büyür. Mansur Hüsrev'den Selma'yı ister ama Selma evlilik düşünmediği için reddeder. Aslında Selma, Hüsrev'e âşiktir fakat bunu ona itiraf edemez. Bu durum, daha sonra Şeref'in gazetesinde yayınlanan Selma'nın günlüklerinden anlaşılır. Bu günlüklerde Selma Hüsrev'e olan aşkı yazmaktadır. Selma'nın eserdeki yeri çok önemlidir, çünkü onun kaza ile “*Ölüm Korkusu*” oyununda geçen kahramanın kendi annesini vurması sahnesinin olasılığı yüksek bir olay olduğunu ispat etmek isteyen Hüsrev'in elindeki tabancadan çıkan kurşunla ölmesi, eserin sonunda Hüsrev'in tımarhaneye gitmesi ile sonuçlanan sürecin en önemli dönüm noktasıdır.

Yukarıda sayılan şahıs kadrosu Necip Fazıl'ın tiyatroları için tipik özellikler taşır. “*Necip Fazıl'ın bütün tiyatrolarında kişiler genelde iki kategoride sunulur. Birincisi, olumlu tavır ve davranışlarıyla idealize edilen kişiler; diğeri de olumsuz tavır ve davranışlarıyla adeta olumlu kişilerin daha net tanınmalarını sağlamak üzere esere sokulan olumsuz nitelikli kişilerdir*” (Sağlık, 2005:357). Bu durumda eserdeki kişilerden Hüsrev, Selma, Ulviye, Mansur ve Osman olumlu kişilerdir; Nevzat, Şeref, Zeynep ve Turgut ise olumsuz kişilerdir.

Eserin başkahramanı Hüsrev'dir ve bütün olay onun etrafında dönmektedir. Eser, Necip Fazıl'ın nitelemesiyle “*cins bir kafanın*” kader ve kaza üzerinde, zaman üzerinde kafa patlatmasıdır. Yazar bir konferansında şöyle der: “*Hiçbir cins kafa gelmemiştir ki, Sokrates'ten Bergson'a kadar, zaman üzerinde cinnet buhranları çekmemiş olsun.*” (Kısakürek, 2012:82). İşte Hüsrev de bu cins kafalardan biridir. “*Bu piyes bir “Crise-Intellectuelle”, bir “fikir buhranı”nu çerçevelemek gayretinde ...*” (Kısakürek: 2013, 5). Necip Fazıl'ın eserlerinde bir sanatçılığını, anlaşılama şikâyeti hep vardır, o hep yalnızlıktan mustarıptır. *Bir Adam Yaratmak* adlı eserdeki kahramanı Hüsrev de bu tip sanatçılardan farksızdır:

“*Mansur! Âlemden gizli tek bir sırımı kaldı. İçimdeki kıyamet! Kimse bir şey bilmiyor. Bakma kıvranımlarıma! Bakma ağzımın dikişlerinden sızan hırıltılara! Bakma beni çıldırıyor sanmalarına! Bilmiyorlar. Söyleyemiyorum. İstesem de söyleyemem. Söylesem de bir şey anlaşılmaz.*” (Kısakürek, 2013:70).

Bir Adam Yaratmak ve yazarın hayatıyla kesişmeler

Ruhdibilim açısından metin, tamamlanmış, sonlandırılmış bir üründür. Metin, yazarın, kalemını veya fırçasını bir kenara bıraktıktan sonra ortada duran sonuçtur (Krasnih, 2005). Her türlü metin, oluşumunda birçok etken barındırır. Zaman, mekân, ruhsal durum, metnin amacı, uyarılar vb. daha birçok olgu metnin oluşumunu etkiler. Bir metin incelenirken dilbilimsel yanının yanı sıra ruhsal boyutunun da mutlaka dikkate alınması gerektiği gerçeği ruhdilbilimi ortaya çıkarır. “*Ruhdibilim, tek bir dilsel olgunun ardında farklı ruhsal gerçeklikler olabileceğini varsayar.*” (Belyanin, 2010).

Bu açıdan bakıldığında, *Bir Adam Yaratmak* adlı eserin incelenmesinde yazar Necip Fazıl Kısakürek'in hayat hikâyesinin ve dolayısıyla ruhî dünyasının da iyi bir şekilde tetkik edilmesi gereklidir. Necip Fazıl'ın hayatı incelendiğinde iki ayrı Necip Fazıl ile karşılaşırız. Bu iki Necip Fazıl birbiri ile neredeyse taban tabana zıttır. Birinci Necip Fazıl'ı doğumundan itibaren eğitim gördüğü yıllar, Fransa'ya burslu olarak yollanması, buradaki eğitimini yarıda bırakarak dönmesi ve nihayetinde 1934 yılında Seyit Abdülhâkim Arvasî ile tanışmasına kadarki dönem kapsar. İkinci dönem ise Nakşibendi şeyhi Abdülhâkim Arvasî ile tanıştıktan sonra ölene kadar dindar olarak yaşadığı dönemdir. Bu iki dönem fikrî bakımdan zıttır. Yazarın sanatsal gelişiminde ilk dönemin daha büyük etkisi olduğu açıktır, çünkü onun sanatında çocukluk döneminin, yetiştiği kocaman konağın, paşa büyükbabası ve annesinin, eğitim hayatının büyük etkisi vardır. 1934 yılından sonra büyük bir değişim yaşamasına rağmen, sanatçı dehası ve hep mustarip olduğu sanatçı yalnızlığı her iki dönemdeki eserlerinde de rahatlıkla görülür.

Yazarın eserini kaleme aldığı yıl, şeyhi ile tanıştığı 1934 yılından 3 yıl sonradır. Necip Fazıl bu eserinde, Batılılaşma eğilimlerinin son hızla yayıldığı yıllara denk gelmesine rağmen, o dönem için pek hoş karşılanmayacağı düşünülen Allah, kader, ölüm gibi dini konulara değinmiştir. Yazarın bu konulara ilgisi aslında 1934 öncesinde de vardır. Bu dönemdeki şiirlerinde ölüm, metafizik korkular, metafizik öğeler, yalnızlık, kader konuları işlenmiştir (*Ölünün Odası* (1925), *Çan Sesi* (1925), *Ruh* (1931), *Kaldırımlar* (1927), *Şehirlerin Dışında* (1926) vb.). Yazarın 1934 yılında yaşadığı dönüm noktasından sonraki eserlerinde de aynı konular işlenir. Ancak bu kez adı geçen konular dini bir bilinç çerçevesinde işlenir.

Eserde, yazarın bu geçiş döneminin izleri görülür. Hüsrev, metafizik bir arayışa girmiştir ve çevresindekiler onun durumunu garip karşılar:

HÜSREV- "... Bir arkadaşıyla konuşur, bir vitrini seyrederek. Bu masum hareketlerin bile birkaç dakika sonra kopacak faciada hisseleri vardır... Tesadüflerin kim bilir nasıl ve nereden idare edilen son derece girift ve içinden çıkılmaz bir riyaziyesi vardır. "

NEVZAT- "Sen adeta kadere inanıyorsun".

HÜSREV- "Kadere inanıyor muyum onu siz keşfedin! Fakat hayatın gizli bir şuuru olduğuna inanmak istiyorum. Öyle bir şuur ki, kendisini, yok gösterecek kadar gizleyebilmiştir." (Kısakürek, 1998:45).

Hüsrev'in bu arayışları, büyük olasılıkla Necip Fazıl'ın kendi hayatındaki yaşadığı buhranların esere yansımalarıdır. Buhranların nedeni yazarın yaşadığı değişimdir. Bu değişim eserde Hüsrev'in ağızından şöyle anlatılır:

"...Kırk sene inandığım hakikatler, başımı bir yastık gibi dayadığım emniyetler, üstüne binalar kurduğum nisbetler, avucumdan kayıp gidiyor" (Kısakürek, 1998:67).

"Dipsiz bir uçuruma sarkıyorum, yakalayabildiğim bir iki ot tutuyor beni. Bu otlar sökülüyor. Yumuşak toprağın içinden kökleriyle beraber geliyor. Düşüyorum." (Kısakürek, 1998:69). Tüm bu çılgınlıklar, Hüsrev'in kaderi ve Allah'ı keşfetmesinin çılgınlıklarıdır. Bu zihinsel bir doğumdur ve her doğum gibi acı verir. Hüsrev'in bu keşfe ulaşması yine sanatı sayesinde olur. Hüsrev piyesinde bir insan yaratmaya

çalışır ve ona bir kader çizer. Gerçek yaratıcı olan Allah ise Hüsrev'i kendi çizdiği kaderi yaşamakla cezalandırır. Hüsrev bunu şu şekilde ifade eder:

“Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim... Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıyım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıyım!” (Kısakürek, 2013:70).

Hüsrev'in hatası da şansı da işte budur: bir adam yaratmaya kalkışmak ve bu sayede yaratıcıyı bulmak

“Kabahat bende... Çünkü bir adam yaratmaya kalkıştım... Ona bir kafa, bir çift göz, bir ağız, bir burun uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalp takmak... Bitti mi? Biter mi? Bu adama bir de kader çizmek lazım... Ben Allah mıyım?” (Kısakürek, 2013:132).

“Ben turmanmak istediğim kayadan düştüm. Meğer çok ileriye gitmişim. Yasak ülkelere girmişim. Gözü kör, yürürken, bir çiyen yuvasına basar gibi bazı surların üstüne bastım. Onlar gaipler âleminin bekçileriydi. Ürktüler ve beni çarptılar. Yaratıcı neymiş, yaratmaya kalkışarak tanıdım. Yalancı ilah, doğrusunu tanıdı. Gölge artist, öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi, şu an tanıyorum Allahı. İlminin, sanatının karşısında aklımı veriyorum.” (Kısakürek, 2013:135).

Necip Fazıl'ın, hayatın anlamını düşündüğü ve bu açıdan sıradan insanlardan farklı olduğu eserde ustaca bir benzetmeyle adeta okurun zihnine kazınır:

“Osman, hiç bıçağın deştiği yerden kan akmaz olur mu? Benim beynimden kan akıyor. Ben düşünmüyorum, beynim kanıyor. Görüyorum, gözlerimi yumunca görüyorum. Beynimin etten yuvarlağı üstünde her düşünce bir damla siyah kan gibi yuvarlanıyor. Ben istemiyorum Osman! Fakat hiç bıçağın deştiği yerden kan akmaz olur mu?” (Kısakürek, 2013:110). Evet, bu sayede Necip Fazıl, Hüsrev'in ağzından bu geçiş döneminin kendisine çektiği acıları anlatır.

Necip Fazıl'ın geçiş dönemi sancılarının eserdeki başkahramanı Hüsrev üzerindeki yansımalarının yanı sıra üzerinde bizce dikkatle durulması gereken diğer bir nokta da, yazarın çocukluk döneminin eserdeki tezahürüdür. Bunun en bariz örneği eserde tasvir edilen konak ile çocukluğunun geçtiği konak ve küçük yaşta ölen kız kardeşi Selma ile eserde geçen Selma karakteri arasındaki ilişkidir. Necip Fazıl, aynı eserde anlatıldığı gibi kocaman bir konakta doğup büyür. Doğup büyüdüğü koca konak ve içinde yaşayanlar, sanatçının birçok eserinde karşımıza çıkar. Çocukluk dönemini şair hiç unutamaz, hayatı boyunca bu döneme dönüşler yapar, bir bakıma bu anılarına sığınır. *Bir Adam Yaratmak*'ta çocukluk yıllarının ve hatıralarının izlerini görmek mümkündür. *“İçinde yetiştiği taş konak ve onu çerçevelleyen aile, uzun yıllar hayatta kalan anne, Necip Fazıl'ın dava adamı kişiliğinden çok ferdi varlığında, sanatkârlığında derin izler bıraktığıdır* (Okay, 2005:9).

Eserde halasının kızı olarak anlatılan Selma ile gerçek hayatta küçük yaşta ölen kardeşi Selma arasında da benzerlikler dikkat çeker. Kardeşi Selma, yaşadıkları koca konakta silik bir tiptir. Necip Fazıl, erkek çocuk olmasından kaynaklı konakta çok sevilir ve el üstünde tutulur, yaptığı her türlü yaramazlık hoş görülür. Ancak Selma tam tersi bir kadere sahiptir. Yazar *“Ben neredeyim besleme tavırlı Selma nerede?”* der (Kısakürek, 2012:81). Eserde geçen Selma karakteri de silik bir

tiptir. Necip Fazıl, kardeşine olan sevgisini onu eserinde canlandırarak gösterir. Yine silik bir Selma, yine trajik bir ölüm. “*Yıllar sonra Selma Bir Adam Yaratmak dramında kendi adıyla, Hüsrev’in halasının kızı olarak, Hüsrev’e hayranlığı ve gizli aşkıyla, aynı silik şahsiyetle girecek ve Hüsrev’in tabancasından çıkacak kaza kurşunuyla ölecektir. Tam bir Freud vakası. Hâsılı doğduğu konakla beraber çocukluğundan taşıdığı pek çok hatıra, şuuraltında yahut şuurlu olarak eserlerine yansımıştır.*” (Okay, 2005:9).

Eserde başkahraman Hüsrev’in annesi Ulviye, oğlunu, yaşadığı buhranlardan kurtarmaya çalışan, temiz kalpli, insanların yönlendirmelerine hemen kanacak kadar saf bir yürek taşıyan annesi canlandırıyor. Hüsrev’in babası ise eserde bir meçhul olarak kalıyor. Hüsrev’in babası hakkında pek bir bilgi verilmez. Sadece genç yaşta kendisini bahçedeki incir ağacına astığını öğrenmekteyiz. Necip Fazıl, otobiyografik bir eser olan *Kafa Kağıdı*’nda çocukluğunu ve ailesini anlatır. Annesi, söz konusu eserde yaşadıkları konakta silik bir kadın olarak anlatılır. “*Annem kaynana-sına karşı eğik başlı ve konak işleriyle meşgul, tek ümit ve desteğini oğluna bağlamış bir ırgat*” (Kısakürek, 2012:54). Aynı eserde annesi ve babasının kendisi için konumu şu şekilde ifade edilir: “*Ne aldım annemden aldım, daha düne kadar yaşayan ve seksenini hayli aşkın olarak ölen, hayatı boyunca masum ve mazlum bu kadından aldığıma inanıyorum. Baba kolları ikinci planda*” (Kısakürek, 2012:46). Bu ifadelerden sonra, Necip Fazıl’ın *Bir adam Yaratmak* adlı eserde çizdiği anne ve baba portreleriyle, gerçek hayattaki anne ve babası arasında benzerlikler olduğundan bahsetmek mümkündür.

Bir Adam Yaratmak, Necip Fazıl’ın 1934 yılından sonraki manevi değişimini gözler önüne seren, bu süreçteki sancılarını çok iyi betimleyen gerçekçi bir eserdir. Eserdeki kahramanın yaşadıkları, Necip Fazıl’ın hayatına ayna tutmaktadır. *Bir Adam Yaratmak*’ı okuduğumuzda karşımıza üç farklı yaşam çizgisi çıkar; birincisi Necip Fazıl Kısakürek’in hayatı, ikincisi *Bir Adam Yaratmak* adlı eserin başkahramanı Hüsrev’in yaşadıkları ve son olarak Hüsrev’in yazdığı *Ölüm Korkusu* adlı piyesin kahramanının yaşadıklarıdır. İlk iki çizgi arasındaki ilişkilere yukarıda değinilmiştir.

Sonuç olarak Necip Fazıl, birçok yazarda olduğu gibi eserde kendini anlatır. Eser ve yazar arasındaki ilişki *Bir Adam Yaratmak* tiyatrosunda açıkça gözlemlenebilir. Eserin dilinin incelenmesi bu ilişkiyi görebilmek için yeterli olmaz. Bunun yanı sıra yazarın hayatı ve yaşam çevresinin etkileri de araştırılmalıdır. Bu çalışmada eser ruhdilbilimsel açıdan incelenerek, metnin doğru okunmasında dilsel öğelerin yanı sıra metnin yazarının ruh dünyasının da etken olduğunun altı çizilmeye çalışılmıştır. Deniz Güçbilmez, Necip Fazıl’ın eserini yazarken eserdeki dramatik çatışmayı kurgulamada kendisini bizzat karakterin yerine koyduğunu belirtir. Sorunla bizzat yazarın kendisi karşılaşır, kahramanını çıldırma noktasına getirerek kendi bilincine aynı deneyimi yaşatır (Sancak, 2008:13). Çalışmamız, Necip Fazıl Kısakürek’in hayatının bir dönemine ışık tutan söz konusu eserin, yazarın hayatıyla olan ilişkisini ruhdilbilimsel olarak ortaya koymayı amaçlayan ilk çalışma olması bakımından önemlidir.

KAFKASYA'DA KUMUKÇA'NIN YOKOLMASININ NEDENLERİ

Aynur Gazenfer kızı

Kıpçak dil grubuna ait olan Kumukça 20 yüzyıldan çok bir zamandır ki, yok olmaya yüz tutmakta. Bunun da sebebi Rusya imparatorluğunun ve onun varisi olan Sovyetler birliğinin yürüttüğü halkları Ruslaştırmak politikasıdır. 20. yüzyılın ilk on seneliğine kadar bolgenin çok sayıda halkı arasında konuşma dili olan Kumukça okullarda eğitimin Rusçaya geçmesi ile sadece konumunu kaybetmedi, hatta yokolmağa doğru yüz tuttu.

19. yüzyıla kadar Kafkasya'da ortak dil olarak Türkçe kullanılmaktaydı. 50-ye yakın Dağlı halkı ilk cumhuriyetlerini kurduklarında yani 1918 yılı 5 Mayıs'ta 50-ye yakın dilde konuşan halk ve azınlık Rusya sömürgeci kurtuluş hareketlerini ilan ettiklerinde resmi devlet dilinin Kumukça olmasına karar vermişler. Çünkü Kumukça bütün bu halklar arasında iletişim vasıtası idi. Bu cumhuriyetler tarafından istila edildikten sonra burada Dağıstan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti yarandı. Hatta 1937 senesine kadar Kumukça Dağıstan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde resmi dil idi. Kumukça uzun zaman ortak iletişim dili olmuştur. Ancak Sovyetler Kurulduğu zaman Kumukça iyice sıkıştırıldı ve yerini Rusçaya verdi. Rusçanın Kafkasya halklarının ortak dili olması esasen 20. yüzyılın ilk on seneliyinden itibaren başlamıştır. Kumukça tehlikeye diller sırasındadır. Bildirimizde Kumukçanın giderek yokolma nedenlerini ele alacak ve bu konuyu aydınlatacağız.

Anahtar kelimeler: Kumukça, assimile, sömürge, Rusya, Kafkasya, tehlikeye diller.

Giriş

Kumukların çoğunluğu toplu olarak Rusya Federasyonuna bağlı Dağıstan Cumhuriyeti sınırlarında yaşayan türk kavmidir. Kumukların yaşadığı alan Nogaylar, Tatarlar, Kazaklar'ın yaşadığı kadar geniş değildir. Kumukların az kısmı ise komşu İçkeriya (Çeçen), İnguş, Kuzey Osetiya Cumhuriyetleri ve Türkiye'nin Üçgozen, Kuşoturağı, Yavu, Ataköy, Doğan, Azize, Keyikkırı köylerinde (Halipaeva İ., 1993:85) yaşarlar.

2012 senesinin nüfus kayda alınmasında Rusya Federasyonu'nda kumukların sayının 425 bin olduğunu, onlardan 365, 8 bininin Dağıstan'da, 12 bininin İçkeriya'da (Çeçenistan), 15 bininin Kuzey Osetya'nın Mazdok ilinde toplu şekilde, geri kalanının Rusya Federasyonu'nda çeşitli bölgelerde yaşadığı gösterilir. Türkiye'de de 10 bin kişiden fazla kumuk türkünün yaşadığını yazarlar. Nüfusunun sayı 2012 yılının bilgilerine göre, 250 min nefer teşkil eder. Sovyet döneminde 50 binden fazla kumuk Osetiya, Irak, İran Türkiye ve Azerbaycan arazisine göç etmiş, bir kısmı da assimile olmuştur.

İnternet sitelerinde ise Kumukların sayının yarım milyondan fazla olduğu gösterilmektedir. Ekseri Rusçayı ana dili gibi bilse de, bu dili resmi ortamlarda kullanır, kendi aralarında ise Kumukça kullanmağa özen gösterirler.

Kumukça'nın tarihi

Kumukların yaşadığı Dağıstan Cumhuriyeti sanki bir halklar, diller müzesidir. Ortayüzyılların arap gezgin ve coğrafyacıları da burayı „cebel-ül elsan“, yani dillerin dağı, çok seneler boyunca yaşayan dağ olarak tanımışlar. Burada radyolar her sabah 33 dilde yerli halkları selamlamakla programlarına başlar (Şamil Ali. 2009:287). Bu ise orada yaşayan halkların ve etnik grupların hepsi demek değildir. Resmi gazete ve dergiler, kitaplar esasen 14 dilde – Kumukların, Nogayların, Avarların, Darginlerin, Lezgilerin, Lakların, Azerbaycan türklerinin, Tabasaranlıların, Sakurların, Rutulların, Agulların, Tatların, Çeçenlerin, Rusların dilinde yayımlanır. Okullarda 14 dilde ders verilir. Bu dilden biri de Kumukçadır. O bölgenin en kadim halklarından biri olmasına rağmen çağdaş kumuk edebiyatı 19. yüzyıldan şekillenmeğe başlar.

İlginçtir ki, 19. yüzyıla kadar Kafkasya'da ortak dil olarak Türkçe kullanılırdı. Hatta 1937 senesine kadar Kumukça Dağıstan'da resmi dil idi. Kumukça yazılan eserler Azerbaycan'da da, Kırım'da da, Kazan'da da, Türkmenistan'da da, Özbekistan'da da çevirisiz anlaşılıyordu. (Şamil Ali 2009:290). Bu da önemli bir husustur ki, kumukların Kuzey şivesi Kıpçak, Güney şivesi ise Oğuzdur. Burada yazılı edebiyat pek fazla gelişmediğinden, resmi belgelerde ve ortamlarda Kumukça çok fazla kullanılmadığından halk dili gelişmiştir. Ancak o da Rusça'nın etkisinde olduğundan giderek hızlı bir şekilde değişime uğramaktadır. Özellikle Rusça'nın kalkerleri Kumukça'yı etkilemekte ve bu yüzden de Kumukça'nın sözdizimi değişime uğramaktadır. Türk dilinin Kıpçak grubuna giren Kumukça üç ağıza (şiveye) – Buynak, Hasavyurt ve Gaytag ağızlarına bölünmekte. Araştırmacıların fikrince, edebi eserler Buynak-Hasavyurt ağızı (şivesi) esasında yazılmaktadır. (Dünya halkları, 1998:106, İsayev M., 1970:91). Kumukça uzun zaman ortak iletişim dili olmuştur.

Ancak Sovyetler Kurulduğu zaman Kumukça iyice sıkıştırılır ve yerini Rusçaya verir. Rusça'nın Kafkasya halklarının ortak dili olması esasen 20. yüzyılın ilk on seneliyinden itibaren başlamıştır.

Rusya'nın Kuzey Kafkasya üzerinden politikası

Rusya uzun süreli mücadelenin ardından Kafkasya'yı sömürdüktan sonra oradaki varlığını güçlendirmek için “parçala, hükümranlığı yap” prensibiyle politika yapar. Bunun da başında halkları bölmek, bir-birinden ayrı salmak, halkları bir-birine düşürmek var. Rusya ilk olarak bu halkların edebiyatını, tarihini, dilini ayırır. Halbuki yüzyıllar boyunca türklerin tarihi, dili, edebiyatı aynı olmuştur. Bundan pek çok Türk halkları gibi Kumuklar da nasibini almış oldu. Şöyle ki, 1917 senesinde çarlık Rusya'sında uzun süreli citti iç savaşlar 300 senelik Romanovlar sülalesinin hükümranlığından uzaklaştırılması ile sonuçlanır. Şubat ayında Kerenski'nin başkanlığı ile yeni yaratılmış Geçici Hükümetin 1917 senesi 25 Ekim'de (yeni takvimle 7 Kasım'da) Bolşeviklerin silah gücüne hükümetten uzaklaşması durumu daha da gerdi.

Böylece 75 sene Sovyet zulmünde kalmış Türk halkları kendi bağımsızlıklarına ulaşmak isterler. Osmanlı devletinden destek alan Kuzey Kafkasya halkları da 1918 yılının 11 Mayıs'ında bağımsızlıklarını ilan eder ve yeni, genç devletin temelini kurarlar. Çok dilli bir devlet olan Dağıstan Cumhuriyeti'nin resmi dili Kumukça

ilan edilir. Bu durum 1937 senesine kadar devam eder.

Fakat Mudros anlaşmasına göre Antanta'ya yenilmiş Osmanlı devleti askeri birliklerini Kafkasya'dan çekmek mecburiyetinde kalır. Desteksiz kalan genç devleti yeniden Rusya işgal eder.

Bolşevikler bölgede kendi dayak noktalarını güçlendirmek için çar Rusyası'nın aksine yerli haklara büyük tavizler verir.

Onlara ana dillerinde okullar, gazete ve dergiler açmanın yanı sıra, sözde bağımsız gözüken devlet kurumlarını yaratmağa izin verir. Ve böylece Kuzey Kafkasya'da Dağıstan, Çeçen-İnguş, Karaçay-Çerkez, Kabarda-Balkar özerk kurumları yaranır. Böylece Türkler tamamen parçalanmağa doğru yönelirler. Halbuki Kumuklar önceleri İstanbul'da, Azerbaycan'da okumağa üstünlük verdikleri halde Sovyetler sınırları kapattıktan ve gençleri Rusya şehirlerinde okumağa yönlendirdiklerinden sonra durum bir hayli değişir. Şöyle ki, Kumukların kendilerine ait Yahsay medresesi zamanında o bölgenin en nüfuzlu medreselerindendi. Fakat zamanla Sovyet sınırları kapatır ve sonuç olarak ta Kumuk eğitimi milliliğinden ve kalitesinden kaybeder.

Kumuklar'ın kullandıkları alfabeler

Yüzyıllar boyunca arap alfabesi kullanan Kumuklar Sovyetler'de yaşayan ekser Türk halkları gibi defalarca alfabe değiştirmek zorunda kalırlar. Kumuklar sovyetler kurulduktan sonra ilk kez 1929 senesinde Latin alfabesine geçerler. Ancak Türkiye'nin de latin alfabesine geçit alması Sovyetleri korkuya düşürür Türk halklarını uzaklaştırma politikasını uygulayarak 1938 senesinde Kiril alfabesine geçer. Böylece Kumuk alfabesi de Kiril alfabesi olur. Bu alfabede 38 harf mevcuttur. Türk halklarının ekserinin konuşurken çıkardıkları aynı sesler farklı şekilde işaretlendiğinden yazıları rahat okumak çok zordur.

Kumuklar'ın folkloru – halkbilimi

Folklor – halk edebiyatı ögle bir alan ki, edebiyat, tarih, coğrafi bakımdan bütün Türklerin bir çatı altında birleştiği tek noktadır. Bunun sonucudur ki, yapılan bütün baskılara rağmen Kumuk halk edebiyatı kendi orijinallliğini korumayı başarmıştır. Ali Şamil bu konuda yazar: “Rus-Sovet sömürgecileri 150 senede Kumuk dili, Kumuk edebiyatı yaratmağa çalışsalar da, Kumuklardan derlenmiş folklor – halkbilim örnekleri, hatta günümüzün Kumuk yazarlarının eserleri bizimkilerden şivesi bakımından farklılık teşkil etmektedir. Düşünce, üslub, konu, sözlük itibarı ile ise onlar geneltürk edebiyatının bir parçasıdır” (Şamil A. 2009:289).

Kumuklar'ın zengin folkloru vardır. Fakat maalesef ki, giderek yokolma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bunun yanı sıra yapılan pek çok araştırmalarda da yanlışlara yol verilmekte. Bu yanlışlar çoğu zaman folklor materyelinin zamanında derlenmemesinden kaynaklıdır. Çünkü zamanında derlenmiş ve orijinallliği korunarak arşivlenmiş bir folklor materyeli araştırma için oldukça önemlidir. Böyle hatalara düşmemek için folklor malzemelerinin fişlenmesine özel önem verilmelidir. Fişlenmemiş folklor malzemelerinin araştırılmasında öncelikle onların dil ve üslubu, hangi bölgeden derlendiğinin belirtilmesi son derece önemlidir(Şamil Ali, 2002).

Kendibaşına zengin bir hazine olan kumuk halk edebiyatında özellikle sarın ve yırlar çoğunluk teşkil etmekte. Kumuklarda yırlar bir kaç mısradan bir kaç bin mısraya kadar uzayabilir (Şamil Ali, 2010:299). Kumuk yırlarını ister Sümer metnleri, isterse de Türk salnamesi sayılan Dede Korkut destanları ile kıyaslayadığımızda oldukça fazla benzerlik elde etmekteyiz. Mesela “Cavatnı yırı” hem Deli Dumrul destanı hem de “Gilgameş” destanını anımsatır. Her üç örnekte İnsanoğlunun yaratıldığı günden bu yana hakkında en fazla konuştuğu ve çaresini bulamadığı ölüme meydan okumak, ölüme isyan etme motifi kendini göstermektedir. „Gilgameş“ destanının kahramanı Enkidu ile Minküllü arasındaki benzerlikleri pek çok folklorörneklerinde görmemiz mümkündür. Kumuk halk edebiyatından derlenmiş “Enilimim, Senilimim, eşkini aç!” masalı ile eski Sümerlerdeki keçi-canavar (veya şir) öyküleri ile benzerlik bulmamız mümkündür. (Uşaqensiklopediyası, 1999:333). Bunlardan başka **Kalendar adet Yırları olarak bilinen** Güdürbay, Zemire ve Navruz gibi merasimlerde söylenen yırlardır. Güdürbay güzün veya kışa girerken yapılan merasimdir. Eski çağ Kumuk yaşamında önemli yerlerden birine sahiptir ve Anahattımı Tanrı'ya yalvarış teşkil eder. Bu merasimlerde erkek çocuklardan oluşan gruplar, evleri gezerek Güdürbayyırları söyler ve çeşitli armağanlar alırlar.

Zemire ise, kuraklık zamanlarında yağmur yağdırmak amacıyla düzenlenen ve kadınların, kızların katıldığı merasimdir. Genelde yağmurun yağması için yapılır.

Kumuk halk edebiyatının istisnasız en zengin şiiri sarınlardır. Çetin Pekaçar sarınlar hakkında şöyle yazar: “Kumuklar hayatın her safhasında, irticalen veya ezberden, münasibini bulup kolayca sarın söyleyiverirler” (Pekaçar Çetin). Sarınlar neredeyse bütün türk halklarında mevcut olup, sadece isim değişikliği ile farklanır. Türkiyede mani, Azerbaycanda bayatı olarak bilinen bu şiir şekli Kumuklarda sarın olarak geçmektedir. Çoğu zaman sarınlar karşılıklı atışarak söylenir.

Bunlardan başka, masal, anekdot ve s. pek çok metnler vardır. Fakat maalesef ki, bu metinler zamanında derlenmemiş ve fişlenmemiştir. Belki de bu yüzden yüzlerce metinler yok olmuştur. Biz kolaylıkla bu gün elimizde olan ve çok zengin olduğunu söylediğimiz Kumuk halk edebiyatının deryadan sadece bir damla olduğunu söyleye biliriz. Bugün Kumuk Türklerine kendi kimliklerini hatırlatan ve onlara kim oldukları konusunda hatırlatma yapan tek alan Halk edebiyatıdır. Onun için halk edebiyatının böyle bir hızla yokoluşunu seyretmek bir Türk kaviminin daha yokolmasını seyretmek demektir. Yıllarca kimliklerinin unutturulması, asimile olmaları için yapılan her türlü baskıya rağmen, halen Kumuklar kimlik savaşı içine girerek, Türklüklerini koruyabilmek, ona sahip çıkabilmek için büyük bir savaşın içindedir. Bizim onların savaşına desteğimiz ise edebiyatlarına, tarihlerine, folkloruna ait ciddi bilimsel araştırmalar yapmak olur.

Kumukça edebiyat ve tarih

Sovyetlerdeki Türk halklarına kendi kimliklerini unutturma çabasında olan Rusya'nın büyük etkisiyle sadece 150 sene içinde Kumuk dili, edebiyatı yarattılar. Kumuk yazarlarının dili bizimkilerden farklı yazılmağa başladı. Tarihi başka tarih oldu. Bu diğer bütün türk halklarının kaderi oldu. Lakin Bütün baskılara rağmen Kumuklar genel Türk tarihinin, edebiyatının bir parçası olduklarını kanıtlar, hatta

kendi edebiyat tarihinin Sümerler'e kadar gittiğini iddaa ederler. Ancak uzun süreli Sovyet idyolojisinin etkisi ile Kumuklar'ın edebiyatı, dili ayrıca araştırılır. Son dönemlerde Kumuk edebiyatının tarihinin 16. Yüzyıla ait olduğu kanısına varmışlar. Özellikle Kemal Ummu Nurin'in kumuk edebiyatının başlangıcını teşkil ettiğini söylüyorlar. İlginçtir ki, Kemal Ummu Nurin'in şiirlerinin dili çağdaş Kumukçaya çok uzaktır. Ancak Anadolu ve Azerbaycan türkçesine çok yakındır. Bu da bir kez daha Sovyet İdyolojisinin Kumuk dili, tarihi ve edebiyatı üzerindeki yanlış ve tehlikeli etkisini ortaya koymaktadır.

Kumuk halkı 200 seneye yakın bir zaman içinde Rusya'nın işgali altında olmuştur. Son 70 sene ise SSCB'de olmuştur. Bu politika aynı kökenden, genden olan halkların yakınlaşmasına engel olmuş, onların bir-birinin tarihini, edebiyatını öğrenmesini istememiş ve bunu milletçilik olarak nitelendirerek kötümüşür. Oysa Rusların, Belarusların ve s. ayrı soydan olan halkların tarihinin, kültürünün, folklorunun – halkbiliminin ve s. öğrenilmesine destek vermiş, bunu “beynelmilelcilik” olarak tanıtmış, desteklemiş ve yaymıştır. Aynı soydan, milletten olan Türk halkları ise bir birinden uzaklaşmış ve ilişkileri zayıflamıştır.

Sonuç

Sovyetler çöktükten sonra Türk halkları hemen kendi özgeçmişine dönerek soyunu araştırmağa başlar. Bu gün dünyada Turan siyasi Türk birliği kurulması yolunda oldukça ciddi işler görülmekte. Bu bütün Türklerin bir olması, yakınlaşması demektir. Kumuklar da kendi tarihlerini, folklorunu geneltürk kontekstinde öğrenmeğe, araştırmağa başlamıştır. Azerbaycan folklorşünasları – halkbilimcileri de Kumuk ve diğer Türk devletlerinin folklorunu bu kontekstte araştırmaya başlamıştır. Bununla da Türk tarihinin gelişimine güçlü etki etmiş oldular. Manevi açıdan, politik açıdan ve ekonomik projelerin gerçekleşmesi sonucunda Türk dünyasının birleşmesi ve bir güç halinde faaliyet göstermesi bu gün gerçektir. Ama malesef ki, büyük hayal kırıklığıyla söylememiz lazım ki, uzun zamandır Kumukça askeri, bilimsel teknik konuda makaleler yazılmıyor. Bu konudaki makaleler esasen Rusça yazılır. Bu da her ne kadar zengin olsa da, dilin kurumasına, çökmesine neden olur. Çünkü kumuk yazarlarının bir kısmı, bilim adamlarının da hepsi yazılarını Rusça yazar. Böylece kendileri de giderek rusdüşünceli olmağa doğru giderler. Şehirlerde yaşayan kumuklar resmi yerlerde olduğu gibi, evlerinde de sadece Rusça konuşurlar. Kumukça konuşan kısım ise köylerde yaşayanlardır. Bu durumda da folklor dili her ne kadar zengin olsa da, edebi dil yok olmakta. Bu da dolayısıyla Kumukçanın yokoluşunu demektir.

KAYNAKÇA

Azerbaycan Türkçesinde:

- Dünya xalqları tarixi, (etnoqrafik ensiklopedik melumat kitabı). (1998). Azerbaycan Ensiklopediya Neşriyyat Birliyi, Bakı.
- Şamil Ali. (2010). Uyğur, Gagauz, Guzey Gafgaz Türklerinin folkloru ve edebiyatı. Bakı.
- Şamil, Ali. (2002). “Köroğlu eposunun variantları Ali Kamalı arşivinde”. Dede

Korkut, Bakı, sayı, 4.
Uşag ensiklopediyası. (1999). Üç ciltte. 3. cilt. Bakı, Azerb. Ensik-sı Neşriy. Poliqrifiya Birliyi, Bakı

Türkiye Türkçesinde:

Erol Öztürk. (2008). Kumuk Halk Şairi Yırçı Kazak. 280 s. Ankara, 1. Basım
Pekaçar Çetin. (1998). Kumuk Türkleri Edebiyatı. *TürkDünyası El Kitabının*4. cildinde Ankara s. 319-340

Rusça:

ИсаевМ. И. (1970). Стотридцатьравноправных, Из. "Наука", Москва.
Халипаева İ. (1993) Мифология итенгрианская религия древних тюрков. *Научный вестник столицы*. 2012, № 10-11
<http://zertteushi.kz/admin/uploader/upload/20130108153017512.pdf#page=80>

Резюме

КУМУКИ НАХОДЯЩИЕСЯ НА ГРАНИ ИСЧЕЗНОВЕНИЕ

Айнур Газанфергизы

Первый источник в котором отмечено слова «кумук», это произведение «ДиваниЛугат-иттурк» Махмуда Кашгарли. Автор произведения объясняет словокумук как «имя одного из беков, рядом с которым когда-то я был». У кумуков есть богатый фольклор, литература, язык. Если принять во внимание, что кумукский язык смесь кыпчакского и огузского, то можем увидеть его длину на сколько богат этот язык и на сколько богатую литературу может создать этот язык.

Политика Россиичерез Кавказ долгое время заставил кумуков забыть свой язык, идентичность, культуру и ассимилировать их. Но к счастью кумуки все ещё идут против этой политике. И с большим усилием охраняют свой язык, культуру.

Ключевые слова:Кумуки, кумукский язык, кумукский фольклор, кумукская литература, кумукская культура, Северный Кавказ, Россия

summary

KUMUKS WHO ARE ON THE ADGE OF DISAPPEAR

Aynur Gazenfergizi

The first source which is written the word "Kumuk" is in trace "DiwaniLugat-it Turk" of Mahmoud Kashgarly. Copyright work explains the word as "Name one of the Beys which once upon a time I was there." Kumuks have a rich folklore, literature, and language. If we take into account that Kumuk language is from mix of the languages of Kipchak and oguzline, we can see that this language so rich and

this language can develop a rich literature. Russia engaged in politics through the Caucasus for a long time made Kumuks forget their language, identity, culture and assimilate them. But fortunately Kumuksma still contest against this policy. And with great effort keep their language and culture.

Key words: Kumuk, kumuk language kumuk folk-lore kumuk literature, kumuk culture, Northern Caucasus, Russia

A GUIDE FOR INTERNATIONAL STUDENTS IN TURKEY: AN EXAMPLE OF HOSPITALITY?

Darko Radic

1. Introduction

Globalization has made the World look like a single organism, particularly from the perspective of human mobility. In the era of globalization, the mobility among young people who are going abroad for high education purposes is especially advanced. In such circumstances youth is facing cultural adaptation process to the new cultural surroundings. We have witnessed recently, as in many countries, opening of the Turkish society especially when it comes to welcoming the international students at their Universities. Today Turkey is facing internationalization of its high education in which interculturality becomes increasingly important concept for their high education system.

Until 2011 foreign students had the opportunity to win Turkish Government Scholarship based on the results achieved on the TCS exam (Türk Cumhuriyetleri ile Türk ve Akraba Toplulukları Sınavı). In January 2012, the Republic of Turkey transformed the old and introduced the new Turkish Scholarships program over Department Turks Abroad and Related Communities (Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Bakanlığı). In 2013 the Department Turks Abroad and Related Communities via Turkish Scholarship official web site published the "Türkiye Scholarships Holder's Guide" for all international students in Turkey.

In the Turkish Scholarships Holder's Guide there are two main chapters. The first one is "Before Arriving in Turkey" which contains the information about scholarship agreement, visa procedures, travel planning etc. The second part is "After Arriving in Turkey" and contains information on accommodation issues, enrolment to Universities, procedures regarding the residence permit, health insurance, bank account etc. Beside mentioned information there is also part called the "Cultural Adaptation Process" which attempts to provide guidance to how foreign students can adapt themselves to Turkish cultural environment. This brochure is really important because it is printed and published for all foreign students who are coming into the Turkey.

Turkish Scholarship (Türkiye Bursları) is directly financed by the Turkish Government and represents the biggest foundation in Turkey for international students. Since the Turkish Government is elected by citizens, who are at the same time represented by that government, it is really important to understand how they look at the others (international or foreign students) and at the same time how they try to present themselves in this brochure. Government representatives come from particular culture and they carry certain norms and values of their own culture to which they belong. If we look at the government as a representative of society as a whole, we could come to the conclusion that their values and discourses, which we can find in the mentioned brochure, represent the standing point and values of entire cultural space and the general attitude of the vast majority of Turkish citizens.

In the process of internationalization of high education and multiplying mobility among international students it is necessary to indicate the importance of inclusion of foreign students in education system and improving the relations between "locals" and the "guests" (Dervin, 2011). Internationalization of high education and the large influx of international students placed in front of us the task of hospitality which at the same time contributes to necessary reexamination of the ethnocentric discourses about "self" and the "others".

This article examines the document, Turkish Scholarships Holder's Guide, which is dedicated to all international students in Turkey and focus upon the following question: How is the concept of hospitality incorporated in the brochure? The brochure for foreign students attempts to provide guidance to how to adapt to the Turkish cultural environment. The theoretical framework deeply relies upon the Jacques Derrida's concept of hospitality defined as "inviting and welcoming the stranger." (Derrida, 2000)

Paper attention will relay upon the intercultural education in Turkish high education system in attempt to analyze the relations and dichotomies between "us" and "them". Analysis is focused on the significance of hospitality concept in the intercultural education and the friendship as one of its core values. Approach for examination of interculturality in education is constructivist, critical and relies upon the pragmatic discursive analysis of the brochure as a guide for adaptation to the new cultural surrounding.

The current document available to all international students in Turkey provides basic information which aim to help them adapt and integrate themselves in the Turkish culture. I will examine the construction of discourses about the hospitality in the brochure: the "others" or "guests" (International students) on one side and the "us" or "hosts" (Turkish citizens) on the other side. Since the cultural adaptation process is the central to the examination in this paper, the goal is to show how those discourses can provide better understanding of Turkish culture and help international students realize the necessary requirements for becoming the integral part of the new cultural frame. Besides that, focus will be also on analyzing the reversible auto-reflection image of "hosts", which in an effort to introduce its own cultural frame show the certain concerns to not to be judged by the "guests".

2. Hospitality: conceptualizing relations with the other

Hospitality, conceptualized by Jacques Derrida, is often presented as an unconditional and universal concept contained in all civilizations. (Derrida and Dufourmantelle, 2008) "Absolute unconditional hospitality is the universal singularity without imperative, order or duty". (Westmoreland, 2008, p. 3) Derrida defines hospitality as ethics and ethics as hospitality. Therefore they become the inseparable concepts, they become one. It is impossible to remove the hospitality from the ethics; it is the foundation or "the whole and the principle of ethics". (Robert Bernasconi, 1988, p. 135) Derrida, the philosopher, argues that the idea of hospitality means that the host has to give up security and authority and become the "hostage", which in the sense leads to "welcoming the infinite". (Derrida 2000, pp. 14-16) "The low of

hospitality is absolute and in that it requires one to give all one has to another without asking any question, imposing any restriction, or requiring any compensation. Absolute hospitality involves neither the governance or duty nor the payment of debt". (Westmoreland 2008, p. 3) In this sense "hospitality is absolute, unconditional without the sovereignty". (Derrida 2005, p. 59)

As universities worldwide are welcoming more and more people from abroad, the idea of hospitality has become more central than ever in global higher education. (Dervin & Layne, 2013) Derrida made distinction between unconditional and conditional hospitality. Unconditional hospitality is something what needs to come, the highest ethical goal that is at same time unreachable and impossible. Thus, as Derrida (2000) observed, there is always a little hostility in all hosting and hospitality, constituting what he called "the certain hospitality". If there is "one", there is always "another", there is "host" and the "guest, there is "us" and the "others". The binary polarity in our language, our bricks of constitutional thought always contain the certain asymmetry. Thus, the relation between the host and the guest is not symmetrical, equally opposing one another. It is rather hierarchical, asymmetrical regarding the power relations and embodied in conditions.

In the Turkish Scholarships Holder's Guide there is a clear distinction between the "hosts" embodied in Turkish society and the "guests", term which represents the international students. Those binary polarities are especially visible in the next sentence:

"We would like to express that you are our guest in our country and wish you that you will successfully complete your study benefiting from all possibilities offered to you." (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 16)

According to this sustainment it is clear that the hospitality is offered or given by the hosts (in this case the Turkish society) to the guest (international students). At the same time noting that international students are "their" guest in "their" country. Therefore, Turkey is not "our" country; it is "their" county. It is highly visible that that "they" offer to them opportunity to study at "their" universities, hoping that it will be successfully completed.

It has already been indicated that in all conditional hospitality there must be certain rights and rules arising from the power and sovereignty. Derrida himself recognized that hospitality cannot be conceived without hostility and vice versa: "there is no hospitality without the idea of power as it is based in rights, duties and obligations". (Derrida 2000, p. 4) Therefore the guest is always the "Other" and always under control of the host.

The international students in Turkey are selected, they were chosen and then welcomed to come. After they are selected and before they come into the Turkey, international students must fulfill certain obligation. Before the arrival they must sign the Scholarship Agreement, finish the visa procedures and provide all required documentation. (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, pp. 2-7) Conditional hospitality also required the visa for crossing the border, and stepping into the

otherness, into Turkey. They, international students, are someone who fulfilled the initial expectation regarding the qualification capabilities. The hosts decide who will get the invitation and who will enter into "their" country, into "their" cultural space, into "their" home. The hosts always have the exclusive rights to decide to whom they will offer their own welcomeness. So, there is always a certain power imbalance and symbolic violence in hospitality and it can easily become inhospitable and prone to hostility.

Derrida argues that the unconditional hospitality "appeals to the other without condition." (Derrida 2005, p. 153) "Absolute hospitality relies upon the deafening silence between the *ipse* and the other. The host bequeaths a smile and welcome the other without asking any question that would qualify as conditions of hospitality" (Westmoreland 2008, p. 5) Since the host does not need to have right to ask for name of the guest, it seems that the language of hospitality is nothing more than the perfect singular silence. But, it is impossibility. Derrida noticed that the host always demands that the guest is able to communicate with him, in foreign language. Therefore, Derrida claims that the language is "the first violence to which foreigners are subjected". (Derrida 2005, p. 68) Therefore, Derrida questioned, "Must we ask the foreigner to understand us, to speak our language... before being able and so as to be able to welcome him into our country?" (2007, p. 15)

Since common hospitality and understanding between us and others, host and guest, involve and require linguistic communication (speaking), especially foreign language is always the first violation of singularity. This thesis is conformed in the Turkish Scholarships Holder's Guide for international student in Turkey. Since the education at the Turkish Universities is largely in Turkish language, for international students as an imperative requirement is emphasized the knowledge of "their" Turkish language. That is particularly evident through the following sentence:

"Within the scope of Turkey Scholarships, each student has to document command of Turkish (including those to study at departments where the medium of instruction is English". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 10)

For the international students in Turkey as "outsiders" or "guests" the language is the example of the first type of violence which requires the assimilation of the "selflessness" by the "otherness". "The guests are unable to be themselves; they must transform their otherness". (O'Gorman 2006, p. 55) Therefore, the hospitality for international students in Turkey is conditional, mainly regarding the language issues and addressing the communication inequalities between the hosts and the guests, between the Turkish society and international students.

In the academic mobility process the task of understanding the otherness is placed in front of students. At the same time values of involved people is questioned, especially through the request for the language proficiency. They also, very often contain not the identity building but rather the identity rebuilding. As Kathy Durkin (2008) points out that the norms, freedom of expression, critical thinking and the question of contextuality very often produce the problems and possibilities of

misunderstanding for international students. Learning the foreign language as the cultural heritage which contains the norms and values represents the biggest difficulty faced by international students in a foreign country. The Turkish Scholarship Holder's Guide not only that contains the empathized obligation for learning the Turkish language, but also provides guidance for faster acceptance of the same:

"We particularly recommend you to refrain from speaking your natiuelanguage inorder to ensure rapid and better learning of Turkish...Toaccomplish Turkish education, you should try tospeak Turkish withyour friends, join the programs, andobtain information about thecultural and social life of ourcountry...Try to express yourself andinsist on speaking in Turkish even if people don'tunderstand youat first. (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, pp. 10-14)

In the mentioned sentences there is the request to refrain from speaking the native language and as the most important condition not only for successful accomplishment of the Turkish language course but also for cultural integration in new cultural frame. Since we are all enclosed and encapsulated in the discourses of our mother tongue, the question is; will we understand the "others" quite better if we are able to speak "their" language, the language of the other?

In the symbolic relation between "Self" and the "Other", language is one of the most important discourses. As Derrida (2008) points out, the Self has always enclosed identity given by the Other since the child accepts the language from the mother which is not "their" own language, it's always the language of the Others. So every time when we speak themother tongue we use the language as the symbolic system of the Other. Learning a new, a foreign language is always the critical and the hardest experience and task for international students. Therefore, they *"may have some problems to understand and express themselves in Turkish"*. (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 14)However, it must be recognized that the Self had been constructed by the Other, and that the Self must remain open to the Other, which is the presupposition of the ethics". (Kim 2008, p. 31) Therefore, since we deal with the conditional hospitality, international students need to be allowed to be changed and influenced by the new, foreign language which will allow them to become the integral part of Turkish cultural surrounding and to act as good guests.

3. Guest's cultural adaptation process and host's self – reflection

There is no doubt that the hospitality is understood as an integral part of the culture. Derrida actually defined the hospitality as the culture. Just like the ethics, "there is no culture without the hospitality". (Westmoreland 2008, p. 3) As Derrida claims, hospitality "is culture itself and not simply one ethic among others". (Derrida 2005, p. 16)

Hospitality which we could find in the Greco – Roman and even in the Judaeo – Christian tradition is spreadaround the globe and has become the inseparable component of all modern cultures, including the Turkish one.

"We can assure you that you will have easy communication with the Turkish people who are famous with hospitality". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 14)

It is clear that Turkish society possess the self – perception about themselves as good hosts and their culture and tradition as well-known by hospitality. In sentence above it is clear that the hospitality include also the "easy communication" between host and guest, which means that the hospitality in Turkey is immediately exposed and linguistically violated. That conditionality is well described in Mihai Paunescu's work, where he indicates how the mobility experience among international students focused on the effects of their personal, cultural and linguistic enriching. (Paunescu 2008, p. 184-204) Therefore, in terms of getting in touch with the different cultural values and norms, or simply in the process of "cultural negotiation", it is evident that all participants in communication must be aware of cultural differences among themselves. It seems that the mutual understanding is the essential basis for any interculturality.

International communication is largely determined and governed by the culture, not constructed and negotiated by the individuals, since there is no private knowledge. The knowledge is therefore always socially constructed and accepted by the community. In the brochure for international students there is no Turkishness or such a thing, but cultural identity is set as the starting point from which we draw the values that influence on our perception of both, ourselves and the others. Cultural differences therefore show the tendency to maintain and strengthen the power relations between the guest and host and at the same time preserve the discourse of culture.

In brochure it is indicated that international students in Turkey need to try to "enjoy", discover and understand the Turkish culture which they find themselves in:

"Try to enjoy a new culture and social environment during your study in Turkey"... and..."try to know a new(Turkish) culture". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 14)

From this statement it can be easily seen that the first step is accepting the new cultural surrounding and attempting to understand it. As well as realizing that cultural differences indeed exist and then trying to experience them. Those are apparently the classical components and characteristics of cultural adaptation, at the initial, and the cultural integration process, the final goal. International students thus need to adopt the Turkish culture. Discovering and remaining open to the otherness, which presents the first step in the process of cultural integration, is especially visible in following sentences:

"Remain curious and open minded against the new culture. Don't hesitate to try new things. Don't forget that you will discover many novelties in Turkey... Don't be afraid of making mistakes but be at peace with yourself. You will discover a new country and inevitably have a period of inexperience. Just accept this and make it funnier". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15)

If we take the closer look from the communication sciences points of view, particularly the George Herbert Mead's (1967) theory of "Symbolic interactionism", we could understand that Others also participate in the creation or construction of our own (individual and group) identity pictures. Therefore, our own self – perception about ourselves in terms how we want to present ourselves to others is not the most important critical reflection of our own image. In the Turkish Scholarship Holder's Guide host is showing the certain concerns not to be judged by the guests.

"Don't be prejudiced against people. Avoid classifying the new ways of thinking and living as good and bad and accept that these are only different from your culture. Try to bring different points of views". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15)

Here the host showing certain fear and concern that their own cultural values could be understood as "bad". Cultural differences of new cultural environment guest could be understood not only in a negative context but also as a way of refusing to accept them. The need and request for reexamination of Turkish cultural values are emphasized in the brochure and therefore it can be assumed they result in its acceptance by the guest. Host here rather indicates that the guest needs to respect and appreciate their culture – culture of the host. Also, it seems that the host is aware of the fact that the guest is the only one who provides critical assessment of how much the host really well known by hospitality. Therefore, the host is very concerned about the possibility of judgment by the guest.

The host in the Turkish Scholarship Holder's Guide is deeply aware of the cultural differences between him and guest. Not only that he realizes and indicates that the problem of accepting the new cultural frame will occur, producing the cultural shock for guest, he also gives the advice on how "to overcome this period easily" (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15):

"Please remember that all students starting to live in a different country may experience a kind of cultural shock and don't forget that this adaptation period will soon pass and you will feel at home in this country... Don't forget that cultural shock is a temporary reaction to a new life which will pass soon... Emotional signs (of cultural shock) are homesickness, feeling of loneliness, causeless anxiety and crying, antisocial behaviour, tendency to stay alone, loss of selfconfidence, anger and hostility against new culture... Try to observe and understand the behaviour, belief systems, and ways of thinking and behaviour of the people around you". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, pp. 14-15)

Host is familiar with the fact that the process of accepting the new cultural surrounding is not that easy to achieve and that the international student, after arriving in Turkey, will face the certain difficulties. Let's suppose that being a good host means putting you in the place of guest. In brochure for international student that is precisely shown. Shaun Gallagher (2012) pointed how it is necessary to perceive the circumstances from the position of the Other, or simply to put ourselves

in the place of Others and then to try to understand them. That approach Gallager conceptualized as the "self-in-the-other and other-in-the-self" perspective. That perspective in high education, or in any aspect of interculturality, is necessary thing. "This approach can give more space for negotiation and co-construction of relations and encounters in the intercultural space and thus renew hospitality by rebalancing the power unbalance between the host and guest". (Dervin and Layne 2013, p. 6)

Gallager is not the only one who suggests the otherness in the self in explaining the self in relation with other. Beside him, Martha Nussbaum (2013, p. 2) in reexamination of role of liberal education in pluralistic society points out how it is necessary to possess "the ability to imagine what it might be like to be in the shoes of another person". Understanding that cultural differences as our own constructs exist and putting ourselves in the position of another is the first step for being a good host. Sometimes facing difficulties, like those ones in the cultural adaptation process, requires a respect and understanding that the accepting the new culture is not easy to reach. Especially if we take into account that, in case of international students in Turkey, they must continue their high education in foreign – Turkish language which they are not familiar with and probably in circumstances where they face that language for the first time in their lives.

4. Value of friendship

In conceptualization of friendship Derrida starts from the Aristotle via Hegel to the Kantian understanding of the same. Regarding the Kantian points of view Derrida indicates that "there is no friendship without respect for the other". (Derrida 1993, p. 380) Also from the Kantian reflection throughout the ethics and politics of friendship, he indicates that the concept of friendship should be understood as sacred. Analyzing the ethno-political and philosophical discourse on friendship Derrida showed that, in the same way how we made distinction between the host and guest or war and peace, we also always produce positive and negative Other making them friends or enemies. Derrida therefore asks; "When will we be ready for and experience of equality that would be a respectful test of the friendship, and that would at last be just, just beyond justice as law, that is, measure up to its immeasure?" (Derrida 1993, p. 388) That kind of discourse distinction among the people, between the friends and enemies, again indicates on our inability to challenge the asymmetrical power relations among us.

In the Turkish Scholarship Holder's Guide, as a part of cultural adaptation process and overcoming the issues regarding the cultural shock, it is indicated as necessary that making the friends is an important part of socialization of international students in Turkish culture;

"Establish friendship with people from different countries as many as possible. Don't forget that friendships will be among the greatest gains of your life in Turkey after you complete your study". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15)

Need for socialization in terms of faster and easier accommodation and integration of international students in Turkish culture is particularly pointed out;

"Don't shut out yourself in the dormitory. Join the events organized for you, subscribe to student clubs and participate in sport and arts activities". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15)

In an attempt to understand friendship in the city which is beyond the justice, Martha Ellen Stortz starts from Aristotle's descriptions of justice. "Aristotle defines the aim of justice as effecting equality and addressing inequality. Here his concern for equality is abstract and impersonal. But, when Aristotle turns to friendship, he concern that equality is more personal and focuses upon the role of friendship in effecting equality and addressing inequality. Injustice, in the city, according to Aristotle, demands something beyond the justice, and he calls it friendship. " (Stortz 1994, pp. 413-414) In the effort to mark the internal characteristics of friendship Stortz (1994) is focusing on the equality, respect and justice as integral parts of the "perfect friendship". In addressing the friendship which depend upon the equality, Martha Ellen Stortz indicated that it must be "based on virtue unite moral equals and the people as an excellence. "(Stortz 1994, p. 412) Storz, regarding the respect, arguing that the only "perfect friendship cultivates respect for the other. Perfect friends look beyond what is good for me and strive what is good for the other". (1994, p. 413) For the justice she indicates that the "friends always share a view of what is just". (1994, p. 413)

In the Turkish Scholarships Holder's Guide it is clearly indicated that the friendship has the purpose for easier social integration of international students in Turkey, in order to feel ourselves as at home. As an additional way of student's faster socialization in Turkey it is emphasized the necessary for "*students' participation in public events as important for them to obtain necessary information and to establish new friendships*". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 15)

In the brochure for international students the value of friendship is indicated pointing out that it is not something what will just help them to accommodate themselves into Turkish culture but also something what will last even after. Also, it reminds us "*that the friendships will be among the greatest gains of their life in Turkey after they complete their study*". Friendship is something that will not judge, something that will show the respect and distinguish the inequalities between self and other. Therefore, friendship becomes the highest value of hospitality. But question still remains; can we speak about the "community of friendship" without involving the opposite and negative perception as its own reflection in the mirror embodied in enemy? It seems that it is possible but only when we understand that there are no discourse dichotomies between the self and other, friend and enemy, host and guest.

5. National culture discourses in the international high education

Before we enter into a deeper analysis of national culture discourses contained in the brochure for international students in Turkey we need to deal with the linguistic dichotomy and analyze the category of international students. International student as a term determinates the strong relationship with the concept of nation and national identity. Therefore, instead of use the category of international student, I argue that

we should examine the possibility to replace it with the category of foreign students in terms to indicate that they are still the other but it would help distinguish the national discourse from its linguistic constitutive core.

Mike Byram and Fred Dervin (2008) point out how the mobility in high education, despite the popular beliefs, is not a new or modern but rather an old phenomenon since the universities are open for all, providing the benefits for themselves and for the others. Although the universities are often present as international institutions carrying international character, they are *de facto* national institutions in terms of financing since they are financed by the state. It should be added to this statement that although there are private universities, they must be in accordance with state and national legislation fulfilling their requirements. Therefore, although we look at the universities as institution of international character they still contain the national discourses in their organizational, financial and legislation structure. Byram and Dervin also made clear distinction within the academic mobility in higher education between the teaching and administrative staff on one side and the students on the other. This paper is focused entirely and only to the academic mobility among the international students.

Cammelli, Ghiselli and Mignoli point out how the most important aspect of study abroad is construction and perception of foreignness and intercultural understanding. (2008, pp. 217-237) Student mobility thus allows not only the opportunities to cross the frontiers and step into the otherness, but also to experience it.

The structure of our present world is shaped by the state and national identity which arise from it. Those national identities become the integral part of our own cultures and show the unbreakable bond between them. Such claims can be particularly found in the works of Zygmunt Bauman who points out how the "national identity influence the people's life, making the differences between the normal and abnormal, the expectable and the unexpected, the ordinary and the bizarre, domesticated and wild, the familiar and the strange, us and the stranger". (Bauman 2004, p. 38) According to this statement it is easy to understand that our national and cultural identities become one, influencing our perception and self – reflection in relation between us and others.

Despite attempts to present the internationalization of high education in the world as universal it is obvious that education in every country of the world rely upon the national discourse and in most cases use culture as an excuse in order to impose the conditions and obligation to the guest. In most cases it starts from the language and points the determinants for becoming the accepted member of community. Those circumstances show that the unconditional hospitality is impossible since only the guest has to adapt himself to the new environment which in this case shapes and redefines the guest's behavior.

Hannah Arendt in her study indicates the crisis in education which is primarily national affected by national boundaries and showing the national discourse. She tries to make the connection between the education and politics. Therefore, according to her, "education has become an instrument of politics, and politics activity itself was conceived as a form of education. Pedagogy has developed into a

science of teaching in general in such a way as to be wholly emancipated from the actual material to be taught. " (Arendt 1954, pp. 2-5) Such understanding of education implies that education system give us bricks of our knowledge which we use for constructing and reproducing our own knowledge. If it is really such a huge impact of politics on education, it is no wonder that our identities are so much tied to the discourse of nation. Anya Topolski came to the similar conclusions in her own observations regarding the question are the "classrooms proper place to create citizens, reflecting upon the link between citizenship and education". (Topolski 2008, p. 260)

Zelia Gregoriou in her article about the pedagogy and cosmopolitanism between the processes of globalization and nationalism argues how the cosmopolitanism is re-emerging, empowering and institutionalizing the international civil society producing the sense of "humanity as a whole". In her pedagogy of cosmopolitanism she conceptualizes the Other, borders and thresholds, pointing out that "cosmopolitanism needs to borrow from the culture ethical passion of endurance, endurance of difference; not the familiarity with and mutual respect for the other's difference but the difference of an impossible codification and representation of the other in our familiar categories". (Gregoriou 2003, p. 257) "There is no culture of cultural identity without difference with itself. " (Derrida 1992, p. 9) Following Derrida's thought Gregoriou stresses that cultural identity and cosmopolitanism need to intertwine for ethical response with Other. She indicates that cosmopolitanism can restore the universal community creating the "society of friends".

Derrida (1997, p. 10) refers to "cosmopolitics as a program, an agenda, or even regime that is conducted as a series of treaties between states, reconfirming the power (and borders) of both the national state and those who dominate global economics and politics in the name of international law". That universal law should be the law of hospitality. But even Derrida realized that mentioned idea is very difficult to achieve since differences between the self and other will remain and that the other will always be assimilated and colonized by the other. "Intercultural education still continues to be culturalist which means that it's still rely upon the common cultural characteristics, values and attitudes of a national community and at the same time it is presented as being as keys to interculturality for the guests. " (Hoskins and Sallah, 2011)

Take the example of Turkey, the nation (in terms of culture and language as its integral part) is still the central in reflection the discourse of interculturality. It is related to interculturality shaping the relations with the international (foreign) students and Turkish society. There are always certain set of rules which need to be respected in order to be good guest or simply the good Other. Therefore the possibility and attempts to distinguish the relations of hospitality – hostility largely depend on our own national discourses in which the culture is used as an excuse.

In analyzing hospitality in academy, Ruana Kuokkanen (2008) argues how the present academy contains the epistemic ignorance regarding the students. Also, she points out that the cultural conflict is more than visible and widely recognized as conflict between cultural values. According to her, "cultural values of people which

have an effect on their own self – perception are defined and distinct from the rest of society or national forming of current nation – state context. Without the openness to the other, responsibility toward the other, there is no future of the academy". (Kuokkanen 2008, pp. 74-75) Therefore, the future of academy requires the hospitality – openness and ethical relation with the Other.

It seems that in present high education there is no such thing as interculturality. We can only talk about the national education, based on ethno-cultural-symbolism, in which foreign students need to comply with the demands and conditions of the (national) countries in which they try to successfully complete their high education.

6. Conclusion

Hospitality has become more central in the global higher education, especially regarding the international students in foreign country and their cultural adaptation process. Turkey is a classic example that ethnocentric discourses still play a huge role in the interculturality. Those discourses, according to the brochure, are mainly connected with the first condition of hospitality and that is the issue of language.

Recognition and understanding of ethnocentric discourses can help foreign students adapt themselves to the new national – shaped cultural environments. But at the same time the hosts need to understand the difficulties and problems that students are facing, and to give them support or some kind of help for their faster inclusion in the new cultural frame. We can call that "putting ourselves in the place of other", or to simplify, to develop the empathy regarding the guests. At the same time guests need to be open for accepting the otherness and leave the possibility to be changed by the Others, by the hosts.

Our cultures are mainly shaped by our national identities. Therefore, it seems that no matter how we try to achieve the interculturality based on universal accepting the others through the cosmopolitanism as higher and collective global identity, we still remain prisoners of our own national discourses which are then reflected in our self – perception how we see ourselves and at the same time how we look at the others. Impossibility to relieve ourselves from national discourses is visible also in the interculturality in which national thought still plays a very significant role. Thus, interculturality becomes nothing more than the myth chained by the cultural ethno-national discourses.

References

1. Arendt Hannah (1954), "The Crisis in Education", [online] Available at: <http://www.instituteofideas.com/documents/PGF_Arendt_Education.pdf> [Accessed 14. January 2014].
2. Bauman Zygmunt (2004), "Identity", Cambridge: Polity Press.
3. Bernasconi Robert (1988), "Deconstruction and the Possibility of Ethics", in *Deconstruction and Philosophy*, John Sallis (eds), Chicago: University of Chicago Press. 129-138.
4. Byram M. and F. Dervin (2008), "Students, Staff and Academic Mobility in Higher Education", Cambridge Scholars Publishing.
5. Cammelli A., S. Ghiselli and G. P. Mignoli (2008), "Study Experience Abroad: Italian Graduate Characteristics and Employment Outcomes", *Students, Staff and Academic*

- Mobility in Higher Education, Cambridge Scholars Publishing, pp. 217-237.
6. Derrida Jacques (1993), "Politics of Friendship", *American Imago*, Vol. 50:3, pp. 353-391.
 7. Derrida Jacques (2005), "On Cosmopolitanism and Forgiveness", (trans.) M. Dooley and R. Kearney, New York: Routledge.
 8. Derrida, J. and A. Dufourmantelle (2008), "Of Hospitality", Stanford: Stanford University Press.
 9. Derrida Jacques (2000), "Hospitality", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5, pp. 3-18.
 10. Derrida Jacques and Geoffrey Bennington (1997), "Politics and Friendship. A Discussion with Jacques Derrida", Centre for Modern French Thought, University of Sussex, [online] <<http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/pol+fr.html>> [Accessed 14. January 2014].
 11. Dervin Fred (2011), "A plea for change in research on intercultural discourses: A 'liquid' approach to the study of the acculturation of Chinese students", *Journal of Multicultural Discourses* 6, no. 1: 37-52.
 12. Dervin F. and H. Layne (2013), "A guide to interculturality for international and exchange students: an example of Hospitality?", *Journal of Multicultural Discourses*, pp. 1-19.
 13. Durkin Kathy (2008), "Russian Immigrants Adopting to Academic Norms in Israel Universities", *Students, Staff and Academic Mobility in Higher Education*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 153-166.
 14. Gregoriou Zelia (2003), "Resisting the Pedagogical Domestication of Cosmopolitanism: From Nussbaum's Aporetic Ethnics of Hospitality", *Philosophy of Education*, pp. 257-266.
 15. Gallagher Shaun (2012), "A philosophical epilogue on the question of autonomy", in H. Hermas and T. Gieser (eds.), *Handbook of the Dialogical Self Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 488-496.
 16. Hoskins B. and M. Sallah (2011), "Developing intercultural competence in Europe: The challenges", *Language and Intercultural Communication* 11, no. pp. 113-125.
 17. Kim Immanuel (2008), "The Becoming – Philosophy as a Foreign Language: Regarding Deluze and Derrida", *Pan-Pacific Association of Applied Linguistics* 12(1), pp. 29-46.
 18. Kuokkanen Rauna (2008), "What is Hospitality in the Academy? Epistemic Ignorance and the (Im)Possible Gift", *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, 30:60-82
 19. Mead H. George (1967), "Mind, Self, & Society – from the Standpoint of a Social Behaviorist", Chicago: the University of Chicago Press.
 20. Nussbaum Martha (2013), "Tagore, Dewey, and the Imminent Demise of Liberal Education", *Reflections of Democracy and Education – an orientation reader*, The University of Chicago, pp. 3-7.
 21. O'Gorman D. Kevin (2006), "Dimensions of Hospitality: exploring ancient and classical origins", in C. Lashley, P. Lynch and A. Morrison (eds), *Advances in Tourism Research, Hospitality: A Social Lens*, Oxford.
 22. Paunescu Mihai (2008), "Student's Perspectives upon their Mobility: The Experiences of Romanian, Polish and Bulgarian Outgoing Students", *Students, Staff and Academic Mobility in Higher Education*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 184-204.
 23. Stortz E. Martha (1994), "Beyond Justice: Friendship in the City", *World & World*, Volume XIV. 4, Luther Seminary, St. Paul, MN, pp. 409-418.
 24. Topolski Anya (2008), "Creating citizens in the classroom: Hannah Arendt's political

- critique of education*", Ethical Perspectives: Journal of the European Ethics Network 15, pp. 259-282.
25. Türkiye Scholarships Holder's Guide (2013), [online] Available at: <http://www.turkiyeburslari.gov.tr/tanim2013/ingilizce_ogrenci.pdf> [Accessed 14. January 2014].
26. Westmoreland W. Mark (2008), "Interruptions: Derrida and Hospitality", *Kritike Journal*, pp. 1-10.

A Guide for International Students in Turkey: An Example of Hospitality?

Darko Radic

"We can assure you that you will have easy communication with the Turkish people who are famous with hospitality". (Türkiye Scholarships Holder's Guide, 2013, p. 14)

The process of globalization increasingly advanced the mobility among the young people who are going abroad for high education. We have witnessed recently, as in many countries, opening of the Turkish society especially when it comes to welcoming the international students at their Universities. Turkey today is facing with the internationalization of its high education in which interculturality becoming one of the key concepts for their high education system. In the globalized era, the internationalization of high education and the large influx of international students placed in front of us the task of hospitality which at the same time contributes to necessary reexamination of the ethnocentric discourses about self and others. This article examines the document dedicated to international students in Turkey and focus upon the following question: How is the concept of hospitality incorporated in the brochure for international students? The brochure for foreign students attempts to provide guidance to how to adapt themselves to the Turkish cultural environment. Analysis is also focused on the significance of hospitality concept in intercultural education and the friendship as one of its core values. Approach for examination of interculturality in education is constructivist, critical and relies upon the pragmatic discursive analysis of the brochure as a guide for adaptation to the new cultural surrounding.

Key words: hospitality, international students, cultural adaptation, interculturality, judgment, friendship.

A. PLATONOV’UN “ÇUKUR” VE H. YAVUZ’UN “ÜÇ ANLATI” ESERLERİNDEKİ “KUYU” SEMBOLÜNÜN ÖZDEŞLİKLERİ ÜZERİNE İNCELEME

Leyla Kerim

Her kültürün kendine ait mirası, birikimi, zenginliği vardır. Bu miras çok uzun yılların edinimi olduğu gibi diğer ülkelerle yapılan iletişim ve kültür alışverişinin de katkısı yadsınmamalıdır. Bu sebeple ortak denebilecek kavramlara ve imgelere rastlamak mümkündür. Kültür denince akla ilk gelenlerden biri sözlü ve yazılı edebiyattır. Edebiyatta sıkça başvurulan semboller ve metaforlar zaman zaman bölgeden bölgeye farklılık göstermekle birlikte aynı olduğu durumlar da vardır.

Sembollerin oluşumunda dilsel kodlamalar, davranışlar, dini inançlar, yaşam koşulları gibi pek çok etken var olmuştur (bk. Cuma 50-55). Bazı semboller, coğrafyadan bağımsız olarak edebiyatta oldukça sevilmiş ve eserlerde sıkça kullanılmışlardır. A. Cuma, “Sembollerin Dilinden” adlı kitabında belli başlı sembollere örnek olarak *gül, koku, bülbül, müzik, rüya, üzüm/ şarap, baykuş, ağaç, güneş, ay* ve *ateşi* göstermiştir (bk. Cuma, 2013). Bunlara hayvanlar, renkler, sayılar, belli nesnelere (mendil, silah, ayna, kuyu) vs. eklenerek liste daha da uzatılabilir.

Kuyu, kendisinde zıtlıkları barındıran ve oldukça gizemli bir semboldür; şöyle ki, hem yaşam kaynağı olan suyu çağırıştırır, hem de yer altında, derin ve karanlıktır. Bu düalist anlamı sebebiyle hem Rus, hem de Türk kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Batı kültüründe de bu sembolün bir yeri vardır. Farklı dillerdeki “kuyu” ile ilgili atasözü ve deyimler buna örnek olarak gösterilebilir:

Türkçede :

Atasözleri: **Bir deli kuyuya bir taş atar, kırk akıllı çıkaramazmış** (bir insan bazen akla ve mantığa sığmayan bir iş yapar; yapılan iş, hiçbir kurala uymadığı için pek çok akıllı insan bunu düzeltmeye çalışır, fakat başaramaz); **El için kuyu kazan, evvela kendisi düşer** (başkasına tuzak hazırlayan kimse, bu tuzağa ondan önce kendisi düşer); **Kazma elin kuyusunu, kazarlar kuyunu**(sen başkasına kötülük yapma yolunu tutarsan başkası da sana kötülük yapma yolunu tutar).

Deyimler: **(Birin) i piyle kuyuya inilmez** (kendisine güvenilmez□ anlamında kullanılan bir söz); **(Birin) kuyusunu kazmak** (birinin yıkımına çalışmak, kötü duruma düşmesini istemek); **Çay kenarında kuyu kazmak** (elde, amaca ulaşılacak bol araç varken emek harcayarak başka yollar aramak); **İğne ile kuyu kazmak** (yetersiz araçlarla, sürekli ve sabırlı bir biçimde çalışıp çok güç olan veya çok ağır yürüyen bir işi başarmaya çalışmak); **Kazdığı çukura (kuyuya) kendisi düşmek** (başkası için hazırladığı kötülüğe kendi uğramak); **Kendi kuyusunu kendi kazmak** (kendine zarar verecek davranışta bulunmak); **Kuyu gibi** (1) çok derin (yer); 2) basık ve karanlık (yer); **Kuyudan adam çıkarmak** (1) olumsuz, uygunsuz veya yasal olmayan bir duruma son vererek birini haklarına kavuşturmak; 2) unutulmaktan kurtarmak) vs. (www.tdk.gov.tr)

Rusçada:

Мыне ценим воду до тех пор,пока не высохнет колодец (kuyu

kuruyana kadar suyun değerini bilmeyiz);

Игло́й колоде́ц не вы́копаетшь(iğneyle kuyu kazılmaz);

Пусто́й колоде́ц россо́й не напо́лнится(boş kuyu çiyile dolmaz / taşına suyla değirmen dönmez); **После́ того́ как напо́ился, ле́гко забу́ывается че́ловек,**

выры́вший колоде́ц(susuzluk giderilince kuyuyu kazan unutulur);

Пло́х тот колоде́ц, в кото́рый прихо́дится носи́ть во́ду(doldurulması gereken kuyu kötüdür); **От ме́дведя́ спаса́я,**

да́в колоде́ц по́пал(ayıdankurtulupkuyuyadıüşmek);

Оди́н че́ловек ро́ет колоде́ц, ты́сяча лю́дей пью́т во́ду(kuyuyubirkişikazar, binkişioradansuiçer);

Не пью́й в колоде́ц — при́годится во́ды напо́иться(kuyuyatükürme, oradansuiçmengerekir / yediğinkabapislememekgerekir);

Колоде́ц не вы́сох — жа́жда терпима́(kuyukuruyanakadarsusuzlukdayanılabilir); **Выро́ешь колоде́ц гла́боко, бу́дет во́да сто́ять вы́соко**

(kuyunekadarderin kazılırsasuokadar çokolur); **И колоде́зь при́черпыва́ется**

(Kuyununsuyuda çekilir); **Не пей из жу́гого коло́дца - сво́я не поте́чет**

(Başkasının kuyusundan suiçme, kendisuyunakmaz);

Около́ ре́ки коло́дце́ не копа́ю(nehir kenarındaki kuyukazılmaz);

Стро́ить коло́дцы́ излучи́н (Olmayacak bir şeyi çinuğraşmak) (http://www.x-vim.info/s_1f3910a61f.html).

İngilizcede:

Whoever digs a pit will fall into it, and a stone will come back on him who starts it rolling (kuyuyu kazan içine düşer, taş, kendisini yuvarlayana geri döner);

To dig a pit for another and fall into it oneself (başkasına kuyu kazmak ve o kuyuya düşmek); **Pit one's shoulder to the Wheel** (gayretle çalışmaya başlamak);

Pit someone or something against someone or something(iki kişi veya şeyi karşı karşıya getirip yarıştırmak); **Pit of one's stomach** (mide ortası); **A bottomless pit**

(dipsiz kuyu, hep bir şeylere ihtiyaç duyan biri yada bir şey); **A pit stop** (yolculuk molası); **Pit your wits against somebody/something** (aklını kullanarak iki kişi veya şeyi karşı karşıya getirip yarıştırmak) (<http://www.wiseoldsayings.com/wosdirectoryw.htm>)

Doğu edebiyatında kuyu, insanın kendisiyle, sıkıntılarıyla yüzleşmesini, bilinçaltını, aynı zamanda zorlu bir evreden sonra yeniden doğuşu simgeler. Bu anlamıyla anne rahmini çağırıştırır. Ayrıca İslamiyet'te kuyu Hz. Yusuf'la özdeşleştirilmiş bir motiftir. Yunus Emre Özdemir'in "Yılmaz Güney'in Umut Filmindeki Motiflerin Mitolojisi ve Başkişi Cabbar'ın Yolculuğu" adlı bitirme tezinde kuyu ve onun Hz. Yusuf'la özdeşleştirilmesine dair şu cümleleri ilgi çekicidir:

"Yusuf için kuyu yaşama, zenginliğe, saltanata ve nebiliğe giden yolda meleklerle sohbet ettiği mekan olmuştur.

Kuyu motifi Eski Ahit'te Yusuf ile ilgili olarak, 'ölüm kuyusu' biçimiyle işlenmiştir.

Kuyu bazı masalarda yine yeraltının simgesi olmuştur. Eliada'nın Şamanizm adlı kitabında yeryüzü üçe ayrılır ve incelenen masalarda yeryüzünün, evrenin merkezi olma düşüncesini yansıttığı görülebilir."

<http://yunusemreozdmr90.blogspot.com/2012/02/yilmaz-guneyin-umut-filmindeki.html#!2012/02/yilmaz-guneyin-umut-filmindeki.html>

Zülkarneyn'in sırrını bir kuyuya söylemesi, Türk mitolojisindeki Şubat Karısı olarak bilinen kötü ruhun da kuyunun Doğu edebiyatı açısından ne kadar sık kullanılan bir sembol olduğunu gösterir (Çobanoğlu, Yıldırım ve ark. 105).

Slav kültüründe de kuyu önemli bir motiftir. Şöyle ki, eski Slavlarda yeraltı ve yer üstü sularının birbiriyle bağlantılı olduğuna inanılırdı. Bu sebeple yağmur çağırmak için haşhaş taneleri, kuyuya atılırdı. Şifalı veya kutsal olduğuna inanılan kuyular da vardı (<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/683281>). Bunun yanı sıra, eski Slav mitolojisinde su ve kuyu tanrıları ve ruhları inancı da hüküm sürmekteydi.

Batı kültüründe kuyu daha çok yer altıyla ve mitolojik anlamda Hades'le bağdaştırılmıştır (<http://www.theoi.com/Kosmos/Tartaros.html>). Hades, Yunan mitolojisinde Cehennem tanrısıdır ve Tartarus'a (yada Tartaros) hükmeder.

Farklı kültürlere baktığımızda kuyunun çağrıştırdığı karanlık, derinlik, yüzleşme, bir geçiş aşaması anlamlarında özdeşliği görebiliriz. Bu sebeple, çalışmamızda evrensel bir anlam içeren kuyunun, farklı dönemlerde yazılmış, Türk ve Rus edebiyatından birer örnekle nasıl benzerlikler gösterdiğini incelemeye çalışacağız.

Biri 20. yy. 'ın başı ("Çukur"), diğeri ise 20. yy. 'ın sonunda ("Üç Anlatı") yazılmış olan ve her biri farklı kültürlerle ait iki eserde aynı (kuyu) sembolün kullanılması oldukça ilginçtir. Aynı sembolün İngiliz edebiyatında yer alması da ayrıca dikkate değerdir (ör.: Edgar Allan Poe'nun "Kuyu ve Rakkas" eseri). Çalışmamızda kuyunun her iki eserde de hangi yönlerden özdeşleştiği, hangi yönlerden ayrıldığı ele alınmaktadır. Genel olarak bakıldığında gerek Andrey Platonov, gerekse de Hilmi Yavuz, yaşadıkları toplumun geçiş dönemine tanıklık etmişlerdir. Her iki yazarın da genel olarak eserlerinde sembollere ağırlık vermesi de dikkat çekici bir diğer unsurdur.

Rus edebiyatına baktığımızda kuyu pek çok eserde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Viktor Dronnikov'un "Rus Kuyusu" adlı şiirinde kuyu, vatan, baba ocağı, yaşam kaynağı gibi olguların metaforudur; Vasiliy Nemiroviç-Dançenko'nun "Kapalı Kuyu" adlı eserinde kuyu, gizemli, kutsal olguları sembolize ederken Oleg Kostyukov'un "Yalan Kuyusu" eserinde olumsuz anlamda kullanılmıştır.

Yirminci yüzyılın başında yaşamış olan Andrey Platonov, yaşadığı dönemi sembollerle veya dolaylı anlatımlarla eserlerinde yansıtmış bir yazardır. Rusya'nın oldukça zor ve sıkıntılı dönemlerinin şahidi olarak tüm gördüklerini eserlerinde açıkça anlatamamıştır, çünkü o dönemde ülkede çok ciddi bir sansür ve baskı hakimdi. Yazarın sembollerle okurlarına bir şeyler anlatmaya çalıştığı eserlerinden biri de "Çukur" adlı felsefi-sosyal hicivler içeren uzun öyküsüdür.

"Çukur" adlı eser, bir grup insanın toprakta çok büyük bir şey kazması üzerine kurgulanmıştır. Bu insanlar bir temel hazırlıyorlar; sanki bir şeylere kadar kazmak onlar için daha önemlidir ve bu kazı esnasında kahramanların yaşamlarına, düşüncelerine tanık olmaktadır. Eserdeki çukurun aslında neye işaret ettiğini yazar doğrudan söylemez ama kahramanların söz ve düşüncelerinden anlayabiliyoruz:

"Voşçev, aynı kili kazmaya devam etti ve kilin aynı kaldığını gördü;

katmanlaşmış ve tüm varoluşun gerçeğini karanlığında saklamış olan dünyayı unutmak ve emekle yenmek için uzun yaşamak gerektiğini anladı. ” (Platonov 319)

Çukurun derinliğinin eserdeki insanları geleceğe mi götüreceği, yoksa bu ilerleyişin, insanların ruhunda ve karakterinde saklanmış olan geçmişe mi götürdüğü sorusunun cevabını yazar okuruna bırakmaktadır (bk. Hacızade 22-23). Ama Rusça “temel kazısı” anlamına gelen ve eserin adı olan “Kotlovan” kelimesinin ve bu bağlamda çukur sembolünün seçilmesi bir tesadüf değildir. Çünkü bir kuyuyu çağrıştıran bu çukur aslında insanların (dolayısıyla dönem Rusya’sının) tüm beklentilerini, duygularını ve düşüncelerini barındırmaktadır. Tıpkı eserde olduğu ve kuyunun çağrıştırdığı gibi Rus toplumu zor bir evreden geçmektedir ve bu süreçte kendisiyle yüzleşerek yeni bir hayata başlayacaktır.

“Çukur”da, dalgınlığı yüzünden fabrikadan kovulan Voşçev, gerçeği arayışı sırasında parlak geleceğin inşa edildiği sembolik bir inşaat alanına gelir. Bu inşaat, insanlığı acılardan ve ölümden korumak için yapılmaktadır. Aynı zamanda Tanrının yarattığı dünyayla insanoğlunun yaptığı dünyanın kıyaslanmasıdır. Yazar, eserin ana fikri olarak bu binanın temelindeki çukuru, geleceğin mezarı şeklinde ortaya koymuştur (Russkiye Pisateli 20 Veka 556).

Ölümlerle yaşamın eserde iç içe geçtiği, birbirinin devamı olarak düşünülme fikri de kuyu sembolüyle aktarılmaktadır. E. S. Rogover, “Çukur” adlı eserde bu fikirle ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Bitip tükenmiş insanlar durmadan kazı yapıyorlar; sanki çukurun içinde sonsuza kadar kaybolarak kurtulmak istiyorlar. Bu, kendi içinde bir paradokstur, çünkü bu insanlar, genellikle düşüp kaybolduğu yerde kurtuluş arıyorlar, hem de sonsuza kadar. ” (Rogover 310-312).

Platonov, ölüm ve yaşamı birbirinin devamı olarak, bir döngünün parçaları olarak ele alır. Yazar, ölüm içerisinde yaşamı, yaşam içerisinde ölümlü inceler. “Çukur” adlı eserin son kısmı ölüm ve hayata döndürme motiflerinin ilginç bir kaynaşımıdır. Eser kahramanlarından biri olan Nastya ölmüştür ve bir diğer kahraman olan Çiklin, kazı çukurunda ona mezar kazmaya başlar. Ama bu öyle bir mezar ki, ölümden çok dirilişi çağrıştırır. Ayrıca Nastya Rusça Anastasiya isminin kısaltılmış şeklidir ve anlamı ‘hayata döndürme, canlandırma’ olan bir isimdir (konuyla ilgili bk. Vyugin 291). Demek ki, Çiklin gelecek umutlarıyla beraber aynı zamanda insanın canlanma hayallerini de gömüyor. Nastya’nın gömülüşü sanki onu her türlü kötülükten korumak şeklindedir (Vyugin 291). Çiklin’in kazdığı mezarın özelliklerine bakılırsa, burası ölmüş olan kişinin gelecek bir yaşam için ebedi korunacağı bir mekandır. ” (bk. Hacızade 45).

“Çiklin, öğlen Nastya için özel bir mezar kazmaya başladı. Mezarın derin olması, solucan, bitki kökü, sıcak ve soğuşun ulaşmaması, üstündeki dünyanın gürültüsünün çocuğu hiçbir zaman rahatsız etmemesi için on beş saat boyunca aralıksız kazdı. Sağlam bir taşın içine yerleştirdi mezar yatağını ve toprak yığını çocuğun üzerine düşmesin diye kapak görevini görecektir mermer bir levha hazırladı.

Biraz dinlenen Çiklin, Nastya’yı dikkatlice kollarına aldı ve mezarına

götürdü. Geceydi ve tüm kolhoz barakada uyuyordu; sadece demirci, kırırtıları hissedince uyandı ve Çiklin, veda etmesi için Nastya'yı son kez ona verdi. ” (Platonov 397)

Hilmi Yavuz'un "Üç Anlatı" adlı yapıtının içinde yer alan "Kuyu" öyküsüne yazar kendi yaşam öyküsünü de katmıştır. Eserin kahramanını da Hilmi Yavuz olarak sunmuş ama başka birinden bahsediyormuş gibi yazmıştır. Öyküde çeşitli efsaneleri olan farklı birkaç kuyudan bahsedilmektedir. Eserdeki yazarın kendisi de eseri kuyuda kaleme almaktadır. Kuyular öyküde gerçekte efsaneler arasında köprü görevindedir:

"Muhammed Emin, bu kentin eski mahallelerinden birinde (mahallenin adı, Holani Mahallesi miydi?), bir genç gelinin kaybolan yüzüğünü bulmak için kuyuya indiğinde (gelin, yüzüğün kuyuya düşmüş olabileceğini söylemişti), kuyunun ateş dolu olduğunu görmüş, korkup hemen çıkmıştı. Muhammed Emin'e göre o kuyu, Cehennem'di; günahkarlar cezalarını, o kuyuya ayaklarından başaşağı asılarak çekeceklerdi!

... Hilmi Yavuz'un şimdi sana anlattığı çocukluk anısı, daha doğrusu Muhammed Emin'in ateş dolu kuyuyla ilgili öyküsü, Çah-ı Babil söyleni'ne dayanır. Çah-ı Babil, yani Babil Kuyusu! Babil'de ateş dolu bir kuyuya başaşağı asılan Harut ve Marut'un öyküsü. ”(Yavuz 182-183)

Kuyunun yükseklikle alçaklık fikirlerini bir araya getirmesine hem "Çukur"da rastlıyoruz hem de Hilmi Yavuz'un "Kuyu", adlı öyküsünde. Rogover'in "Çukur"-daki bu konuya ait görüşleri şöyledir: "Ayrıca kazdıkları temele yapılacak yüksek binayla yükseleceklerine inanıyorlar. Burada yükseklik ve alçaklık yazar tarafından özellikle tezat olarak verilmiştir". (Rogover 310-312)

"Kuyu" öyküsünde ise yazar kendisi açıkça bunu okurlarına hissettirmektedir:

"Hilmi Yavuz'un babasını, kuyu ile bu anlatı arasında bir bağlantı kurulmasında belirleyici olduğunu söyleyecek kertede ileri gitmeyeceğim. Ancak şurası kesin: Babası Hikmet Bey, her zaman yükselmek'ten ('itiladan) yana olmuştu, dibe doğru alçalmak'tan değil!" (Yavuz 172)

Burada sadece alçakla yüksek değil, eskiyle yeni arasında da bağ kurulmaktadır:

"-Yoldaş Safronov! Eski yaşamın zavallılığını, farklı fakir evlerini, can sıkıcı şartları, proletaryanın, devrimden önce mutsuz olarak ölenlerin gömülü olduğu mezarlığı okrprofbüro sizin birliğe göstermek istedi; tüm bunları görseydiniz ülkemizde nasıl mahvolmuş bir şehrin yaşamış olduğunu anlardınız, o zaman şimdi üzerine inşa ettiğiniz evin neden bizim için gerekli olduğunu görürdünüz..." (Platonov 317)

"Kuyu"da bu eski-yeni arasındaki bağa yazar şöyle değinmiştir:

"Hilmi Yavuz'un apartmanının tam karşısında, otel inşaatı imiş gibi gösterilerek, ama otelle filan hiç ilişkisi olmayan bir kuyu kazılıyor. Bütün kenti, bu tozlaşmaya yüz tutmuş yatalakları, bir gözü kör ve bir ayağı aksak kapıcıları, yüzü şark çibanlı süpürge satıcılarını... daha ilahiri, bütün kenti içine alacak bir kuyu! Bu kuyu-kent!" (Yavuz 175-176)

Bu yapı da “Çukur”da olduğu gibi insanların yaşayış yeri olarak tasarlanmıştır; ayrıca eskiye ait her şey atılıp yeni bir başlangıç amaçlanmıştır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bazı kültürel semboller aslında sandığımızdan çok daha evrenseldir ve bu durum edebiyatta açıkça kendini göstermektedir. Ele almış olduğumuz iki eserde aynı sembolün nasıl farklı şekillerde ele alınabildiğini gördük. Kuyunun temel sembolik anlamının yanı sıra çeşitli nüanslara sahip birkaç sembolik yan anlamlar da taşıdığını inceledik. Sembol incelemesinin, farklı kültürler ve edebiyatların bir araya getirilerek yapıldığı çalışmamızın edebiyat alanında çalışma yapan araştırmacılara yardımcı olacağını ummaktayız.

KAYNAKÇA:

1. Cuma, A. *Sembollerin Dilinden*, Konya: Aybil, 2013.
2. Yavuz, H. *Üç Anlatı*, İstanbul: Can Yayınları, 1995.
3. Hacızade, L. A. P. *Platonov'un Eserlerinde İnsan*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
4. Çobanoğlu, Ö., Yıldırım, N., ve ark. *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, 2011.
5. А. Платонов, *Собрание сочинений – том второй*, Москва: «ИНФОРМ-ПЕЧАТЬ», 1998.
6. В. Ю. Вьюгин, *Андрей Платонов: Поэтика загадки*, Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2004.
7. Е. С. Роговер, *Русская литература XX века*, Санкт-Петербург: «ПАРИТЕТ», 1999.
8. *Русские писатели 20 века – Биографический словарь*, (гл. редактор и составитель П. А. Николаев), Москва: Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия»; издательство «РАНДЕВУ- АМ», 2000.
9. www.tdk.gov.tr
10. <http://yunusemreozdmr90.blogspot.com/2012/02/yilmaz-guneyin-umut-filmindeki.html#/2012/02/yilmaz-guneyin-umut-filmindeki.html>
11. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/683281>
12. <http://www.theoi.com/Kosmos/Tartaros.html>

KAYNAKÇA

BELYNİN, Valeri Pavloviç, “*Psiholingvistiçeskiy analiz teksta v tselyah identifikatsii liçnosti*”, Aktualnoe sostoyaniye i perspektivi razvitiya sudebnoy psihologii v Rossiskoy federatsii: Materiali vserossiskoy nauçnoy konferentsii s mejdunarodnim uçastiem, Kaluga, KGU im. Tsiolkovskogo, 2010, s. 67-73.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*, İstanbul: Büyük Doğu, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *İman ve Aksiyon*, İstanbul: Büyük Doğu, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Kafa Kâğıdı*, İstanbul: Büyük Doğu, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, İstanbul: Büyük Doğu, 1998.

KRASNIH, Viktoriya Vladimirovna, “Kompleksniy psiholingvistiçeskiy analiz teksta”, *Liçnost v prostranstve yazıka i kulturi. Tematiçeskiy Sbornik*, Krasnodar: KubGU, 2005.

OKAY, M. Orhan, “İnsan, Sanatçı/Şair Ve Düşünür Olarak Bir Necip Fazıl Kısakürek Portresi”, *Hece Dergisi Özel Sayıları*, Yıl:9, Sayı:97, Ocak 2005.

SAĞLIK, Şaban, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Dergisi Özel Sayıları*, Yıl:9, Sayı:97, Ocak 2005.

SANCAK, Ayşe, *Necip Fazıl'ın Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması Ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, İstanbul: Kadir Has Ü. S. B. E. Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2008.

A. PLATONOV'UN “ÇUKUR” VE H. YAVUZ'UN “ÜÇ ANLATI” ESERLERİNDEKİ “KUYU” SEMBOLÜNÜN ÖZDEŞLİKLERİ ÜZERİNE İNCELEME

Leyla Kerim

Bazı olgular vardır ki, sadece tek bir millete ait edilemezler. Bu olgular, sayesinde farklı milletlerin kültürleri arasında bağ oluşturur. Büyük öneme sahip sembol kavramını bu olgulara dahil edebiliriz. Pek çok yazarın eserlerinde anlamsal farklılıklara sahip semboller vardır. Sembolün bu özelliği özdeşlik ve metinlerarasılıkla ilgili araştırma alanına girmektedir.

“Kuyu” sembolünün uluslararası ve zamansız olarak adlandırılabilmesinin sebebi sadece yazarlar tarafından sıkça kullanılması değil, aynı zamanda onun kültürel, gizemli ve bilinçaltı özellikleriyle diğerlerinden ayrılmasıdır.

Biz bu çalışmada “kuyu” sembolünün temel olarak yer aldığı A. Platonov'un “Çukur” ve H. Yavuz'un “Üç Anlatı” isimli eserlerini karşılaştırmalı olarak ele aldık. Bu eserler farklı milletlere ve farklı dönemlere ait yazar tarafından yazılmış olsa da onları, içlerinde geçen ve önemli bir rol oynayan özdeş sembol birleştirmektedir.

Çalışmamızda “kuyu” sembolü kültürel ve bilinçaltı bir kavram olarak, iki eserdeki özdeşlikler açısından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: “Kuyu”, sembol, dünya edebiyatı, özdeşlik.

ANALYSIS OF THE IDENTIFICATION OF THE "PIT" SYMBOL IN A. PLATONOV'S "FOUNDATION PIT" AND H. YAVUZ'S "THREE STORIES"

Some concepts cannot be attributed to the culture of only one nation. These concepts establish links between the cultures of different nationalities. The concept of the symbol, having great importance, may be included in a list of such events. There are symbols that are used, with differences of semantic nuances, in the literary works of many nationalities' writers. This character of the symbol is included in the area of research of identification and intertextuality.

The symbol of "pit" is an international and an eternal symbol, not only because it is a favorite and frequently used symbol of writers, but also because it is different from the others with its cultural, mystery and unconscious specialities.

In this study we analyzed comparatively these Works like "Foundation Pit" of Platonov " and that have the symbol of "pit". These works belong to the writers of different nationalities and different times, they share an identical character, playing a significant role in them.

In this study we will try to make an analyse of the symbol of "pit", as a cultural and unconscious concept in the identity aspect of the two works through the prism of the international literature's view.

Keywords: «Pit», symbol, world literature, identification.

АНАЛИЗ ИДЕНТИЧНОСТИ СИМВОЛА «КОЛОДЦА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН» И Х. ЯВУЗА «ТРИ ПОВЕСТВОВАНИЯ»

Некоторые явления нельзя отнести к культуре только одной нации. Такие явления создают связи между культурами разных народов. Понятие *символ*, имеющее большое значение, может быть включено в список таких явлений. Существуют символы, которые используются - с различиями семантических оттенков - в литературных произведениях писателей разных народов. Эта особенность символа входит в зону исследования и идентичности и интертекстуальности.

Символ «колодца» можно назвать интернациональным и вечным символом, не только потому, что это любимый и часто используемый писателями символ, но и потому, что он отличается своей культурной, тайной и подсознательной особенностями.

Два произведения - «Котлован» Платонова и «Три повествования» Явуза, в которых находится символ «колодец», исследованы нами сопоставительным образом. Несмотря на то, что каждое из них принадлежит писателям разных национальностей, разных времен и разных литературных течений, их объединяет идентичный символ, играющий в них значительную роль.

В данном докладе мы постараемся провести исследование как культурного и подсознательного концепта в аспекте идентичности двух произведений сквозь призму взгляда на мировую литературу.

Ключевые слова: «Колодец», символ, мировая литература, идентичность.

КУЛЬТУРА НАЦИОНАЛЬНОГО НАРРАТИВА И АЛЬТЕРНАТИВНАЯ КУЛЬТУРА В ГРУЗИИ: ЗАДАЧИ, ВОЗМОЖНОСТИ, ФАКТЫ.

Arina Beridze

С 1921 по 1991 годы – культурная картина Грузии неоднородна.

- какое-то время советский контроль не в состоянии погасить инерцию грузинского модернизма;
- на базе целей советской идеологии государство развивает новую идеологизированную культуру, которая на протяжении всего этого периода имеет статус официальной культуры;
- грузинские модернисты вместо модернистской эстетики развивают реалистическую эстетику и окрашенную национальным духом культурную позицию; на основе этой позиции со второй половины XX века четко определяется новая культура, ориентированная на сохранение нации и идеи государственной независимости - **культура национального нарратива**.

Остановимся более подробно на этом типе культуры – **культуре национального нарратива**. Определим ее **признаки**:

- Культура национального нарратива
- Статус – доминантная культура
- Идеологическая основа – национальная идеология
- Эстетическая основа – реализм
- Эстетическая позиция – нормативная
- Пространство культурной интеграции (диахронное) – грузинское
- Многовековая культура
- Культурный центр – Тбилиси
- Поддержка – общенациональная
- Форма распространения/эстетики – массовая
- Культура – идентификатор национальной принадлежности
- Идентичность – антисоветская, национальная

Формирование национальной идентичности происходит путем коллективной культурно-творческой активности: когда «протекает распространение и репродуцирование ценностей, символов, воспоминаний, моделей мифов и традиций, составляющих значимое наследие нации, в пределах которого происходит идентификация индивидов – их особым наследием, этими ценностями, символами, воспоминаниями, мифами и традициями». Следуя этим путем, культурная память становится главным средством становления исторической памяти нации. Именно с этой целью, с одной стороны, сознательно, с другой – силой культурно-исторической логики, **культура национального нарратива** действительно играла роль национального идентификатора, и с помощью этой культуры на протяжении всего советского периода,

вновь и вновь, следуя общей культурной закономерности, шла самоидентификация грузинского народа, ведь «нации не выживут без культурной истории. Одной из самых глубоко укоренившихся коллективных эмоций является потребность наций в самоидентификации. Творчество, художественные и литературные направления, так же, как и стремление нации к достижению независимости (и защите), выражает возможность открытия, восстановления, воплощения или изобретения особого «коллективного Я»

А теперь проследим, КАК развивалась культура национального нарратива и какие этапы своего становления она прошла.

1 этап – доминирование коллективного «Я» в культуре национального нарратива.

Индоктринация культуры национального нарратива начиналась еще в раннем возрасте. Это можно увидеть на примере грузинской литературы XIX и XX веков. Для этого выделим этапы становления грузинской литературы в этот хронологический период и проследим особенности бытования каждого из них.

○ 1 этап

«Добровольное» присоединение к России (1801 – 1804) открыло новую эру общественно-политической и культурной жизни Грузии. Утратив политическую независимость, Грузия фактически превратилась в колонию России. Начавшиеся после этого восстания и заговоры против российского самодержавия, иногда принимали национальный характер.

Возникшая в таких условиях первая литературная школа – романтизм, имевшая классовую (феодальную) природу всецело была проникнута национальной идеей освобождения Грузии. Основные представители этой школы – Александр Чавчавадзе (1786 - 1846) и Григор Орбелиани (1800 - 1883) воспевали прошлое нации. В сороковые годы часть грузинской интеллигенции уже расценивала присоединение Грузии к России как неизбежность, но так и не могла с этим смириться. Величайший представитель грузинского романтизма и «мировой скорби», Николоз Бараташвили (1816 - 1845) ярко выразил эти настроения.

○ 2 этап

В 1860-ые годы литература Грузии вошла в новую фазу своего развития. Во главе с интеллигенцией, в основном получившей образование в университетах Москвы и Петербурга («тергдалеулеби» /«испившие воду Терека»/), новое поколение приступило к радикальному преобразованию грузинской культуры. Этот процесс начался наступлением на старый литературный язык. Новое поколение выступило против замкнутости литературы и литературных кругов, ограничения творческой индивидуальности, старой орфографии и всех тех настроений, которые достались в наследство от феодального строя и старой жизни. Борьба старого и нового поколений завершилась полной победой последнего, в результате чего на общественно-культурной и литературной арене возникли новые литературные идеи, новая тематика и обновленный

язык. Появилась новая литературная критика, начала издаваться серия журналов и других периодических изданий, были основаны различные культурные общества и организации, сформировался широкий круг читателей.

Из новаторской творческой группы вышли корифеи грузинской литературы: Илья Чавчавадзе (1837 - 1907) – великий поэт, беллетрист и критик, центральная фигура всего общественного движения XIX века.

Акакий Церетели (1840 - 1915) – был более проникнут национальными идеями. Созданные им поэтические художественные образы создают символический мир залитой кровью «уснувшей» и «расчлененной» Грузии на рубеже двух веков.

Особое место занимают сыны горной Грузии, прославленные писатели-неоромантики: беллетрист Александр Казбеги и поэт и беллетрист Важа-Пшавела. Главной темой их творчества был конфликт старого и нового, общества и личности.

○ 3 этап

Здесь следует сказать о модернизме в грузинской литературе – в частности о группе «Голубые роги». Поэты, известные как «голуборожцы» испытывали сильное влияние русского символизма. Многие из них стали впоследствии известными поэтами-лириками. Галактион Табидзе (1891 - 1959) – величайший поэт первой половины XX века. Его поэзия остается вершиной грузинского поэтического мышления. Григол Робакидзе (1880 - 1962) - один из самых активных членов объединения «Голубые роги». Он известен как поэт, новеллист, драматург.

В советский период культура национального нарратива существовала в рамках советской официальной. Ее задачами было - воспитание у молодежи национального духа. Традиционными формами культуры национального нарратива в литературе стали вначале патриотическая лирика, затем исторические романы. Тому же направлению развития служили и все остальные искусства – театр, кино, музыка, скульптура. Хотя индокриная советской культуры и, соответственно, идеологии, также начиналась с раннего возраста, но в определенный период личность совершенно четко осознавала границу между двумя культурами, двумя идеологиями, двумя мирами и, имея представление об истинных ценностях, определяла пространство своей самоидентификации. С этой точки зрения в пределах культуры национального нарратива проходила идентификация первого ряда, и, будучи связана с коллективным феноменом нации, это была скорее коллективная, нежели индивидуальная идентификация. Поэтому процесс самоопределения требовал **однозначного отмежевания личности от советского ареала и самоотождествления с собственной нацией как с «коллективным Я»**. В Грузии это был первый и обязательный этап. Не прошедшая его личность, т. е. личность, оказавшаяся неспособной к саморазвитию и отмежеванию от заранее предназначенного ей официальным политическим режимом пространства, фактически может считаться жертвой советской идеологии. В то же время, благодаря распространенности, массовости, культуры национального нарратива и формам ее распространения,

представляется маловероятным, что в Грузии, начиная с 60-ых годов XX века, личность могла бы оставаться в пространстве официальной культуры и идеологии, не идентифицируя себя с собственной национальностью и национальной культурой.

Ярким примером культуры национального нарратива в рамках советского периода истории Грузии является Ансамбль народного танца Грузии. Творческая деятельность этого хореографического коллектива продемонстрировала реализацию коллективного «Я» в пространстве национальной самобытной культуры.

Известно, что Ансамбль был организован в Тбилиси в 1945 году.

Первыми руководителями ансамбля и его солистами стали народные артисты СССР Нина Рамишвили и Илья Сухишвили. В репертуаре ансамбля — народные танцы различных районов Грузии, а также театрализованные сюжетные постановки с музыкальным сопровождением на грузинских народных инструментах. В ансамбле работали заслуженные артисты Грузинской ССР М. Мхеидзе, В. Купарадзе, Г. Сурвиладзе, Н. Лордкипанидзе, Ш. Барамидзе, В. Каландадзе, И. Такайшвили. В репертуаре ансамбля танцыкартули (груз. ჯაბ-ოჭლო), женский танец самая (груз. სამსო) и многие другие номера. Ансамбль много гастролировал по городам СССР, а также выезжал на гастроли в Польшу, Румынию, США, Финляндию, Францию, Чехословакию, Австрию, Болгарию, Венгрию, Данию, Италию, Венесуэлу, Колумбию, Кубу.

Первый выезд на гастроли состоялся в 1948 году. В 1967 году довелось выступать на сцене театра «Ла Скала» в Милане. Газеты писали об этом выступлении:

«Грузинские артисты балета — само совершенство. Это не танец, это — полет. Буря на сцене! Их танец бросает вызов законам гравитации. Союз мужской бравады и женской грациозности.

В 1954 году Тенгиз Абуладзе снял фильм «Государственный ансамбль народного танца Грузии». До 2007 года ансамблем руководил Тенгиз Сухишвили, умерший в марте того года. Теперь ансамблем руководят его дети Нино и Илья Сухишвили (младший) — внуки Нино Рамишвили и Ильи Сухишвили. Что же касается литературы, то это был следующий этап ее развития.

○4 этап

На литературной арене вместе со старшим поколением появились писатели, в творчестве которых оставили глубокий след как новые веяния, так и бурные события нового тысячелетия. Известные поэты старшего поколения — это Мурман Лебанидзе (1922 - 1997), Мухран Мачавариани (1929 -), Шота Нишнианидзе (1924 - 1995). Жизнь многих молодых писателей унесла война 1941 – 45 годов.

Несмотря на то, что немецкая оккупация до Грузии не дошла, страна все же заплатила молодыми жизнями огромную дань войне.

В послевоенный период появились новые лица: Нодар Думбадзе, Гурам Рчеулишвили, Резо Инанишвили. Некоторые писатели старшего поколения, известные ранее как поэты, предстали как прозаики («Древо желаний»

Гиорги Леонидзе). Отар Чиладзе написал несколько сложных по своей художественной природе романов, в которых переплелись реалистические и мифологические мотивы, притчи и трагические характеры.

2 этап – баланс коллективного «Я» и личного «Я» в культуре национального нарратива.

По мере углубления этих отношений, когда при последовательном восприятии культурных процессов продолжались индивидуальные внутренние искания, роль культуры как идентификатора становилась все более своеобразной. Именно на этом этапе можно рассуждать и об идентификации второго ряда. Самоидентификацию первого ряда, отделение «коллективного Я» от чуждого государственно-идеологического пространства, могла продолжить самоидентификация второго ряда – **поиск «личностного Я» без отрицания национального «коллективного Я»**. В обоих случаях культура представляется средством идентификации, но формы распространения и эстетического восприятия культуры различны. Будучи реально культурной доминантой, культура национального нарратива, давалась личности как определенная ценность, признание и приятие которой не требовали от нее индивидуального выбора. Массовостью и нормативностью своей эстетики, связью с традициями и признанными даже на официальном уровне авторитетами, культура национального нарратива могла служить своим адептам комфортной коллективной средой. В условиях же самоидентификации второго ряда личность оказывалась в альтернативной среде, которая, хотя и не была андеграундом, но, тем не менее, представителям альтернативной культуры - как авторам, так и реципиентам - так или иначе приходилось отстаивать собственный выбор и защищать свою эстетическую позицию (была ли то полемика о верлибре в поэзии или защита своего права на увлечение абстракционизмом в живописи), а также и идеологическую и мировоззренческую позицию.

Чтобы проиллюстрировать эту мысль примерами из литературы, обратимся к следующим именам. Многие из писателей и поэтов стали жертвами политических репрессий. В частности, - Михаил Джавахишвили (1880 - 1937) – многогранный писатель, блестящий стилист – был расстрелян как враг народа. Назовем в этом роду и Константина Гамсахурдия (1891 - 1975) – величайшего грузинского прозаика и романиста XX века. Анна Каландадзе – ее стихи получили всеобщее признание в 50-ых годах - с момента первой же публикации

Писатель сложной судьбы, Чабуа Амiredжиби. После многолетней ссылки за диссидентскую деятельность и ряда смелых побегов предстал перед читателями как писатель. Его «Дата Туташхия» достаточно большой и сложный роман, тема которого – противостояние Добра и Зла и личностный выбор человека.

В период развития 2 этапа культуры национального нарратива в Грузии в 2004 году был осуществлен один важный музейный проект -Грузинский национальный музей (груз. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი). Это – грузин-

ская музейная сеть, которая объединяет несколько ведущих музеев из различных частей страны, а именно:

- Музей Грузии им. Симона Джанашиа, Тбилиси
- Самцхе-Джавахетский исторический музей имени Иванэ Джавахишвили, Ахалцихе
- Этнографический музей имени Гиоргия Читаиа, Тбилиси
- Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси, и его филиалов
- Музей советской оккупации, Тбилиси
- Дманисский музей-заповедник истории и археологии, Дманиси
- Археологический музей-заповедник в Вани, Вани
- Музей истории Тбилиси, Тбилиси
- Сванетский музей истории и этнографии, Местиа
- Институт палеобиологии, Тбилиси
- Сигнахский музей, Сигнахи
- Национальная картинная галерея Грузии, Тбилиси
- Институт археологии, Тбилиси

Грузинский национальный музей был создан в рамках структурных, институциональных и правовых реформ, направленных на модернизацию управления учреждениями в формате единой сети, а также на координацию научно-исследовательских и образовательных мероприятий. С момента своего основания, музей отдан под управление члена-корреспондента АН Грузии, профессора Давида Лордкипанидзе.

3 этап - ослабевание актуальности и качества культуры национального нарратива.

В начале 1990-ых годов, когда культуре национального нарратива без каких бы то ни было ограничений стала доступной форма открытого дискурса, началось, наряду с использованием созданных ранее художественно значимых текстов, продуцирование множества новых текстов, применявших готовые художественные приемы (особенно в поэзии и песенном творчестве), что негативно сказывалось на их качестве. Через какое-то время на фоне общей фрустрации потребность в подобной культурно-эстетической продукции снижается. Процесс национальной идентификации в постсоветский период не подразумевает безусловной необходимости в культуре национального нарратива. В Грузии, в условиях существования государственной независимости, официального гражданского статуса и государственных атрибутов, функция культуры как национального идентификатора, естественно, слабеет. При всем том, на последнем этапе у этой культуры все же обнаружилась функция утверждения чувства национальной принадлежности: чрезвычайно показательно, что в своем стремлении к формированию общенационального и государственного мировоззрения **новейшая политическая риторика** апеллировала именно к эстетике национального нарратива, что в последнее время особенно явно прочитывается в формате массовых мероприятий. Но **на индивидуальном уровне** искусство национального нарратива способно играть подобную

роль лишь в том случае, если оно оказывает не мировоззренческое, но эстетическое воздействие. Показательно, что именно в этом случае возрастает значимость индивидуального эстетического выбора, бывшего менее действенным в советский период. С другой стороны, в эстетическом плане культура национального нарратива уже прошла определенный цикл развития, и в общекультурном пространстве эффект ее новизны и сила творческого воздействия на реципиента ослаблены. Главное - ослаб интерес к творческим исканиям в области эстетики культуры национального нарратива даже среди основных авторов этой культуры, обратившихся в постсоветский период к достаточно разнообразным формам творчества. Производство этой культуры ощутимо снижается, хотя находятся и поздние адепты, которые, почти не прибегая к эстетическим исканиям, продолжают развитие на сформированных в ее пределах идейных постулатах и художественных нормах. Нормативность, присущую культуре национального нарратива, поддерживает и устоявшаяся эстетическая традиция, поэтому имеющийся в ее пределах ресурс к изменениям и обновлению невелик. В то же время, само возникновение интереса к поискам новизны в сфере нормативной культуры уже означает прорыв за ее пределы, что, в свою очередь, также является пройденным этапом, реализованным в грузинской действительности под знаменем альтернативной культуры.

Если возникает вопрос, какое культурное пространство оказалось наиболее жизнеспособным в постсоветский период, то в этом смысле выделяется **альтернативная культура**. Ее **признаки** на видятся следующими:

- Статус – альтернативная культура
- Идеологическая основа – модернистское мироощущение
- Эстетическая основа – модернистская эстетика
- Эстетическая позиция – инновационная
- Пространство культурной интеграции: (диахронное) – западный, русский и грузинский модернизм начала XX века, (синхронное) – западная культура второй половины XX века
- Поддержка – часть читателей
- Форма распространения/эстетики – элитарная
- Культура – идентификатор собственно культурной принадлежности
- Идентичность – антисоветская

Однако, поскольку она уже не является альтернативной по отношению к какому-либо пространству иной, доминантной, культуры и, более того, сама становится доминантной, для ее идентификации более не может быть использован показатель альтернативности. Ее доминирование проявляется не на уровне общего количества читателей, но в виде общего количества вновь произведенных текстов. Эта культура и в постсоветский период сохраняет все вышеназванные показатели альтернативной культуры, но в условиях открытых границ и снятия «железного занавеса» более явно проявляет свою ориентированность на западный культурный процесс. Соответственно, можно говорить о постсоветской форме альтернативной культуры, контекстуализация которой возможна в пределах западной постмодерной культуры, и именно

поэтому эту культуру можно характеризовать как постмодерную культуру Грузии постсоветского периода.

По ряду показателей эта культура сохранила свою действенность, возможность воздействовать на индивида и, соответственно, функцию идентификатора: будучи культурой исканий, она сохраняет ресурс обновления. Ориентируясь на постмодерный период современной западной культуры, также обладающей подобным ресурсом, она питается и его почвой; осуществляет деятельность по восприятию западной культуры и несет эту функцию в грузинской реальности. Для общества реципиентов она создает новизну двумя путями: продуцируя явления и дублируя явления. Конечно, дублирование, т. е. перенос выработанных в иной культурно-географической среде способов в локальное пространство восприятия - апробированный метод международного межкультурного диалога, однако в этом случае то, что этим не исчерпываются культурные потребности ни автора текста, ни реципиента, представляется особо значимым. Для того, чтобы на новом историческом этапе культура вновь исполняла функцию идентификатора индивидуального и коллективного Я, важным видится проведение на основе этих потребностей более основательных и продуманных работ. Вместе с тем при необходимости выделения фокус-группы, для которой означенная культура должна выполнять роль **идентификатора, значимость может обрести принадлежность к определенному поколению, что в мировом контексте подразумевает поколение, ориентированное на постмодерный либерализм, политические и гражданские воззрения, и, наконец, эстетику**. Таким образом, этот процесс подразумевает **не национальную, но, скорее, социальную идентификацию в пределах общества** (на фоне того, что задачу национальной идентификации естественным образом выполняет фактор государственности). Тут же следует оговорить, что и в этой социальной группе существуют определенные слои, в числе которых выделяется слой потребителей масс-культуры постмодерна, чья идентификация хотя и происходит посредством культуры, но за счет меньших затрат сознательных усилий. Вычленяется и такой слой, который на фоне определенного социокультурного пространства осуществляет собственное самоопределение не столько в форме творческой, сколько гражданско-политической активности. Хотя, конечно, в то же время существует и такой слой нации, для самоидентификации которого являются актуальными искания в интеллектуально-эстетической сфере, что вновь и вновь подразумевает индивидуальный, а не коллективный процесс идентификации. Однако примечательно, что на индивидуальном уровне пределы этой потребности более широки, идентификация не происходит исключительно лишь посредством грузинской творческой продукции, и индивид представляется членом мировой культуры со всеми её достижениями.

Можно полагать, что восстановление общекультурной, творческой и социальной функции современного грузинского искусства произойдет посредством ориентации именно на эту фокус-группу и попыток ответить на ее социо-эстетические потребности.

Список использованной литературы:

- 1) ურბანული მემკვიდრეობა და დაცვა სოციალური გარემო. თბილისი 2013
ძველი თბილისის იდენტობა და სული. კომფერენციის მასალები 2010 წლის 3-6 ივნისი
- 2) ზურაბ კიკნაძე ქართული ერთობა და მისი იდენტობა იდეები, სიმბოლოები, პერცეფციები თბილისი 2009
- 3) ივანე წერეთელი. ქეთევან კაკითელაშვილი. კულტურა და მოდერნიზაცია თბილისი, 2006
- 4) ნატო სონდულაშვილი ეპოქის გამოწვევა და ქართული ეროვნული იდენტობა 1900-1921 სოციალური გარემო. თბილისი 2013
- 5) ნ.მუზაშვილი ჩვენ და ისინი. თბილისი, 2004
- 6) Gutierrez, Natividad. The Study of National Identity in Modern Roots: Studies of National Identity. Ed. Alain Dieckhoff and Natividad Gutierrez G Burlington: Ashgate, 2001.
- 7) Smith, A.D. National Identity. Reno. Las Vegas. London, 1991.
- 8) Williams, Raymond. Keywords. London: Fontana, 1976.

ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВТОРИЧНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВА САМОАНАЛИЗА УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Olga Dalkılıç

Аннотация

Процесс формирования вторичной языковой личности осуществляется в контексте овладения иностранным языком через анализ различий между первичным и вторичным лингво-культурологическим опытом, что ведёт к самоотождествлению личности с этносом изучаемого языка и трансформации личности. В данной статье факт самоидентификации личности рассматривается как важная учебная деятельность, мотивирующая к самоанализу учебного процесса.

Ключевые слова: язык, идентичность, языковая личность, вторичная языковая личность, языковое обучение, самоанализ.

Роль самоанализа в учебном процессе

Роль самоанализа в современных когнитивных науках возрастает от исследования к исследованию одновременно с развитием педагогических и андрагогических направлений. Это связано с увеличением роли индивида, его опыта и ценностей в когнитивном процессе, то есть переходом от традиционных моделей к конструктивным, основой которых является идея формирования человеческого мышления и изменения структур мышления через процессы ассимиляции и адаптации (Kanuka&Anderson 1999, цит. по: Tamm 2007). Синонимичными понятиям анализ и самоанализ выступают термины рефлексия, саморефлексия, самообраз. Данные понятия связаны с поиском сущности индивида и его деятельности, выявлением и описанием особенностей, их осознанием, оценкой, что, в свою очередь, ведёт к осознанию ценностей, принадлежности, идентичности.

Роль самоанализа в образовательном процессе, или в процессе обучения, повышается прямопропорционально конструктивным и активным подходам к понятию учебного процесса, который видится не столько как процесс адаптации к внешним условиям, сколько как интерактивный процесс создания нового знания (Hakkarainen 2008, с. 26), познания себя в контексте внешних условий, как результат взаимодействия когнитивной и социальной деятельности (там же). Как утверждает Jarvis (1987), психологический и социальный процесс обучения находится на пути взаимного влияния общества и культуры и индивида - их активного интерпретатора и создателя. Именно посредством такого диалога, создания новых значений из взаимно прорефлексируемого и проанализированного опыта формируется эффективный учебный процесс, так как индивид развивается, выражая свои мысли, аргументируя и сравнивая себя с окружающим. (Mezirow 2000, цит. по: Tamm 2007) (*Схема 1*).

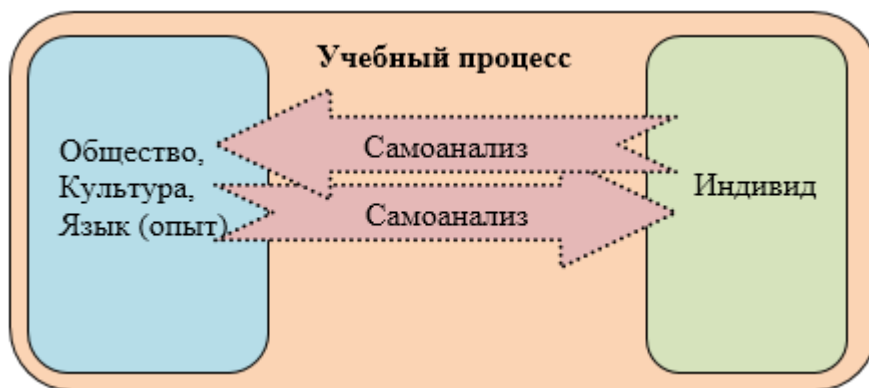
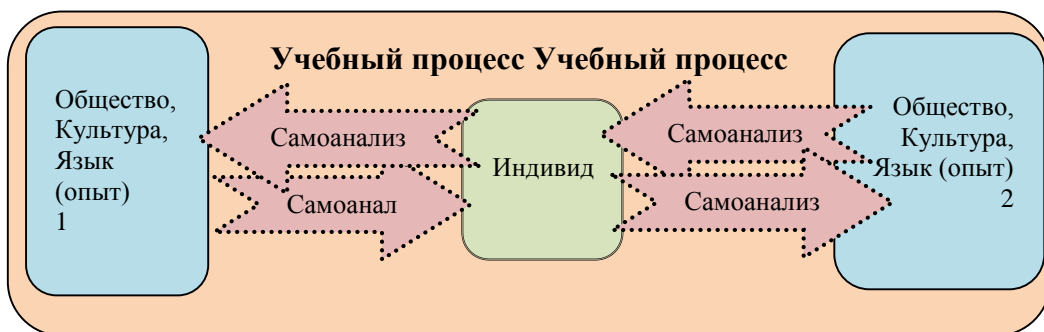


Схема 1. Учебный процесс как проанализированный индивидом опыт.

Как подчёркивает Уорф (1960), мы не можем выделить какое-либо явление или сформулировать для него правила до тех пор, пока не найдём ему противопоставления и не обогатим наш опыт настолько, что столкнёмся наконец с нарушением данной регулярности. Так, в сфере обучения присутствуют области, способствующие или даже провоцирующие самоанализ личности и учебного процесса в силу того, что материал обучения предлагает базу для контрастного противопоставления уже имеющихся и новых ценностей, мировоззрения, менталитета. Таковую базу предлагает языковое обучение, которое невозможно ограничить изучением только с системно-лингвистической точки зрения: в данной области представлены культурные особенности, исторически сложившиеся параметры жизни и образа мысли.

Следует отметить, что языковое обучение рассматривается в качестве пожизненной деятельности, так как языковые навыки являются частью основополагающих навыков, требующихся индивиду для получения образования, профессиональной жизни, культурного обмена и саморазвития (*Promoting Language Learning and Linguistic Diversity: an Action Plan 2004-2006*, 2004). Следовательно, влияние языкового обучения на самоанализ и формирование личности также является постоянным фактором.

Рассматривая понятия язык и культура, необходимо учитывать, что язык выступает формой концептуализации мира, отображая мировидение и мировосприятие той или иной национально-культурной общности (Стоянова 2012, с. 106). Многие авторы утверждают, что язык считается главной конституирующей характеристикой человека (Телия 1996, с. 222, Маслова 2001, с. 8, цит. по: Стоянова 2012, с. 108). Однако, *являясь частью повседневного опыта говорящих, факты языка не подвергаются критическому осмыслению* (Уорф 1960), *что выступает подтверждением богатой базы именно языкового обучения для проведения параллелей между лингво-культурологическими реалиями родного и изучаемого языков и, в результате, для критического осмысления и осуществления самоанализа учебного процесса* (Схема 2).



языкового обучения

Понятие личности

Прежде чем рассмотреть понятие языковой личности, необходимо обратиться к понятию личности. Личность в общественных науках определяется как:

- качество человека, приобретаемое им в социокультурной среде в процессе совместной деятельности и общения (*Психологический словарь* 1997, с. 174),
- субъект, наделённый этим качеством, - социализированный индивид (Тимофеев 1971, с. 24-25, цит. по: Иванцова 2010, с. 27),
- сущность человека, синтез биологических и социальных, врождённых и приобретённых свойств (*Коллектив. Личность. Общине: Словарь социально-психологических понятий* 1986, с.38, цит. по: Иванцова 2010, с.27).
- продукт общественного развития, производная от среды, формируется в ней, воспитана эпохой, её общественным сознанием, психологией, культурой (Сусов 1989, с. 10, цит. по: Иванцова 2010, с. 27,).
- активный субъект познавательной и трудовой деятельности, руководствующийся собственными интересами и мотивами (там же).

Итак, личность – это синтез окружающих её внешних факторов и личных мотивов.

Понятие языковой личности

В процессе овладения языком формируется языковая личность (Осинцева-Раевская 2013, с. 140), т. е. индивид отождествляет себя с определённым языком, культурой, этносом и является носителем определённой языковой картины мира. Наряду с термином «языковая личность» также используется термин «первичная языковая личность», которая в процессе изучения иностранного языка становится субъектом инокультурного развития и меняет своё взаимодействие с чуждой ей языковой и культурной средой (там же), так как именно на основе принадлежности к языковому сообществу вырастает языковое владение (Вайсгербер 1927, с. 81, цит. по: Иванцова 2010, с. 25).

Исходя из вышесказанного, языковая личность понимается с одной стороны как типичный представитель определённой этносоциальной группы,

обладающий специфическими характеристиками поведения и ценностной ориентацией (Карасик 2001, с. 99, цит. по: Иванцова 2010, с. 30), а с другой – как совокупность социально-психологических и культурологических свойств человека, определяющих его способность к отображению специфической национально-языковой картины мира с целью определения своего места в спектре различных культур (Годунова 2008, с. 10, цит. по: Иванцова 2010, с. 26). Именно последнее определение языковой личности даёт нам возможность представить её в процессе языкового обучения как индивида, формирующегося на пересечении родного и изучаемого языков и культур и их лингво-культурологических особенностей, и умеющего отображать свою новосформированную в процессе сравнения и анализа специфическую национально-языковую картину мира. *Итак, языковая личность – это синтез языковой картины мира индивида и его социально-психологических и культурологических свойств.*

Понятие вторичной языковой личности

Рассматривая язык и его производные в качестве опыта, можно сказать, что индивид является носителем лингво-культурологического опыта. В силу отсутствия материала для сравнения данный опыт обычно не подвергается анализу. При этом необходимо подчеркнуть, что опыт является не объективным отражением действительности (Vanari 2005), а её субъективным восприятием через призму прошлого опыта (Jarvis 1998) и приданным ей значением (Brookfield 1995, цит. по: Vanari 2005). Следует отметить, что значение опыту придаётся при взаимодействии как уже свойственных индивиду, так и действующих в обществе значений (Vanari 2005). Решающим фактором является тот факт, что значения могут присваиваться опыту повторно, и ни одно из них не является окончательным (Merriam&Caffarella 1998, цит. по: Vanari 2005), то есть учебный процесс сам по себе мобилен, постоянно влияя на качества индивида и личности.

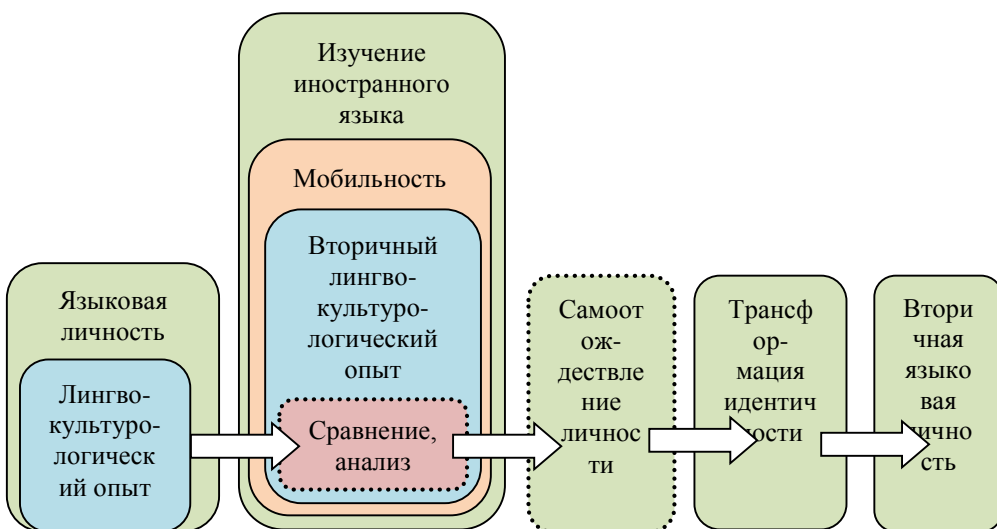


Схема 3. Формирование вторичной языковой личности.

Именно мобильность как качество личности активизируется в процессе изучения иностранного языка, что делает возможным получение вторичного лингво-культурологического опыта, его сравнения с первичным и вытекающие из этого анализ и самоотождествление личности с этносом изучаемого языка. Именно стремление к самоотождествлению с иным этносом посредством языка можно рассматривать как мобильность идентичности (Утебалиева 2009, с. 68). Как результат самоотождествления, происходит трансформация идентичности, которая ведёт к формированию вторичной языковой личности (Схема 3). Поскольку язык является одним из инструментов социализации людей в обществе и культуре, языку отводится основная роль при трансформации идентичности (Утебалиева 2009, с. 67-68), а изучение иностранного языка становится своего рода «импульсом» для трансформации идентичности вторичной языковой личности (Сулейменова, Шаймерденова, Смагулова 2005, с. 9, цит. по: Утебалиева 2009, с. 68).

Вторичная языковая личность также рассматривается как показатель способности человека принимать полноценное участие в межкультурной коммуникации благодаря овладению умениями понимать носителя иного языкового образа мира, чужой культуры мира (Маханькова 2010, с. 136). Как следствие, в процессе соприкосновения личности с культурными различиями или в процессе подготовки к соприкосновению с ними, к их пониманию и оценке происходит межкультурное обучение, являющееся трансформативным процессом, формирующим у индивида осознание и компетенции, способствующие адаптации к новому культурному контексту (Pelkonen 2005). Вхождение в культуру изучаемого языка и преодоление культурного барьера в общении под термином «культурологическая компетенция» отмечается также Беспаловой (2011, с. 278, цит. по: Пригарина 2013, с. 106) наряду с другими компонентами формирования вторичной языковой личности. *Итак, вторичная языковая личность – это синтез проанализированного первичного и вторичного лингво-культурологического опыта, происходящий в контексте межкультурного обучения.*

Самоотождествление личности как мотиватор самоанализа

В соответствии с моделью Караулова в структуре вторичной языковой личности выделяют:

- 1) вербально-семантический уровень (лексикон, слова как единицы вербально-ассоциативной сети, структурно-семантические связи изучаемого языка);
- 2) лингво-когнитивный или тезаурусный уровень (понятия, идеи, концепты, языковая картина мира, отражающая иерархию ценностей);
- 3) мотивационный, или прагматический уровень (коммуникативно-деятельностные потребности личности) (Пригарина 2013, с. 106)

Однако созданная на базе данной модели система работы по формированию вторичной языковой личности предполагает виды и приёмы работы только на вербально-семантическом и лингво-когнитивном уровнях «с учётом

наибольшей эффективности коммуникативных упражнений на основе текстов с монологической организацией и упражнения на овладение логическими операциями сравнения, синтеза, индукции, дедукции, на развитие навыков аргументации, выполняемые на базе как монологической, так и диалогической речи» (там же, с. 108).

В данной статье предлагается исходить из концепта самоотождествления личности для работы на мотивационном или прагматическом уровне в целях формирования вторичной языковой личности и выработки основ самоанализа учебного процесса. Выбор данного подхода объясняется тем, что факт самоотождествления личности с этносом изучаемого языка, проявление толерантности личности и демонстрация готовности принять язык и культуру «тонизирует» мотивационную составляющую учебного процесса (Утебалиева 2009, с. 70), а точнее – процессы внутренней мотивации. Именно критерии сформированности мотивации, по мнению Касаткиной (2013, с. 169) необходимо учитывать для формирования целостной языковой личности. Наличие и поддержка мотивационной базы, в свою очередь, позволяет активизировать и оптимизировать коммуникативно-когнитивную деятельность (Утебалиева 2009, с. 70), что в контексте нахождения личности в полиязыковом пространстве способствует не только анализу первичного и вторичного лингво-культурологического опыта, но также и пересмотру идентичности личности или самоанализу.

Результатом самоанализа выступает объективная самооценка, включая самооценку учебной деятельности личности, что служит основой пересмотра и осуществления самоанализа учебного процесса. Исходя из того, что многие исследователи, в частности Nakkarainen (2008) и Mezirow (2000, цит. по: Tamm 2007) подчёркивают важность таких качеств обучения, как самостоятельность, рефлексивность, диалогичность, конструктивность, самоорганизация и придание значений, следует необходимость умения самостоятельно оценивать себя и свой процесс обучения. Как основой, так и результатом самооценивания является умение видеть себя со стороны, отражать своё поведение и результаты обучения в объективной самооценке, анализ учебной деятельности и рефлексия учебного процесса.

Вышеперечисленные виды деятельности требуют особого контекста, способствующего сравнению, отражению и рефлексии. Таким контекстом может служить этап самоотождествления личности, смотивированный сравнением и анализом первичного и вторичного лингво-культурологического опыта в процессе изучения иностранного языка. Являясь проявлением толерантности личности и демонстрацией готовности принять чужой язык и культуру (Утебалиева 2009, с. 68), самоотождествление базируется на мотивах, основу которых составляют личностные ценности: этические, морально-этические и гражданские (там же, с. 67). Данные лично-ценностные мотивы активизируют рефлексивные учебные действия, так как затрагивают систему ценностей личности и, следовательно, языковую картину мира, составляющую основу формирования вторичной языковой личности и её мотивов, в том числе и учебных. Таким образом, именно этап самоотождествления языковой личности на пути

формирования вторичной языковой личности является продуктивным в целях создания основы самоанализа учебного процесса, который, в свою очередь, является «генератором» дальнейших самостоятельных рефлексивных учебных действий.

Исходя из данных умозаключений можно сделать следующий вывод. Процесс трансформации личности, вызванный анализом первичного и вторичного лингво-культурологического опыта в ходе изучения иностранного языка и ведущий к формированию вторичной языковой личности, является спиралообразным процессом. Данный процесс начинается с самоотождествления личности с этносом языка, и, благодаря мотивационной базе, способствует осуществлению самоанализа учебного процесса на основе формирования объективной самооценки. В свою очередь, на основе самоанализа, или осознания собственного учебного процесса, формируется дальнейшая ценностно-мотивационная база для самостоятельных рефлексивных учебных действий (Схема 4). Таким образом, ставя в качестве учебной задачи осуществление или совершенствование самоанализа учебного процесса учащимися, следует обращать внимание именно на активизацию самоотождествления личности через сравнение и анализ первичного и вторичного лингво-культурологического опыта, то есть сравнения языковых, культурных и ценностно-мотивационных единиц родного и изучаемого языков.

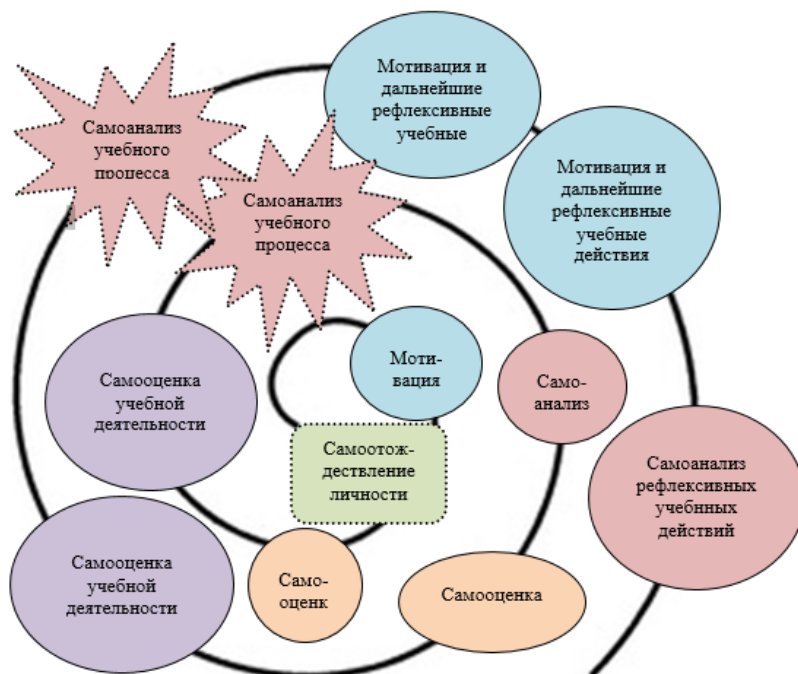


Схема 4. Самоотождествление личности как основа самоанализа учебного процесса.

Список использованной литературы:

- Иванцова, Е. В. (2010). О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования. *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 4/12, с. 24-32. [15. 03. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- Касаткина, Н. Н. (2013). О формировании вторичной языковой личности. *Вестник Ярославского государственного университета им П. Г. Демидова. Серия Гуманитарные Науки*, 4/26, с. 167-171. [14. 04. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- Маханькова, Н. В. (2010). Лингвокультурологические основы содержания современного языкового образования. *Вестник Удмуртского университета. История и филология*, 2, с. 135-138. [15. 03. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- Осинцева-Раевская, Е. А. (2013). Психолингвистическая динамика становления вторичной языковой личности: лингвориторический подход (русский язык как иностранный). *Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты*, 18, с. 139-143. [14. 04. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- Пригарина, Н. К. (2013). Формирование вторичной языковой личности в процессе обучения русскому языку как иностранному. *Известия Волгоградского Государственного Технического Университета*, 12/2, с. 105-108. [14. 04. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- *Психологический словарь* (1999). Под ред. В. П. Зинченко и Б. Г. Мещерякова. Москва: Педагогика-Пресс.
- Стоянова, Е. (2012). Лингвокультурное направление в научных исследованиях: преимущества и возможности. *Русский язык как инославянский. Выпуск 4*. Белград: Славистическое общество Сербии.
- Уорф, Б. Л. (1960). *Наука и языкознание*. [1. 04. 2014.] http://sprach-insel.com/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=61
- Утебалиева, Г. Е. (2009). Языковая самоидентификация вторичной языковой личности. *Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика*, 4, с. 66-70. [14. 04. 2014] <http://elibrary.ru/defaultx.asp>
- Hakkarainen, K. (2008). Toward a Triological Approach to Learning: Personal Reflections. *Lifelong Learning in Europe I*.
- Jarvis, P. (1987) *Adult Learning in Social Context*. New York: Croon Holm
- Jarvis, P. (1998) *Täiskasvanuharidus ja pidevõpe : teooria ja praktika*. Tallinn: SE&JS
- Pelkonen, P. (2005). Intercultural Learning for International Cooperation. *Conditions for Intercultural Learning and Co-operation*. Eds. Räsänen, R., San, J. Turku: Finnish Educational Research Association.
- *Promoting Language Learning and Linguistic Diversity: an Action Plan 2004-2006*. (2004). Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities
- Tamm, E. (2007). *Transformatiivne õppimine töökeskkonnas*. Magistritöö. Tallinn.
- Vanari, K. (2006). *Õppimine täiskasvanueas*. Loengukonspekt. Tallinn.

Summary

STUDY ON SHAPING OF SECONDARY LANGUAGE IDENTITY AS THE BASIS FOR SELF-ANALYSIS OF LEARNING PROCESS

Olga Dalkılıç

The process of shaping secondary language identity takes place in the context of language acquisition through analysis of the differences between first and secondary lingua-cultural experience, which leads to self-identification of the person with the ethnos of learned language and transformation of identity. In this article, the fact of self-identification is seen as an important learning activity in order to motivate the self-analysis of the learning process.

Key words: language, identity, language identity, secondary language identity, language learning, self-analysis.

TÜRKÇE DEYİMLERDE ÖZDEŞLİK KAVRAMININ ANLAM ÖZELLİKLERİ

Naile HACIZADE

İnsanın çevresini, dış dünyayı, kendi iç dünyasını algılamak üzere başvurduğu temel yöntemlerden biri karşılaştırmadır (söz ediminin psikolojik mekanizmaları ve algılama yöntemleriyle ilgili bk. Kovşikov, Gluhov 62-64). İnsan zihni karşılaştırarak, kıyaslama yaparak benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarır. Benzerlikler bazen zihnin veya dilin oyunuyla özdeşliğe dönüşür. Nesnellik ve öznelliğin de yer aldığı oldukça karmaşık olan bu işlem, temel göreviyle beraber dünyanın dil manzarasını da renklendirir.

Özdeşlik ve benzerlik, belirtildiği üzere, birbiriyle sıkı bir şekilde bağlı olan kavramlardır. Her ikisinin temelinde kıyaslama bulunan ve çoğu zaman birbiriyle iç içe geçen bu kavramlar, dilde farklı ve özgün olgular olarak karşımıza çıkarlar. Benzetmede iki farklı nesne belli bir özelliklerle bir araya getirilirken, özdeşlik durumunda bu benzerlik aynı olarak değerlendirilir ya da nesne farklı yönleriyle kendisiyle kıyaslanır. Eğer nesnelere A, B, C olarak belirlersek, mantıksal açıdan benzetmede “A, B’ye benziyor” ; özdeşlikte “A, A’dır” , “A, B’dir” şeması oluşturulabilir. Öznel sayılan benzerliğin sınırsız gibi görünen bildirim olanaklarına karşın, nesnel olarak değerlendirilen özdeşlik sınırlı olanaklara sahiptir. Her iki durumda da insan zihninin daha önceki deneyimleri devreye girmektedir.

İki nesnenin belli bir özellik açısından büyük bir oranda örtüşmesi, aynı olarak görülmesi bizi özdeşlik kavramına götürmektedir. Felsefe biliminin bu konuya farklı bir yaklaşımı vardır. L. Wittgenstein’in sıkça baş vurulan aşağıdaki ünlü sözü bu yaklaşımı özetler niteliktedir: “Özdeşlik nesnelere arasındaki ilişki değildir. ...İki nesne hakkında onların aynı olduğunu söylemek anlamsızdır. Aynı nesne hakkında onun kendisinin özdeşi olduğunu söylemek ise onun hakkında hiçbir şey söylememeye eşdeğerdir” (bk. Arutyunova 8; Şmelev 33; Şatunovskiy 53).

Farklı bilim dallarının araştırma alanına giren özdeşlik kavramı dili de doğrudan ilgilendirmektedir. Çünkü bu kavramın dilde bir yeri vardır ve bu göz ardı edilemez. Özdeşliğin dildeki manzarası da bu olguya daha farklı bir yaklaşım gerektirmektedir.

Çeşitli dil birimleri dilde özdeşlik bildirimine hizmet etmektedir (bk. Zalzn-yak 350-351; Kobozeva 93, 185-196; Hacızade 28-34 vb.). Bunlar arasında deyimlerin özel bir yeri vardır. Biz, bu bildiride -yer yer Türk insanının kimlik sorunuyla ilgili görüşlerini de yansıtan- özdeşliği Türkçedeki deyimler temelinde gözden geçireceğiz. Konu mantıksal dilbilim ışığında ele alınacaktır. Türkçede özdeşlik kavramının bildirimine hizmet eden deyimlerin anlam özellikleri de bu çerçevede irdelenecektir.

Özdeş sözcüğü, ‘her türlü nitelik bakımından eşit olan, ayırt edilemeyecek kadar benzer olan, aynı’ anlamına gelmektedir. Aynılık bildirimini için dilde *tıpatıp, tıptı tıptına, tıpkı, tıpkı tıpkısına*, hatta konuşma dilinde *tıpkısının aynısı* gibi sözcük ve birleşimler de kullanılır.

Dilde özdeşlik farklı biçimlerde ortaya çıkar. Bunlardan biri nesnenin kendisine özdeş oluşudur. Nesne, belli özellikleri açısından kendisiyle kıyaslanır. Nesnenin kendisiyle ilgili olduğu bu durumda tam bir özdeşlik söz konusudur. Mantıksal açıdan iki ayrı nesnenin aynı olması mümkün gibi görülmezken, benzerliklerin büyük bir oranda örtüşmesi iki farklı nesne arasında da özdeşlik ilişkisinin kurulmasını sağlayabilir. Konuşan kişinin bakış açısı burada önemli bir şekilde öne çıkar.

A. D. Şmelev, kendi çalışmasında (bk. Şmelev 33-51) özdeşlik bildirimini, onun zıtlıklarıyla tanımlarken şemalarını da aşağıdaki şekilde belirlemiştir:

1. “A, A’dır”. Bu şemaya yineleme nitelikli söylemler uymaktadır (ör.: hayat hayattır, emir emirdir, vb.). Bu tip söylemler tam özdeşlik oluşturur.

2. “A, B’dir”. Yalancı (sahte) özdeşlik olarak adlandırılan bu yapıda iki farklı nesnenin aynı olduğu iddia edilir. Araştırmacı, ister birinci, isterse de ikinci gruba giren söylemlerin doğrudan anlamlarıyla değil, aktarmalı olarak algılanması gerektiğini belirtir (bk. Şmelev 33, 38).

İnsanoğlu aynı olarak gördüğü, aynı olarak değerlendirdiği durumları deyimlerle daha renkli bir biçime sokar, ayrıntıları çok daha net olarak ifade eder. Uzun bir zaman süzgecinden geçen deyimler yüzyılların mantıksal deneyimlerini de günümüze ulaştırmıştır. Türkçe deyimler bu açıdan zengin bir malzemeye sahiptir. Deyimlerde insanla ilgili (dış görünüm, karakter, konuşma, düşünce yapısı aynılığı), durumla ilgili (değerlendirme, uygulama, sonuç aynılığı) vb. özellikleri yansıtan özdeşlikler yer almaktadır. Çok farklı anlam ayrıntılarının ifade edildiği özdeşlik bildiriminde belli simgelerin (ör.: kapı, hamur, kefe, ağız vs.) yer aldığı gözlemlenmektedir. Deyimlerde özdeşliğe gönderme yapan sözcüklerin de bulunması mümkündür. Örnek olarak, ‘değişmeyen, aralarında ayrım olmayan’ anlamlı *aynı* sözcüğünün kullanılması, deyimde özdeşlik belirtmenin göstergesi sayılabilir. *Bir* sözcüğü de bu amaç için kullanılabilir.

Özdeşlik kavramının yer aldığı alanları ayrı ayrılıkta gözden geçirelim.

Konuşmanın aynı olarak değerlendirilmesi:

Konuşmanın aynı olarak değerlendirilmesi, iki farklı biçimde görülebilir: aynı kişinin kendine özdeş olarak görülmesi, iki veya daha fazla kişinin konuşmasının aynı olduğu görüşü. Burada elbette konuşmanın içeriği ön plana çıkmaktadır.

Düşündüğü gibi söyleyen veya davranan insanlar için *özü sözü bir* deyimini kullanılmaktadır. Mevlana Celaleddin Rumi’nin, “Ya olduğun gibi görün, ya da görüldüğün gibi ol” öğüdü de öze sözün bir olması gerekliliği ile ilgilidir. Özü sözü bir olma, takdir edilen bir nitelik olarak ikiyüzlülüğün karşıtıdır. Bu deyimde aynı kişi söz konusu olduğu için bu durum ‘A, A’dır’ şeması ile açıklanabilir. Fakat değerlendirme öne çıktığı ve *öz* (insanın iç dünyası) ile *söz* (amel, davranış) karşılaştırıldığı için ‘A, B’dir’ şeması da bu özdeşliği açıklar niteliktedir.

Öze sözün bir olmaması, kimlik noksanı olarak dilde farklı deyimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. ‘Önce söylediğini başka türlü anlatmak’ anlamına gelen *ağız değiştirmek* deyimini olumsuz bir yaklaşım ifade ederken ‘A, A değildir’ şemasının çerçevelerine girer. *Bir dediği bir dediğini tutmamak* deyimini de ‘söyledikleri birbirine uymamak, tutarsız konuşmak’ anlamıyla güven arz etmeyen kişilerle ilgili yargı içerir. Bu gruptan sayılabilecek deyimlerden biri de eleştiri içeriği olan *karısı*

ağızlı deyimidir. Bu deyim, kendi düşünceleriyle hareket etmeyen, karısının düşüncelerini benimseyip davranışlarını ona uyduran kocalar için kullanılır.

Aynı ağız kullanmak ‘aynı şeyi söylemek, aynı düşünceyi ileri sürmek’, **ağız birliği etmek** ‘bir konuda anlaşarak aynı şekilde konuşmak, söz birliği etmek’, **hep bir ağız olmak** ‘söz birliği etmek, anlaşarak bir konuda aynı şeyleri söylemek’, **hep bir ağızdan** ‘aynı anda pek çok kişi aynı şeyi söyleyerek, konuşarak’, **aynı telden çalmak** ‘aynı şeyi söylemek’, **aynı kapıya çıkmak / ikisi bir kapıya çıkmak** ‘sonuç bakımından fark etmemek, aynı sonuca varmak, bir konuşmak’ gibi deyimlerde farklı kişilerin konuşmasının aynı olmasına vurgu yapılmıştır. Bazılarında olumsuzluğun ağır bastığı bu deyimlerde ad aktarması (metonymie) kullanılmıştır.

Karakterin aynı olarak değerlendirilmesi:

İki farklı kişi değerlendirilirken doğal olarak “A, B’dir” şemasını oluştururlar. İlginçtir ki, bu durumda genel olarak olumsuz bir yaklaşım öne çıkar. Ör.: **Tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş** ‘hoşa gitmeyen herhangi bir nitelik yönünden birbiriyle benzeşen iki kişi bir araya gelmiş’, **al birini vur ötekine** ‘hiçbiri işe yaramaz, hepsi bir ayarda’ vb. **Hamuru aynı** deymiyle dışarıdan farklı gibi görülen karakterli insanların özde birbirinden hiç ayrılmadığı ifade edilir.

Fakat aynılık değil, uyum ilkesi çok takdir edilecek kişisel bir özellik olarak nitelenmektedir. Ör.: **huyu huyuna, suyu suyuna** ‘iki kişinin her yönden birbirine uygun olması’, **dengi dengine** ‘uygun, denk olması gereken’, vb.

Sonucun aynı olarak değerlendirilmesi:

Sonuç aynılığı belirtilirken yapılan işlemlerin, söylenen sözlerin farklılığının sadece görünüşle ilgili olduğuna dikkat çekilir. **(İkisi) bir kapıya çıkmak** ‘aynı sonuca varmak, aynı sonucu doğurmak’ deyimini bu durumu ifade eder.

Bir türlü birleşiminin tekrarlı olarak kullanımında işin yapılmasının da, yapılmamasının da aynı derecede kötü olduğu belirtilir (ör.: gelsem bir türlü, gelmesem bir türlü).

‘Kötü sonları birbirine eş olan’ anlamını taşıyan **aynı yolun yolcusu** deyimini, olumsuz yaklaşım ifadesidir. Olumlu davranışlarıyla aynı yolu takip eden insanlar için pek kullanılmaz.

Dış görünümün aynı olarak değerlendirilmesi:

Bir elmanın yarısı o, yarısı bu deyimini, birbirlerine çok benzeyen kimseler için kullanılır. **Bir çekirdek geri kalmamak** ‘bütünüyle denk olmak’ deyimini de dış benzerliği ifade edebilir. Her durumuyla anasına veya babasına çok benzeyen çocuklar için ise **hık demiş (anasının, babasının) burnundan düşmüş**, derler. **Bir boyda** ‘boyları eşit’ ifadesi bu açıdan daha somuttur. Bu tip deyimlerde kıyaslama öznesi kıyaslama nesnesiyle “A, B’dir” şemasına uygun düşer.

Düşüncenin aynı olarak değerlendirilmesi:

İki kişinin düşünce yapısının örtüşmesi, düşüncenin aynı olduğu şeklinde yorumlanabilir. Burada önemli olan fikirlerin ifade biçimleri değil, onların özüdür. Ör.: **bir kafada** ‘aynı düşüncede’ (ör.: Bu çocuklar hep bir kafada). **Al benden de o kadar** deyimini, konuşan kişinin muhatabıyla aynı durumda olduğunu, ya da aynı düşünceyi paylaştığını ifade eder.

(Bir şey) iki baştan olmak ‘bir şey, her iki tarafın aynı şeyi istemesiyle, iyi

niyetiyle gerçekleştirilebilmek' (ör.: İyi geçim iki baştan olur.) deyimini kesin bir yargı içermez; iki kişinin bir konuyla ilgili düşüncelerinin aynı olmasının olumlu bir sonuca götürebileceği öngörülür.

Uygulamanın aynı olarak değerlendirilmesi:

Kelimesi kelimesine 'hiçbir kelimesini atlamadan, olduğu gibi, tıpkı, harfiyen, aynen', **noktası noktasına** 'eksiksiz, tastamam, tamamen', **harfi harfine** 'tastamam, uygun, gerçekte olduğu gibi', **elifi elifine** 'tam, tam olarak, noktası noktasına' vb. Görüldüğü üzere, bu deyimler konuşma ve yazma eylemleriyle bağlıdır. Fakat farklı eylem türleriyle ilgili olarak da kullanılabilen bu deyimlerde tam özdeşliğe (yani A'nın A olmasına) vurgu yapılır.

Değerlendirmede görülen aynılık:

Bir tutmak; bir görmek 'eşit saymak, eşit görmek', **aynı kefeye koymak** 'iki farklı kişinin tutum ve davranışlarını aynı olarak görmek, eşit şekilde değerlendirmek' gibi deyimler de "A, A'dır" şemasına uygundur. Ama burada özdeşlik değerlendirme yapan kişinin öznel görüşünü yansıtır.

Durumda aynılık:

Durumda aynılık görülmesi de bakış açısına göre değişebilir. Burada da göreceliğin öne çıktığı görülmektedir.

Al benden de o kadar deyimini, daha önce de gördüğümüz gibi hem düşünce hem de durum eşitliğine işaret eder. Kısmen çaresizlik ("ne yapabilirim, ben de seninle aynı durumdayım" şeklinde bir anlam) bildiren bu deyimle kişi, kendi durumunu başka birinin durumuyla eşitleştirir ("A, A'dır"). **Ha Hoca Ali, ha Ali Hoca** deyimini ise değişik gibi gösterilen iki şeyin gerçekte hiçbir başkalığı olmadığını, durumun aynı olduğunu ifade eder.

Başa baş gelmek 'eşit olmak, denk olmak', **at başı (beraber) gitmek** 'eşit durumda olmak', **bir gelmek** 'denk gelmek, eşit olmak', **bire getirmek** 'denk yapmak, denkleştirmek', vb. deyimler, anlam özelliklerine ve kullanım yerlerine göre ayrılırsalar da durum aynılığı konusunda birleşirler.

Zaman aynılığı:

Zamanın özdeş olduğu belirtilirken iki farklı eylemin aynı zaman diliminde gerçekleştiği vurgulanır. Kalıp olarak **-ması, ...-mesi bir olmak** 'aynı anda, çabucak, birden' deyimini buna örnek teşkil edebilir. Bu deyimde zaman anlamı öne çıkar. Fakat bir de zaman sözcüklerinin kullanıldığı, onunla ilgili bir yargının bulunduğu deyimler vardır. Ör.: **fırsat bu fırsat** 'yararlanılacak en uygun zaman', **gün bu gün** 'içinde bulunduğun günü değerlendir; bu gün ne yapabilirsen kazancın odur', vb. Bu deyimler, "A, A'dır" şemasında olduğu gibi aynı özneyi belirtir. Burada bir A'nın genel olarak A sınıfına aitliği vurgulanırken "A dedikleri işte budur" şeklinde yorum yapılabilir ("A bu A").

Özet olarak, birçok bilim dalının ortak noktası sayılan dille zihnin ilişkilerinin araştırılmasında kavramlar, vazgeçilmez bir yer tutmaktadır. Kavramların içeriklerinin oluşmasında özdeşliğin önemli bir payı vardır. Özdeşlik, sadece belli kavramların dünyanın dil tablosundaki yerini göstermekle kalmaz, aynı zamanda onların oluşum yolunu da aydınlatır.

KAYNAKÇA

1. Arutyunova, N. D. *Tojdestvo i Podobiye (Zametki o Vzaimodeystvii Kontseptov), Logičeskiy Analiz Yazıka: Tojdestvo i Podobiye. Sravneniye i İdentifikatsiya*, Moskva: Nauka, s. 7-32, 1990.
2. Hacızade, N. *Türkçede Özne- Yüklem Özdeşliğinin Anlamsal ve Yapısal Özellikleri*, Dil ve Edebiyat, Sayı:1, s.28-34, Bakü: 2013.
3. Kobozeva, İ. M. *Lingvistiçeskaya Semantika*, İzd. 4-e, Moskva: Knijnıy Dom "LİBROKOM", 2009.
4. Kovşikov, V. A., Gluhov, V. P. *Psikolingvistika. Teoriya Reçevoy Deyatel'nosti*, Moskva: AST: Astrel', 2007.
5. Şatunovskiy, İ. B. *Tojdestvo i Yego Vıdı, Logičeskiy Analiz Yazıka: Tojdestvo i Podobiye. Sravneniye i İdentifikatsiya*, Moskva: Nauka, s. 52-68, 1990.
6. Şmelev A. D. *Paradoksı İdentifikatsii, Logičeskiy Analiz Yazıka: Tojdestvo i Podobiye. Sravneniye i İdentifikatsiya*, Moskva: Nauka, s.33-51, (1990).
7. Zaliznyak, Anna A. *Mnogoznaçnost' v Yazıke i Sposobı Yeyo Predstavleniya*, Moskva: Yazıki Slavjanskıh Kul'tur, 2006.

Özet

Farklı bilim dallarının araştırma alanına giren özdeşlik kavramı dilde de incelenmektedir. Çeşitli dil birimleri dilde özdeşlik bildirimine hizmet etmektedir. Bunlar arasında deyimlerin özel bir yeri vardır.

Özdeşlik ve benzerlik birbiriyle sıkı bir şekilde bağlı olan kavramlardır. Her ikisinin temelinde kıyaslama bulunan ve çoğu zaman birbiriyle iç içe geçen bu kavramlar, dilde farklı ve özgün olgular olarak karşımıza çıkarlar. Öznel sayılan benzerliğin sınırsız gibi görünen bildirim olanaklarına karşın, nesnel olarak değerlendirilen özdeşlik sınırlı olanaklara sahiptir. Her iki durumda da insan zihninin daha önceki deneyimleri devreye girmektedir.

Dilde özdeşlik farklı biçimlerde ortaya çıkar. Bunlardan biri nesnenin kendisine özdeş oluşudur. Nesne, belli özellikleri açısından kendisiyle kıyaslanır. Nesnenin kendisiyle ilgili olduğu bu durumda tam bir özdeşlik söz konusudur. Mantıksal açıdan iki ayrı nesnenin aynı olması mümkün gibi görülmezken, benzerliklerin büyük bir oranda örtüşmesi iki farklı nesne arasında da özdeşlik ilişkisinin kurulmasını sağlayabilir. Konuşan kişinin bakış açısı burada önemli bir şekilde öne çıkar.

İnsanoğlu aynı olarak gördüğü, aynı olarak değerlendirdiği durumları deyimlerle daha renkli bir biçime sokar, ayrıntıları çok daha net olarak ifade eder. Uzun bir zaman süzgecinden geçen deyimler yüzyılların mantıksal deneyimlerini de günümüze ulaştırmıştır. Türkçe deyimler bu açıdan zengin bir malzemeye sahiptir. Deyimlerde insanla ilgili (dış görünüm, karakter, düşünce yapısı aynılığı), durumla ilgili (değerlendirme, uygulama, sonuç aynılığı) vb. özellikleri yansıtan özdeşlikler yer almaktadır. Bu bildiride Türkçedeki deyimler özdeşlik kavramının bildirim açısından ele alınacak, onların anlam özellikleri irdelenecektir. Bildiride özdeşlik kavramının yer aldığı alanlar ayrı ayrı gözden geçirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Anahtar Sözcükler: Türkçe, dil, deyim, özdeşlik, anlam.

Summary

Meaning Specialities of The Identification Concept In Turkish Idioms

The concept of identification that comes in the field of researches in different disciplines is also studied in the field of language. Various language units serve to the identification unit of the language. Idioms have a special place among these.

The identification and similarity are concepts that are close to each other tightly. On the basis of both concepts there is comparing and both of them are the original and different facts in the language. Although the notification facilities of similarity considered subjective appears to be unlimited, the identification evaluated as objective has limited facilities. In both cases, the previous experiences of the human mind enter into.

In the language identification appears in different ways. One of them is being of object identical to itself. The object is compared with itself through the aspect of the specific features. In this case, that it's all about the object there is an identification. Overlapping similarities may establish the identification relation between the two different objects.

Human puts the situations that he sees, evaluates as the same in more colorful format by idioms and refers to the details more clearly. In the idioms there are identifications reflecting the specialities about the person (appearance, character and thought structure identity), the situation (the evaluation, the application and result identity). In this statement the idioms in Turkish will be discussed from the aspect of the identificational expressions and their meaning specialities will be examined. The fields of the identification will be reviewed one by one.

Keywords: Turkish, language, idiom, identification, meaning.

РОЛЬ ТЕЛЕВИДЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ

Владимир БУДАЙ

Одной из основных человеческих потребностей являются разнообразные взаимосвязи с окружающим миром, коллективная жизнедеятельность, которая реализуется путем самоотождествления индивида с какими-либо идеями, ценностями, социальными группами и культурами. Такого рода самоотождествление определяется в науке понятием «идентичность». Этот термин своим распространением и введением в междисциплинарный научный оборот обязан трудам американского психолога Эрика Эриксона (1902-1994), который утверждал, что идентичность выступает фундаментом любой личности и является показателем ее психосоциального благополучия.

Со второй половины 1970-х гг. понятие идентичности прочно вошло в лексикон всех социально-гуманитарных наук. Сегодня это понятие широко используется и в культурологии. В самом общем смысле оно означает осознание человеком своей принадлежности к какой-либо социокультурной группе, что позволяет ему определить свое место в социокультурном пространстве и свободно ориентироваться в окружающем мире.

Одной из составляющих идентичности личности является культурная идентичность, т. е. принадлежность индивида к какой-либо культуре или культурной группе, формирующая ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом. Впервые механизм культурной идентификации был раскрыт в психологической концепции Фрейда, возникшей на основе патопсихологического наблюдения, а затем распространен на «нормальную» духовную жизнь. Фрейд рассматривал идентификацию как попытку ребенка (или слабого человека) перенять силу отца, матери (или лидера) и таким образом уменьшить чувство страха перед окружающим его миром.

Можно сказать, что сущность культурной идентичности заключается в осознанном принятии индивидом соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, в понимании своего Я с позиций тех культурных характеристик, которые приняты в данном обществе, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества. В культурологии является аксиомой утверждение, согласно которому каждый человек выступает носителем той культуры, в которой он вырос и сформировался как личность. Хотя в повседневной жизни он обычно этого не замечает, воспринимая как данность специфические особенности своей культуры, однако при встречах с представителями других культур эти особенности становятся очевидными и человек осознает, что существуют другие формы переживаний, виды поведения, способы мышления, значительно отличающиеся от привычных и известных. Разнообразные впечатления о мире трансформируются в сознании человека в идеи, установки, стереотипы, ожидания,

которые в итоге становятся для него регуляторами его личного поведения и общения.

На основе сопоставления и противопоставления позиций, мнений различных групп и общностей, выявленных в процессе взаимодействия с ними, происходит становление личной идентичности человека — совокупности знаний и представлений индивида о своем месте и роли как члена соответствующей социокультурной группы, о своих способностях и деловых качествах. Иначе говоря, культурная идентичность основывается на разделении представителей всех культур на «своих» и «чужих». В контактах человек быстро убеждается, что «чужие» по-другому реагируют на те или иные явления окружающего мира, у них есть собственные системы ценностей и нормы поведения, которые существенно отличаются от принятых в его родной культуре. В подобного рода ситуациях несовпадения каких-либо явлений другой культуры с принятыми в «своей» культуре возникает понятие «чужой». Однако до настоящего времени не сформулировано научное определение этого понятия. Во всех вариантах его использования и употребления оно понимается на обыденном уровне — путем выделения и перечисления наиболее характерных признаков и свойств этого термина. При таком подходе «чужой» понимается как: нездешний, иностранный, незнакомый, иногда даже зловецкий, несущий угрозу для жизни, находящийся за границами родной культуры.

Перечисленные семантические варианты понятия «чужой» позволяют определить его в самом широком смысле: «чужой» — это все то, что находится за пределами само собой разумеющихся, привычных и известных явлений или представлений; наоборот, противоположное ему понятие «свой» подразумевает тот круг явлений окружающего мира, который воспринимается как знакомый, привычный, само собой разумеющийся.

Только через осознание «чужого», «другого» происходит формирование представлений о «своем». Если такое противопоставление отсутствует, у человека нет необходимости осознавать себя и формировать собственную идентичность. Это относится ко всем формам личной идентичности, но особенно четко проявляется в формировании культурной (этнической) идентичности.

Т. е., культурная идентичность предполагает формирование у индивида устойчивых качеств, благодаря которым те или иные культурные явления или люди вызывают у него симпатию или антипатию, в зависимости от чего он выбирает соответствующий тип, манеру и форму общения.

Когда происходит утрата идентичности, человек ощущает свою абсолютную чуждость окружающему миру. Обычно это случается в ходе возрастных кризисов идентичности и выражается в таких болезненных ощущениях, как деперсонализация, маргинализация, психологическая патология, асоциальное поведение и т. п. Потеря идентичности также возможна в связи с быстрыми изменениями социокультурной среды, которые человек не успевает осознавать. В таком случае кризис идентичности может принимать массовый характер, рождая «потерянные поколения». Однако такие кризисы могут иметь и позитивные последствия, облегчая закрепление достижений научно-

технического прогресса, интегрирование новых культурных форм и ценностей, расширяя тем самым адаптационные возможности человека.

А вот ещё одну реальную угрозу потери культурной идентичности демонстрирует печально известное высказывание американского генерала, руководителя политразведки США в Европе, ставшего впоследствии директором ЦРУ, Аллена Даллеса: «... мы незаметно подменим их ценности на фальшивые и заставим их в эти фальшивые ценности верить. Как? Мы найдем своих единомышленников, своих помощников и союзников в самой России. Эпизод за эпизодом будет разыгрываться грандиозная по своему масштабу трагедия гибели самого непокорного на земле народа, окончательного, необратимого угасания его самосознания. Из литературы и искусства, например, мы постепенно вытравим их социальную сущность. Литература, театры, кино - все будет изображать и прославлять самые низменные человеческие чувства. Мы будем всячески поддерживать и поднимать так называемых творцов, которые станут насаждать, надалбливать в человеческое сознание культ секса, насилия, садизма, предательства - словом, всякой безнравственности. Хамство и наглость, ложь и обман, пьянство и наркоманию, животный страх друг перед другом и беззастенчивость, национализм и вражду народов, прежде всего вражду и ненависть к русскому народу: все это мы будем ловко и незаметно культивировать. И лишь немногие, очень немногие будут догадываться или понимать, что происходит. Но таких людей мы поставим в беспомощное положение, превратив в посмешище. Найдем способ их оболгать и объявить отбросами общества»

Американские и европейские ученые, такие как Д. Белл, Дж. Мартин, Дж. Грант утверждают, что «происходящая в мире глобализация космополитична и безразлична к уникальности национальных культур. Но есть и другая крайность - ксеноцентризм, пропагандирующий якобы универсальную и наиболее оптимальную для всех народов западную культуру и вызывающий уничтожительное отношение к собственной национальной культуре. Между тем, и те, и другие видят кризис культуры и духовности в целом».

Всему мировому сообществу, включая и Россию, в качестве универсального образца устройства государства и человека предлагается деидеологизированный либеральный стандарт, сущность которого заключается в приоритете прагматических интересов над нравственными ценностями. Большую роль в формировании нравственных ценностей и культуры должны сыграть средства массовой коммуникации, представляющие в настоящее время некий "срез", в котором человек создает и структурирует себя посредством ассоциаций, вызванных информационной средой.

Думается, что более прав русский философ XIX века Н. А. Бердяев, по мнению которого «есть только один исторический путь к достижению высшей всечеловечности, к единству человечества - путь национального роста и развития, национального творчества. Всечеловечество раскрывает себя лишь под видами национальностей. Денационализация, проникнутая идеей интернациональной Европы, интернациональной цивилизации, интернационального

человечества есть чистейшая пустота, небытие. Ни один народ не может развиваться в бок, в сторону, вращаться в чужой путь и чужой рост... Каждый народ борется за свою культуру и за высшую жизнь в атмосфере национальной поруки. И великий самообман - желать, творить помимо национальности».

Чем же определяется формирование культурной идентичности личности в современных условиях? Среди основных факторов следует назвать образование. К сожалению, уровень образования в современной России оставляет желать лучшего. Из школьных программ исчезают шедевры классической русской литературы. Несмотря на многочисленные нарекания на систему проведения ЕГЭ (единый государственный экзамен, справедливо называемый в народе «Бабой Ягой») со стороны как ведущих учёных, ректоров вузов, так и практикующих преподавателей школ, который отучает учащихся школ самостоятельно мыслить, сопоставлять, анализировать, чиновники от образования с упорством, достойным лучшего применения, продолжают превращать с его помощью учащихся в механических роботов.

Не лучше обстоят дела и с подготовкой учебников, по которым приходится учиться нашим детям и внукам. Поскольку государство самоустранилось от издания учебников и отдало это на откуп частным издательствам часто с сомнительной репутацией, на партах учащихся появляются далеко не образцовые учебники, в которых можно встретить такие шедевры, вроде типового задания по математике на Всероссийской олимпиаде школьников (8 класс): *В психиатрической больнице есть главный врач и много сумасшедших. В течение недели каждый сумасшедший один раз в день кусал кого-нибудь (возможно и себя). В конце недели оказалось, что у каждого из больных по два укуса, а у главного врача – сто укусов. Сколько сумасшедших в больнице?* Нетрудно догадаться, какая культурная идентификация может сформироваться у будущих граждан России на основе таких «высокоморальных» образцов обучающих школьных материалов.

Одним из важнейших факторов, влияющих на формирование культурной идентичности личности, являются средства массовой информации (коммуникации) и среди них, конечно, немаловажную роль играет телевидение, тем более, если учесть, что для большинства россиян самое популярное развлечение – это сидение у «ящика». И поэтому ответственность телевидения за формирование культурной идентичности личности россиянина возрастает, как теперь принято говорить, «в разы».

Духовный кризис, в котором сегодня находится большинство стран имеет в своей основе не только экономические и политические причины, но, в первую очередь, причины нравственного характера. Бездуховность и безнравственность царят в социальных институтах этих стран, в обществе. Всё это значительно влияет на общую ситуацию в стране, где сформировались две нравственные реальности: с одной стороны, государство публично исповедует все обязательные нормы цивилизованной жизни, с другой – реальная жизнь, где эти нормы фактически не действуют. Всё это естественно отражается и на качестве телевизионных программ.

Отправленные в свободное коммерческое плавание телевизионные компании всю свою энергию направляют на повышение любой ценой рейтинга своего канала. Это приводит к тому, что зачастую вместо того чтобы выполнять просветительную, образовательную, воспитательную миссию, телевизионные программы составляются в угоду дешёвым, низменным вкусам потребительской массы телезрителей. Этим объясняется та волна безнравственности и бездуховности, которая захватила многие каналы телевидения. Это, в свою очередь, создает у молодого поколения стереотип вседозволенности, отсутствия ответственности за свои поступки. Разрушение чувства стыда преподносится как показатель свободы личности, ее независимость от нравственных правил и норм жизни общества. Ценности христианской морали, такие как целомудрие, милосердие, самопожертвование, любовь к Родине, извращаются и высмеиваются. Вследствие этого стремительно возрастают те негативные явления, которые разрушают традиционные нравственные устои России и формируют соответствующую культурную идентичность личности россиянина.

На экранах российских телевизоров вы не увидите ранее популярных телевизионных спектаклей или концертов классической музыки (об этом говорил в беседе на канале РТР «Планета» Посол Азербайджана в России г-н Полад Бюль Бюль Оглы). Зато голубой экран заполнили дешёвые, низкопробные сериалы, в которых актёры не играют роль, а едва успевают произнести прочитанные перед съёмкой реплики сценария.

Программы ведущих российских каналов изобилуют различного рода не очень интеллектуальными развлекательными или аккультно-мистическими программами с участием экстрасенсов, колдунов; в концертных программах уже много лет под фонограмму с устаревшим репертуаром принимают участие одни и те же уже давно потухшие «звёзды» или безголосые девицы, демонстрирующие свои физиологические «прелести». Не отличаются как правило высоким содержанием и тексты песен таких исполнителей. Далеко не ведущих исполнителей называют «золотыми голосами» и «прима-балеринами» и изо дня в день тиражируют эти «псевдо-звания». Откройте в Интернете в поиске имя «Николай», в первых строках вы не увидите «Николай Гоголь», «Николай Бердяев» или «Николай Рёрих»: первые строчки занимают «Николай Басков», «Николай Расторгуев».

Особые претензии к речи, а иногда и к поведению телеведущих многих каналов. Речь их изобилует грамматическими ошибками, «модными» словечками на уровне сленга, сомнительными «инновациями» (РТР: *промчимся по другим событиям текущего дня*).

С огромным сожалением приходится признать, что современное телевидение далеко не в лучших традициях вносит свою лепту в процесс формирования культурной идентичности граждан России.

Л и т е р а т у р а

<http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-v-kontekste-globalizatsii#ixzz2z5NWNNA8q><http://www.grandars.>

[ru/college/sociologiya/kulturnaya-identichnost.htmlhttp://www.coolreferat.com/](http://www.coolreferat.com/ru/college/sociologiya/kulturnaya-identichnost.html)
Забуда Ата. Мировая культура, ее связь с национальной культурой и культурной самобытностью // Культурная идентичность и глобализация. М., 2002. С. 123.

EDEBİYAT-TARİH ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA “OCAĞIMIZ SÖNMESİN” VE “DRİNA’DA SON GÜN” ADLI ESERLERDE BALKANLARDAKİ KİMLİK MESELESİ

Ayla Kaşoğlu

Balkan yarımadasının dikkatiçeken coğrafî özelliği dağlık ve engebeli olusudur. Zor geçit veren dağlar çeşitli bölgeler arasında, bilhassa batıda irtibatı güçleştirek kültür, dil ve geleneklerin çok farklı biçimde gelişmesine sebep olmuştur. Bu yüzdendir ki tarih boyunca Balkanlar, kültürel zenginliğin ve coşkunluğun aynı zamanda da ayrışmanın ve çatışmanın merkezi olagelmiştir. Balkan halkları arasında ortaya çıkan kimlik tanımlamalarında geçmişten günümüze kullanılan en önemli ölçüt; dil, etnik köken ve ırk değil, daha çok din unsuru olmuştur. Tarihsel sürece baktığımızda Osmanlı hakimiyeti gelmeden evvel kimlik çatışması bölgede etkinliğini göstermekteydi. Bogomilist, Katolikve Ortodoks kimlikler üzerinden süren savaşlar bölgede büyük bir huzursuzluk nedeniydi. Osmanlı ile birlikte özellikle Hristiyan eyaletlerde yerel diller, dinler ve hatta siyasal ve sosyal kadrolar korunmuş; kilise ve ruhbanlarla anlaşarak onlara vergi imtiyazı dahi sağlanmıştı (BAYRAKTAR, 2013: 224, 225, 230).

Fransız araştırmacı ve yazar Georges Castellan, Balkanlarda 19. yüzyıla kadar tüm Müslümanların Türk olarak bilindiğini ifade eder. Sonrasında Balkanlarda Türk hakimiyetiyle birlikte milliyet kavramının din olgusu ile birlikte öldürüldüğünü bunun da Balkanlarda bir yabancılaşmaya sebep olduğunu belirtir. Türk hakimiyetinin bölgede yarattığı iddia edilen yabancılaşma ve milliyetsizlik algısının altında yatan gerçeği ortaya koyduğu şu sözleri aslında kendi ile çelişmektedir: Dini ideolojiler üzerine kurulmuş olsa da Osmanlı istilası, din değişikliğini beraberinde getirmiyordu. Muhakkak ki birçok nedenle bu tür şeyler olmuştur; ama mezhep sapkınılığıyla kemirilmiş Bosna dışında kitleler halinde İslam dinin kabulü olgusuna rastlanamaz (ÇAĞ, 2012:25).

Bilindiği üzere Osmanlı Devleti’nin Rumeli’de karşılaştığı en büyük yenilgi 1877-78 yıllarında meydana gelen Osmanlı-Rus Harbidir. Rumi 1293 yılında olması nedeniyle tarihimize93 Harbi olarak geçen bu savaş büyük çapta Müslüman kıyımına sebep olmuş ve işgal altına giren bölgelerin halkından birçok insanın da göç etmesiyle neticelenmiştir. 93 Osmanlı Rus Harbi ile göç etmek zorunda kalan kişi sayısı 1. 253. 000kişi olarak gösterilir. (...) Bu savaşta 261. 937 kişi yani eski nüfusun % 17si katledilmiş ya da sürgünler esnasında ölmüştür. Bu büyük kıyımdan dolayı 93 Harbi halk arasında Koca Bozgun olarak nitelendirilmektedir (AĞAN-OĞLU, 2001:33, 35).

Balkan Türklerinin ve Müslümanlarının yaşadığı sıkıntılar, göç yolunda çektikleri çileler edebiyatta da yansımasını bulur. İşte tarih-edebiyatetkileşimi bağlamında ülkemizde daha ziyade Cengiz Aytmatov çevirileriyle tanınan gazeteci, yazar, çevirmen Refik Özden’in (Köstence, 1828-İstanbul, 1995) “Ocağımız Sönmesin” eserinde de özellikle 93 Harbi sırasında ve sonrasında Balkanlardan Anadolu’ya göç eden insanların dramı anlatılmıştır. Eserde iki ateş arasında kalmamak için göç

kaçınılmaz bir hal almıştır. Yalnızca erkek nüfusun yetmiş bini bulduğu Tulça sancağı halkının hepsini göç ettirmek güçtür. Müslüman halk, göç etmek zorunda bırakılmış iken, Hristiyan halk ise yerinden kıvılcamaz, Türk göçünün bir an önce başlamasını ve Rusların gelmesini bekler bir durumdadır. Tulça'ya Bulgarlar geldiği, Bulgar gençlerinin ise gizlice karşı yakada bulunan Rus ordusuna katıldıklarına dair haberler gelmektedir. Müftü, köydeki kiliselerin, hatta şehirdeki bazı kiliselerinin de mabed olmaktan çıkıp komitacı karargahı haline getirildiğinden söz eder. Ayrıca Hristiyanlara kiliselerde Panslavist telkini yapıp, düşman yararına bağışlar toplandığını, Osmanlı'ya karşı nasıl koyacaklarının anlatıldığını, komitacı emrine uymayan ve yardım etmeyen Hristiyanları da öldürüp suçu Müslümanların üzerine attıklarını sözlerine ekler (ÖZDEN, 2008:25).

Bu esnada Mutasarrıf Sait Paşa, köylere adam yollar. Bu adamlar paniği önleyecek, göç hazırlığını sağlayacak, Hristiyan köylerinde dağıtılan silah depolarını bulacak ve düşmana yararlı şeyler bırakmamaya çalışacaklardır. Bir heyet seçilir ve heyetin başına Şevki Usta getirilir. Altmış üç araba, altmış üç aile, yedi araba erzak, ortak kullanılacak eşyalarla yola çıkılır. Gidenlerin dingil sesi daha kulaktan çıkmamışken boş bırakılan evler yağmalanmaya, yakılmaya çalışılır. Bundaki amaç, panik yaratarak kalanları göçe zorlamak, ya da gidenler dönünce evlerinin külünü bile bulamayacakları korkusunu salıp göçü önlemektir. Çünkü gidenler zahireve mallarını da götürüyor, Ruslara yarayacak bir şey bırakmıyorlardı. Aslında komitacıları gönderen teşkilat bunu, Müslümanların Hristiyanlara saldırıya geçmelerini sağlamak, kargaşalığı yoğunlaştırmak, Avrupa ülkelerini Türkler aleyhinde tutum almaya yarayacak propaganda fırsatını yakalamak ve Tuna'nın karşısında bulunan Rus birliklerine yol açmak için düzenlemiştir. Hatta Ruslar, Tuna vilayetine şimdiden Bulgaristan derler. Buraya Çerkaski adında birini "Mülki İşler Amiri" tayin eder ve bu kişi başlayan savaşın "bir ırklar ve yok etme savaşı" olduğunu açıkça ilan eder (ÖZDEN, 2008:28).

Kafile için önemli olan Edirne'ye, İstanbul'a kadar varabilmektir, o ulu şehirlere, dağ gibi kubbelere, uzun uzun minarelere ulaşabilmektir. Düşman yoktur, oralarda. Ak pak insanlar vardır ve Ak Toprak'tır oraları (ÖZDEN, 2008:109). Muslih Hoca'nın da gözü Ak Toprak'tadır. Ak Toprak, ona göre ölümlük bir yerdir, göç olmayan bir yerdir ve Dobruca'nın Anadolu ya da Anadolu adını taşıyan köyleri, büyük Anadolu'dan kopup gelen parçalarıdır (ÖZDEN, 2008:84).

Göç yolunda kafilenin karşısına çıkan küçük bir köyde kiliseden başka yıkılmayan yer yok gibidir. Bu karma köydeki mescit yarı yıkık bir vaziyettedir, ahşap minaresi ise yanmıştır. Bu yüzden ezan kilise avlusunda yüksekçe bir taş merdivenin üzerinde okunur. Hoca Efendi, bu göçün kaçınılmaz olduğuna inananlardandır. Bulduğu köyün Müslüman halkının yarısı da göç etmek zorunda kalmıştır. Çünkü komitacı baskını, yakıp yıkmalar, ırza geçmeler yıldırıştır Müslüman halkı. Göç edemeyenler ise her şeylerini yitirmişlerdir. Ruslar gelince komitacılar hiç kimseyi dinlemeden dilediklerini asarlar, keserler, emirlere uymayan Bulgarları bile öldürüp evlerini yakarlar. Osmanlı ordusunun gelmekte olduğunu öğrenince camiden başlayarak bütün evleri yakarlar. Kadın, çocuk demeden öldürürler. Onlara uymayan Bulgarları zorla alıp götürürler. Türkler yararlanmasın diye sağlam kalan evleri de yakarlar(ÖZDEN, 2008:125).

Tarihe baktığımızda 1877-78 Harbi ile Rusların Tuna nehrini geçerek Bulgaristan'a girmesi üzerine işgal ettikleri bölgelerde yaptıkları katliam yanında buradaki Müslüman ahalinin Rusya'ya sürülmesi kararına varılmıştı. Ancak daha sonra Rusya Harbiye Nazırı Milyutin'in karşı çıkması üzerine bu tehcir hareketinden vazgeçilerek Panslavistlerin doğrultusunda genel bir yok etme fikrinde birleşmiştir. Bundan sonra yok etme siyaseti, Rus ordularının girdikleri yerde Türkleri silahsızlandırıp, Bulgarları silahlandırmak ve böylece Bulgarlarla birlikte gayet rahat katliam yapmak şeklinde gerçekleşiyordu. Ruslar kendilerine katılmayan Bulgarları da cezalandırıyor ve köylerini yakıyordu (AĞANOĞLU, 2001:67-68). Bilindiği gibi 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı, 1875 yılından itibaren Balkanlar'da başlayan karışıklıkların meydana getirdiği gelişmelerin bir neticesidir. 1875 yılından başlayarak çıkan bu karışıklıkların arkasında yatan temel sebep ise, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gittikçe siyasi bir hal almaya başlayan "panslavizm hareketi" ve bu hareketin Rusya tarafından kışkırtılmasıdır (HALAÇOĞLU, 1994:4).

Hoca Efendi'yi kiliseye saklayarak Papaz Efendi kurtarmıştır. Papaz Efendi, Hoca Efendi ile birlikte kendilerini gemi kaptanına benzetir, cemaati, camiye, kiliseyi terk edemezler. Yetmiş altı yaşında bir Osmanlı olduğunu söyleyen Papaz Efendi, "bir din adamı olarak saygı gördüm, kilisem yardım gördü. Çünkü devletin uluları, vicdan ve inanç hürriyetini kutsal sayarlar. Hristiyanlar Hristiyan oldukları için aşağılanmadı, zulüm görmedi. Kilisemin duvarları bile çizilmedi. Zorda olan Hristiyanlar da Müslümanlar gibi devletten yardım gördüler. Gerçek bir din adamı olmak için çaba gösterdim, ancak yine de günahkarım. Kilisede bir yıla yakın bir zamandan beri sözü geçen ben değildim" deyip zulüm karşısında bir din adamı olarak bir şey yapamamanın üzüntüsünü dillendirir. Bu arada komitacılar mabedi, devleti yıkmaya planını hazırlamak için karargah olarak kullanırlar, Pazar günleri tüm Hristiyanları buraya ibadet etmeleri için değil, onlara emir vermek, vergi almak, onları silahlandırmak için toplarlar. Bunlara tanık olup engel olamadığı için kendini günahkar sayan, suçsuz insanların öldürülmelerine karşı gelen hatta direnen Papaz Efendi'ye, "sende mi Müslüman cennetine gitmek istiyorsun" diyerek kuru derenin aşağısındaki kanlı çukuru gösterirler (ÖZDEN, 2008:125-126).

Kafilenin Bulgarların, Ulahların, Rumların köylerinden geçebilmeleri mümkün değildir. Çünkü Türklere karşı kurulan örgütler söz konusudur. Edirne'ye ulaşabilmek için öncelikle Balkan Dağları'nı aşmalıdır. Kafile, yavaş ilerler, çünkü hastaları vardır, atlar ise yorgundur, yol kapalıdır, düşman pusudadır. Ölmek kolay, katlanmak zor, görerek katlanmak ise daha da zordur. Çayırly yerlerde bulabildikleri, zehirsiz otları başlıca besin kaynakları olur. Un çuvalı, yem torbaları boşalmış, nüfus azalmış, atların kaburgaları çıkmış, tenteneler yırtılmış, kap kacak eksilmiştir. Üstelik kıştırtı artık. Giyimleri yeterince kalın değildir. Yola çıktıklarında bahar yağmurları vardı, şimdi ise kar yağmaktadır, oysa ki yolculuğun kar yağınca kadar süreceği akıllarına bile gelmemiştir (ÖZDEN, 2008:185). Meriç yol vermez, buzlar çözülmez, Tunca, Arda, Meriç nehirlerinin yatakları kurumuştur, su yerine insan akmaktadır nehirlerden (ÖZDEN, 2008:216). Çok zor şartlar altında iki yüz yetmiş üç kişiden ancak on ikisi Edirne'ye varır, acıları umuda, sevince, güvene ve övünce dönüşür. Edirne'ye varınca bu defa İstanbul'a gitmek için trene binme sırası

beklerler. Çünkü Edirne bu kadar kalabalığı kaldıramaz, ne yiyecek ne yakacak yeter. Günde ortalama iki yüz kişiyaçlıktan, soğuktan, hastalıktan ölmektedir. Od sönmesin diye herşeye katlanılmış, kutsal bir gelenek olan ve dedelerinden miras kalan odu, ocağı herşeye rağmen söndürmemişler ve hayatta kalanlar bir od kutusunun içinde közleri bulunan külleri yanlarında getirmeyi başaramışlardır.

Tarihte de Rusya'nın Kırım Savaşı sonrası baskısıyla Karadeniz'in kuzeyinden yüzbinlerce muhacirin Osmanlı topraklarına girmesi üzerine bu kadar kalabalık muhacirin beslenme, barınma ve iskan edilmesi sorunları ortaya çıkmış ve bu durum muhacirleri ve Osmanlı Devleti'ni zor duruma düşürmüştür (PAŞA-OĞLU, 2013:372).

Balkanlardan Anadolu'ya göç etmiş bir ailenin çocuğu olan Faik Baysal (Adapazarı, 1922- İstanbul, 2002), Pertevniyal Lisesi'nde öğretmenlik yaptığı sırada roman kahramanı Rıza Selmanoviç'in (Rıza Yenerer) oğlu ve aynı zamanda kendi öğrencisi Kazım Yenerer'den dinlediği hikayeyi "Drina'da Son Gün" eserinde romanlaştırır. Romanın kahramanı, olayın canlı tanığı olarak bilgiler verdiği için, Baysal'ın bu eserine belgesel roman demek mümkündür. 1958'de Türkiye'ye dönmüş olan 76 yaşındaki Selmanoviç, verdiği röportajda yaşananlar hakkında şu bilgileri verir: "İkinci Dünya Savaşı sıralarıydı. Sırplar, Yugoslavya topraklarında yaşayan Türklere karşı şiddet hareketlerine girişmişler, kısa sürede iki milyona yakın Türk'ü insanlık dışı işkencelerle öldürmüşlerdi. „Çetnikler” denilen Sırp çetelerini Mihailoviç yönetiyordu. Bastıkları Türk köylerini tümüyle yakıyor, bir tek canlı bırakmıyorlardı. Türklerin kadın erkek, genç ihtiyar giriştikleri karşı mukavemetler ise büyük güçler karşısında eriyip gidiyordu. ”. (...) Nevesni Türklerin yoğun olduğu bir şehirdi. Her an bir Çetnik baskını olabilirdi. Tahminler boşa çıkmamış, Mihailoviç'in yönettiği Çetnik grubu bir gece yarısı şehri kuşatmıştı. 28 gün korkulu saatler geçirdik. Hem çalışıyor, hem örgütleniyorduk. Mustafa Yugo adlı bir Türk tam 28 gün Çetnikleri oyalamayı başardı ve sonunda baskından beklediklerini bulamadan döndüler” (AYDEMİR, 2013:3-4). Mustafa Yugo, eserin olumlu kahramanı Müftü Bedroviç olarak karşımıza çıkacaktır.

Romanın başlangıç tarihi olan 1941 yazında Çetnikler Türkler'e karşı saldırılarını arttırlar. Bu durum tarihi gerçeklerle de örtüşür. 1941 yılı Mayıs'ında General Draja Mihailoviç'in Almanlara karşı silahlı direniş başlattığını ve aynı yılın yazında ise hazırlanan "Homojen Sırbistan" bildirgesi ile 'etnik temizliğe' başladıkları tarih sayfalarında yer almaktadır (KURT, 2009:183, ÇAĞ, 2012:122).

Yugoslavya'yı işgal eden Alman askerlerinin otobüsleri durdurup yolculara çeşitli eziyetler yaptığı, haksız yere adam öldürdüğü "Drina'da Son Gün" eserinin hemen başında yer almaktadır. Sırp, Hırvat ve Türklerden oluşan otobüs yolcuları arasında karşılıklı atışmalar birbirini kovalar durur. Bu durum üç ırkın düşmanlığını ve birbirlerini yemeye başlayacakları günün uzak olmadığını sinyallerini verir gibidir. Kimsenin kimseye güveni kalmamıştır artık. Sürekli korku, kuşku yüzünden insanoğlu kendi gölgesine ateş eder olmuştur. Sırp Mordaç ve arkadaşı Azamoviç arasında geçen şu konuşma düşmanlığın altında yatan gerçek sebebi su yüzüne çıkarır. Mordaç, Azamoviç'e "ne iyi adamsın sen be Miç (...) Ben Sırpım, hem de koyu bir Sırp. Sen bunu bildiğin halde beni seviyorsun yine de. Oysa ben çok kötü

bir adamım Miç! Türklerden hep iyilik gördüğüm halde onları bir türlü sevmiyorum. Nefret ediyorum Türklerden” sözü üzerine Azamoviç, “bunun suçu, suçlusu annenle baban, papazlar ve yalanlarla dolu tarih kitapları” şeklinde cevap verir (BAYSAL, 2006:60). Benzer bir şekilde köklü Türk ailelerinden ve Türk-Divisia örgütünün-1940’lı yıllarda Türkleri, Almanlara, Sırlara ve Hırvatlarla karşı korumak amacıyla kurulan bir örgüt- başına geçecek olan Selmanoviç de evlatlığı Müberra’ya şöyle der: “Dünyada bütün insanlar bizim birbirimizi sevdiğimiz gibi birbirlerini sevselerdi bu saçma dövüş de olmazdı. Selmanoviç’e göre insanların birbirlerini sevmemelerinin nedeni yanlış eğitimidir. Bir çocuk doğar doğmaz onun kafasıyla kalbini bir yığın saçmalık ve yalanlarla doldurmaya başlarlar. Kalbini değil deyumruklarını kullanması için elinden geleni yaparlar. Bunun en büyük sorumluları ise sapık din adamlarıyla siyasetçilerdir. (...). Din ve siyaset birleştirici olmalı, ayırıcı ve bölücü değil. Ve yine Selmanoviç’e göre bütün tarih kitaplarını yakmalı, yeni kuşaklara atalarının yaptığı rezillikler okutulmamalı. Yüreklere yalnız sevgiyle doldurulmalıdır (BAYSAL, 2006:103). Birbirlerini bir türlü sevmeyi öğrenememelerinin en büyük nedenlerinden biri de bu. Kötülük de iyilik de insanla birlikte doğmaz, insan bunları sonradan öğrenir” (s. 129/9). Doktor Metroviç ise “tarih insanoglunun ne rezil ve iki yüzlü olduğunu ortaya koyan bir belgedir (BAYSAL, 2006:127), tarihten insanlar ders almıyorlarsa suç niye tarihin olsun? (...) Kötülük denen şey insanın yaradılışında, hamurunda vardır” (BAYSAL, 2006:129/9) der. Selmanoviç’in karısı Şevvala Ana’ya göre de güzelce geçinmek varken boğuşmaya ne gerek vardır ki? (BAYSAL, 2006:214). Komşuları Osmaniç’in karısı Aişa’ya göre ise tüm bunların suçlusu kara sakallı papazlardır. Çünkü onlar kiliselerde halkı hep Türklere karşı kışkırtmaktadırlar (BAYSAL, 2006:214). Gerçekten de eserdeki köy papazı Duyiç, olumlu karakter Peder Yuvan’ın tersine Türk’ün, Hırvat’ın ve Alman’ın görüldüğü yerde işkence edilerek öldürülmesi gerektiğini söyleyip durur. Ona göre bunlar İsa’yı çarmıha geren katillerin torunlarıdır ve kendileri de bu cinayetten iki bin yıl sonra dünyaya İsa’nın öcünü almaya gelmişlerdir” (BAYSAL, 2006:256). Papaz Stefanoviç de Almanlar ile Türkleri kesmenin sevap olduğunu vaazlarında söyleyerek halkı kışkırtır durur (BAYSAL, 2006:342). Bu noktada bölgedeki katliamların yaygınlaşmasına ve soykırımına dönüşmesini hızlandıran Hristiyan din adamlarının savaşı destekleyici tavırlarına yazar tarafından dikkat çekilmek istenmiş ve eleştirel bir tutum sergilenmiştir.

Eserde Türkleri yıldırma, mallarını mülklerini ellerinden alarak onları Yugoslavya’dan kaçırma amacıyla düzenlenen olayların, saldırıların sonu gelmez. Selmanoviç’in komşusu Osmaniç öldürülür, bir Çetnik Saima’ya saldırır, Alman komutanın emriyle bütün ekinler yerle bir edilir, Çetnik Neniç’i kulübesinde sakladığı gerekçesiyle Azamoviç, Alman komutan Alfons Karr tarafından idam ettirilir ve Türk dostu Sırp Mitza öldürülür. Tüm bunlar Türkler arasında Çetniklerden sonra Almanlara karşı olan düşmanlığı da büsbütün artırır ve bu suretleTürklerin Rıza Selmanoviç başkanlığında harekete geçmesi hızlanır.

Müftü Bedroviç, gerçek yaşamdan seçilmiş biridir. Bedroviç, gerçek tarih sahnesinde daha önce de vurguladığımız gibi Drina Köprüsü’nde ayaklarına çiviler çakıldıktan sonra öldürülen Mustafa Yugo adında bir öğretmendir. Türk-Divisia’nın

kurucuları arasında bulunan aydın bir Türk din adamını temsil eder. Romanın akışı içerisinde okuyucuyu olumlu yönde etkileyen bir kişi olarak karşımıza çıkar. Kan dökülmesine ve savaşa karşı olmasına rağmen Alman işgaline ve Çetnik zulmüne dayanamayan, halkının yanında yer alan ve onlarla birlikte mücadele eden bir kahramandır. Sonunda Goril İpan tarafından kaçırılıp ayakları çivilenecek ve kızgın tepsi üzerinde dans ettirilip öldürülecektir. Eserin bir diğer olumlu karakteri ise Peder Yuvan'dır. Fransız asıllı bir Katolik papazıdır. Yalnız Katoliklerin değil, Ortodoksların arasında da sözü geçen bir adamdır. Müftü Bedroviç'e şöyle der: "(...) Bütün dünyadaki insanlar kardeşlerdir. (...) Her gün kendi kilisemin ufacık, ama Tanrı'nın gördüğüne kesinlikle inandığım kubbesi altında dilimin döndüğü kadar sabah ve akşam ayinlerinde herkese en büyük günahın insanları öldürmek olduğunu anlatmaya çalışıyorum. Hristiyanlık kadar büyük bir din olan Müslümanlığın sizin gibi değerli bir üyesinin boş yere akan bu insan kanları karşısında beni geri çevirmeyeceği kanısındayım. İkimizin kişiliğinde birleşecek olan Hazreti İsa ve Hazreti Muhammed bütün kötülükleri yenecektir, asıl suçlu olanlar, insanların mutluluğu için yeryüzüne inmiş iki büyük dini amacından çevirip kendi çirkin hesapları yolunda kullanan geri kafalı din adamlarıdır (BAYSAL, 2006:216-217). Selmanoviç de bu düşüncüyü onaylar ve şöyle der: "Zaten insanlığın bu duruma düşmüş olmasının asıl nedenlerinden biri şimdiye kadar yapılagelen kısır din tartışmalarıdır. (...). Başlangıçtan beri iki din el ele verip işbirliği etselerdi insanlar bugün bir türlü kavuşamadıkları mutluluğa biraz olsun yaklaşmış olurlardı. (...) geri kafalı din adamlarına uymayıp kendi bölgemizde iki dinin bütün kaygılardan uzak olarak yalnız insanların iyiliği için birleşebileceğini, kin ve hırsın açtığı yaraları en iyi biçimde sarabileceğini gösterelim" (BAYSAL, 2006:217-218).

Peder Yuvan'a göre hakkın sınırının nerede başlayıp nerede bittiğini bilemeyenlerin elinde silah denen o iğrenç alet bir gün haksızlığın ve işkencenin emri altına girivermiştir. Bu nedenle insanları kolay kolay kahramanlaştırmamak gerekir ve yine ona göre kahramanlar yalnızca İsa ve Muhammed'dir (BAYSAL, 2006:219). İki büyük dini bütün düşmanlıklara rağmen barıştırmaya, duaları insanlığın mutluluğuna adanma ve şimdiye kadar yapılagelen saçmalıklara son vermek adına Tanrı'ya varan çan sesleriyle ezan seslerini gökte ve yerde birleştirme zamanıdır artık (BAYSAL, 2006: 221). Ancak bu esnada Selmanoviç, yeni kuşaklara hiç kimsenin bir başkasının evine saldırmaya hakkı olmadığını anlatmanın o kadar da kolay olmadığını vurgular ve o vakit insanları dövüştürmek sayesinde milyonları ceplerine indiren silah fabricatörlerinin iflas edecekleri gerçeğiyle karşı karşıya bırakır okuyucuyu (BAYSAL, 2006: 226).

Eserde ilginç görüşlere de yer verilir. Savaşa, ölüme yüksek tahsil amacıyla gittiği Londra'da yakalanan Selmanoviç'in oğlu Dünder'in kaldığı pansiyondaki Profesör Charles Brown'u buna örnek gösterebiliriz. Profesör Charles Brown'a göre "(...) gelecek dünya sosyalistlerinin dünyası olacak olmasına rağmen Sosyalistler de dünyaya barışı getiremeyeceklerdir. Dünyaya barışı getirmek ancak insanı ortadan kaldırmakla gerçekleştirilebilir ve insanın mutluluğuna giden tek bir yol vardır. O da hiçbir işe yaramayan rejimleri ve siyaset adamlarını en kısa zamanda ortadan kaldırmak ve milletlerin yönetimini kadınların eline vermektir (BAYSAL, 2006:

289/19). Selmanoviç'in eşi Şevvala'ya göre de kavgaların ve savaşların hepsi erkeklerindir. Barış yalnız analarıdır. Erkeğin kafası, kadının ise kalbi konuşmaktadır (BAYSAL, 2006:119).

Romanda savaş-barış karşıtlığı, Vardar Nehri'nin akış düzeninden hareketle verilir. Vardar Nehri, Yukarı Vardar-Aşağı Vardar şeklinde insanî özellikler atfedilmek suretiyle kişiselleştirilir. Vardar Nehri'nin yukarıda hırçın ve öfkeli bir şekilde aktığı, daha aşağılarda, Treska kentinde ise dingin ve sakin bir görünüm aldığı belirtilmektedir. Bu nedendir ki Treska kentinde insanlar birlikte, iç içe yaşarlarken, yukarıda Vardar Nehri kenti ikiye bölmüştür. Bu bölünmüşlük kentte yaşayan insanları da etkilemiş, nehrin bir kıyısında Hristiyanlar bir kıyısında Türkler toplanmıştır. İnsana hayat kaynağı olması gereken Vardar Nehri bile dost olmaktan çıkıp Hristiyan ve Müslümanları birbirinden ayıran düşmanca bir doğal sınır olmuştur. Drina Nehri de artık eskisi gibi değildir. Nehirde balıklar yerine insan cesetleri yüzmektedir artık (AYDEMİR, 2013:8-9).

Sonuç itibarıyla “Ocağımız Sönmesin” eserinde 93 Harbi sonrası Bulgaristan'daki Türk göçünün kaçınılmazlığı, göç öncesi/sonrası terkedilen yerlerdeki genel durum, göç yolunda karşılaşılan zorluklarla birlikte savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkileri gözler önüne serilirken, “Drina'da Son Gün” romanında da II. Dünya Savaşı sırasında eski Yugoslavya'dan yine göç etmek zorunda kalan/bırakılan Türklerin içler acısı durumları daha ziyade din, tarih, siyaset üzerinden gösterilmeye çalışılmış, dinin Müslüman Hristiyan ayrımı yapmadan tüm dünya insanlarını ayırıştırması yerine birleştirici özelliğine dikkat çekilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA

- AĞANOĞLU, H. Yıldırım. (2001). Osmanlı'dan Cumhuriyete Balkanların Makus Talihi Göç, Kum Saati, İstanbul.
- AYDEMİR, Mustafa. (2013). *Tarihe Tanıklık Eden Roman: Drina'da Son Gün*, Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi (21), Saraybosna.
- BAYRAKTAR, Zülfikar. (2013). *Balkanlar'da Bir Arada Yaşama Kültürü Bağlamında Kimlik Çatışmasından Kültürel Entegrasyona Türk Dili ve Kültürünün Önemi*, Karadeniz Araştırmaları, s. 36.
- BAYSAL, Faik. (2006) *Drina'da Son Gün*, Can Yayınları, İstanbul.
- ÇAĞ, Galip. (2012). *Avrupa'nın Ötekisi Balkanlar*, Çankırı Karatekin Avrasya Stratejik Uygulama ve Araştırmalar Merkezi, Çankırı.
- HALAÇOĞLU, Ahmet, *Balkan Harbi Sırasında Rumeli'den Türk Göçleri (1912-1913)*, TTK, Ankara.
- KURT, Emine. (2009). *Faik Baysal'ın Romancılığı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- ÖZDEN, Refik. (2008). *Ocağımız Sönmesin*, Ötügen Neşriyat, İstanbul.
- PAŞAOĞLU, Derya Derin. (2013). *Muhacir Komisyonu Maruzatı'na Göre (1877-78) 93 Harbi Sonrası Muhacir İskanı*, History Studies.

Özet

Kimlik, insanın kendini kavrayışının bir ifadesidir. Kendiliğinin bilincine varmak belli bir anda ortaya çıkan veya miras alınan bir kavram değil, insanın değişim süreci boyunca

başkalarıyla etkileşim içinde öğrendiği, geliştirdiği bir kavrayıştır. Kimlik, bir başka deyişle bazı insanlarla nelerimizin ortak olduğuna ve bizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin ait olma sorunudur. Kişinin özsaygısını yükseltebilmek adına önemli bir ihtiyaç olan aitlik, insanı içinde yaşadığı toplumun milli, dini, siyasi ve ekonomik değer yargılarının bir ürünü olmaya yönlendirir. Bu bağlamda toplumsal üretim araçları belli kimliklere sahip insanlar üretir. İşte bu kimliklerin içerisinde kültürel kimlik de yer alır. Kültürel kimlikte en önemli etken ise dindir. Dinler, insanlığın yalnızca inanç dünyasını değil, sosyo-kültürel yaşantısını da biçimlendirir. Kimliklerin biçimlendirilmesindeki belirleyici etkenler arasında milli kimlik de önemli bir rol oynar. Ülkemizde daha ziyade Cengiz Aytmatov çevirileriyle tanınan gazeteci, yazar, çevirmen Refik Özden'in "Ocağımız Sönmesin" eserinde özellikle 93 Harbi sırasında ve sonrasında Balkanlardan Anadolu'ya göç eden insanların dramı anlatılmıştır. Yazar, şair, çevirmen Faik Baysal'ın tarihi gerçeklere bağlı kalarak "Drina'da Son Gün" eserinde ise II. Dünya Savaşı sırasında yine benzer bir şekilde Balkanlardan Anadolu'ya göç eden Yugoslavya Türklerinin sorunları, acıları aktarılmıştır. Bu bildiriye varolma mücadelesi çerçevesinde söz konusu iki eserdeki kimlik meselesi metne bağlı inceleme yöntemi temel alınarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Savaş, kimlik, Balkanlar, göç.

Summary

THE ISSUE OF IDENTITY IN THE BALKANS IN THE WORKS TITLED “DON'T LET THE FAMILY BREAK UP” AND “THE LAST DAY IN DRINA” WITH RELATION TO THE INTERACTION OF LITERATURE AND HISTORY

Identity is an expression of man's understanding of himself. Awareness of the self is not a concept which appears at a certain time or which is inherited; rather, it is an understanding which man learns and develops during the whole process of change through interaction with others. In other words, identity is an issue of belonging related to what we have in common with some people and what makes us different from others. The sense of belonging, which is an important need for one to raise one's self-esteem, leads people to be a product of the national, religious, political and economic value judgments in the society they live in. In this respect, social production tools produce people who have certain identities. Cultural identity is one of these identities. The most important factor in cultural identity is, however, religion. Religions shape both the humanity's world of beliefs and its socio-cultural life. Being one of the determinant factors in the shaping of identities, national identity plays a significant role. In the work "Don't Let the Family Break Up" by the esteemed journalist, writer and translator Refik Özden, who is rather known for his translations of Chingiz Aitmatov in our country, especially the drama of the people who migrated to Anatolia from the Balkans during and after the 93 War is portrayed and narrated. Similarly, the work "The Last Day in Drina" by the writer, poet and translator Faik Baysal, based on the historical realities, depicts the problems and hardships of the Yugoslavian Turks who migrated from the Balkans to Anatolia during World War II. In this paper, the issue of identity in both works within the bounds of the struggle to survive has been examined by taking the method of analysis based on the text.

Key Words: War, identity, The Balkans, migration.

SEZAI KARAKOÇUN ƏDƏBİ-NƏZƏRİ GÖRÜŞLƏRİNDƏ ƏNƏNƏ PROBLEMİ

Ofelya Babayeva

Sezai Karakoç sənətin poeziya, nəsr və dramaturgiya sahəsində xidmətləri ilə fərqlənən böyük yazar olmaqla yanaşı, elmi araşdırmaları ilə həmin sənətin nəzəri aspektdən araşdırılması sahəsində də xeyli işlər görmüşdür.

Ümumiyyətlə, Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri fəaliyyətinin geniş əhatə dairəsi vardır. Daha doğrusu, onun sənət-ədəbiyyat haqqında nəzəri görüşləri Avropa, klassik və çağdaş türk, türk-islam, şərq-islam ədəbiyyatı, o cümlədən ədəbiyyatın ənənə və modern problemlərini əhatə edir. Onun C. Rumi, Y. İmrə, Füzuli, Nəfi, N. Kamal, Ə. Hamid, M. A. Ərsoy, Y. Kamal, N. F. Qısakürək, N. Hikmət, F. H. Dağlarca, M. Araç, O. Vəli, B. Necatigil, İbn Sina, İbn Rüşdi, Əbuüla əl Müərri, Məhyəddin Ərəbi, Dante, Dostoyevski, Gete, Bernard Şou və digər şəxsiyyətlərlə bağlı araşdırmavə mülahizələri klassik və çağdaş türk, eyni zamanda Avropa ədəbiyyatı problemlərinin təhlili baxımından əhəmiyyət kəsb edir. S. Karakoça görə əsrlər boyu yaranmış və böyük bir mədəni irsə çevrilmiş klassik türk ədəbiyyatı XX əsrin bütün mərhələlərində bu və ya digər dərəcədə ənənə rolunu oynamış, yeni yaranan ədəbiyyata təsirsiz ötürməmişdir. Qeyd edək ki, XIX əsrin II yarısından başlayan Tənziyat ədəbiyyatı yeni bir ədəbi mərhələni təşkil etsə də tam mənada ənənə bağlılığından qopa bilməmişdir. İstər Tənziyat, Sərvəti-fünün və Fəcri-ati Qərb yönümlü ədəbiyyatda, istərsə də 1908-ci ildən sonra formalaşmağa başlamış milli ədəbiyyat nümunələrində klassik şeir ənənəsinin mövcudluğu diqqətdən yayınmır. Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri görüşlərində bu məsələyə diqqət xüsusi yer tutur. Hər şeydən əvvəl Sezai Karakoç Qərb ədəbiyyatı dəyərlərini qiymətləndirsə də, bütün mədəniyyətlərin Qərblə bağlanması əleyhinə çıxır. O, haqlı olaraq müsəlman şərqinin özəl formada bir mədəniyyətə sahib olduğunu xüsusi vurğulayır. Buna görə də Şərqin Qərb qarşısında heç bir mədəniyyət borcu olmadığı qənaətinə gəlir. Sezai Karakoç türk mədəniyyətinin çoxəsrlik tarixə malik olduğunu qeyd etməklə, bu günkü mədəniyyətin təməlində məhz bunun dayanmasını diqqətə çatdırır, hər bir mədəniyyət və ədəbiyyat üçün ənənə faktoruna xüsusi önəm verir. Ona görə də klassik ədəbiyyatın ənənə olaraq müasir ədəbiyyata təsiri Sezai Karakoçun nəzəri əhəmiyyətli yer tuta bilər. O, ənənə bağlılığını bütün yaradıcılıqlar üçün düzgün istiqamət hesab edir. Maraqlıdır ki, Sezai Karakoç istənilən bir yeniliyi ənənədən kənar təsəvvür etmir. Çünki ədəb görə “yenilik ənənəni davam etdirməkdir”. Karakoç bu cür fikirlərini həm əsrin mövzu və ideyası, həm də şeirin forma və şəkilləri ilə əlaqələndirir: “Aslında ne qazel olmuşdur, ne de kaside. Küçük aşk şiirleri qazelin süregi deyillermidir? Kasideler mevsim tasvirleriyle başladılar. Şimdi kaside uzunluğundaki şiirler kimi zaman yaz, kış, sonbahar, bahar şiiri adını almakla, ya da onlardan yola çıktıktan sonra kasidelerde olduğu kimi asıl konuya girmekte”. (1, s. 104) S. Karakoç ənənə ilə yenilik arasında əlaqənin görünən və görünməyən tərəflərinə xüsusi önəm verir. O, belə hesab edir ki, əski şeirin sirrini bilmədən yeni olmaq mümkün deyildir. Təbii ki, bu məqamda S. Karakoç əski şeirə yaradıcı yanaşmağı əsas götürürdü. Onun

nəzəri görüşlərində ənənəni təqlidə çevirmək doğru yol sayılmır. Ənənəni təqlid etməyi tənqid edən S. Karakoç ilk növbədə sənətkarın ənənəni yeni ruhda ifadəsinə üstünlük verir. Bu mənada o, ənənəyə yaradıcı yanaşmanın özünü də bir yenilik hesab edir. Sezai Karakoç "Bu torpaqların ədəbiyyatı" adlı məqaləsində yeni ədəbiyyatın istiqamət, məqsəd və vəzifələrini belə şərh edir: "Yeni ədəbiyyatımız peşin hükümlərdən və taklitlərdən kurtulup türk insanına ən geniş anlamıyla egilmedikçə gerçək anlamıyla bir ədəbiyyat olamayacaqdır. Hayatın hər yönü, duyarlılığımızın hər türlü, özləmlərimiz, iç yaşayışlarımız bu ədəbiyyatla canlanacaq və anıtlaşacaqdır. Geçmiş böyük ədəbiyyatımızla da gələcək bağlantısını kurtmayı unutmayacaqdır elbət bu ədəbiyyat. Yavaş-yavaş bu ədəbiyyat böyük millət kütləsinə mal olacaqdır. Ədəbiyyatdan halka, halktan ədəbiyyata gedip gələn və hər gidiş-gelişdə bir kat daha derinləşən, zənginləşən və gələn bir estetik doğurcanlıq faktörü önəmli bir rol oynayacaqdır. Bu faktör sənət hayatının can damarı olunca öbür ölkələr ədəbiyyatlarıyla olan ilgi fayda sağlayacaqdır, doğan ədəbiyyatın imtahanını bəşəriyyətlə verməsində yardımçı olacaqdır" (2, s. 324) Bir tərəfdən Tənziyatla başlayan Qərb təqlidçiliyinə, digər tərəfdən isə "rəngləri solğun" olan türk sosialist ədəbiyyatı şairlərinə etirazı fonunda Sezai Karakoçun bu fikirləri ədəbiyyatda ənənə bağlantısını yaratmağa xidmət göstərirdi. Maraqlıdır ki, Sezai Karakoç ədəbiyyatda milləti və məmləkəti ifadə etməkdə ənənə faktoruna üstünlük verirdi. O belə hesab edir ki, türk adamının iç ağrıları, keçmişə və gələcəyə baxışları bu ifadədə daha çox açıqlanar və təsirli olar. Sezai Karakoç ənənəni sənətdə vacib saydığı kimi "zəngin yabançı qaynaq"ları da əhəmiyyətli hesab edir. Bu onu göstərir ki, ədib sənətə qiymət verərkən milli dəyərləri uca tutmaqla yanaşı, bəşəri dəyərləri də inkar etmir. Məsələnin başqa bir tərəfi odur ki, "zəngin olmayan yabançı qaynaqlar" onun tərəfindən nəinki qəbul edilmir, hətta tənqiddə məruz qalır. Onun ədəbi tənqidi görüşlərində Türkiyədə qərb təqlidçiliyinə meyil göstərən, eyni zamanda əcnəbi təsiri altında formalaşan sosialist ədəbiyyatı "solğun ədəbiyyat" şəklində xarakterizə olunur: "Ne insana, ne tebiata, ne topluma, ne tarihe yeni bir sənətkarın orijinal açıısından bakabiliyor bu eserler. Bir insan doğrulamıyor, bir tip yoğurulamıyor" (2, s. 322) - deyən Sezai Karakoç bu ədəbiyyatın qusur və çatışmazlıqlarını diqqətə çatdırırdı. Şübhəsiz ədib bu cür qüsurların səbəbini göstərməkdən yan keçmir, bilavasitə bunların izahını tarixi-nəzəri kontekstdə verməyə çalışır "Yerli ədəbiyyattan orqanik bir şəkildə sosialist bir akım çıxaramıyan solçular çaresiz daha önce tənziyatçıların və daha sonrakı batıçıların yaptığı gibi Batıya döneceklerdi. Ancak batıda olsun, sosyalist ölkelerinde olsun Sosyalist ədəbiyyat uzun bir tarihe malik degildi. Batının tesiriyle doğmuş ədəbiyyatın öbür ölkələr ədəbiyyatı yanında ne kadar cılız olduğu düşünülürse yine yabancılara örnek alacak bir sol ədəbiyyatın kaderi hemen anlaşılır. Yerli kökten ve zəngin yabançı kaynaktan mahrum bir ədəbiyyatın gelişip büyümesine, serpilmesine ve sonuç olarak yaşamasına imkan yoktur". (2, s. 322). Burada Sezai Karakoçun Qərb ədəbiyyatına münasibəti başa düşüləndir. Təhlillərdən də görüldüyü kimi, o ənənəyə bağlı olmuş, ənənəni sənət üçün vacib saymışdır. Xüsusilə Türkiyədə tənziyatla divan ədəbiyyatına başlayan hücum klassik ənənə qarşısında səddə çevrilmişdir. Əslində, Sezai Karakoç yeni ədəbiyyatın dəyərlərini bütünlükdə inkar etmir. O, qərb ədəbiyyatının təqlidçi, zəngin qaynaqdan məhrum qolunu tənqid edərək ona

sənət aləmində yer olmadığını vurğulayır. Bu mənada yeni ədəbiyyatın ənənəni inkar kompaniyasına qarşı Sezai Karakoç yeni "lahiyə" irəli sürmüş, sənətin milli dəyər qazanmasında ənənənin aparıcılığını önə çəkmişdir. Sezai Karakoç ənənəni müdafiə edərkən poeziyanın müasir həyatla əlaqələnməsini vacib sayırdı və "keçmiş edebiyatı inkar edən, yaşadığımız həyatla ilgilenmiyən bir edebiyatın gerçək bir edebiyat olmasına imkan yoxdur" (2, s. 325) deyirdi. Lakin o, sənət qaynağı kimi təkə ənənəni götürmür, bu sırada Quranı ön plana çəkirdi. Onun nəzərində Quran sənət həyatının ana qaynağı olmaqla yanaşı, həm də ədəbiyyatın yol göstəricisidir: "Quran düşüncəhayatının olduğu gibi sanat hayatının da üstündə ana kaynak olarak ışıklarını saçacaktır. Böyləcə en mücerret plandan en müşahhas hayat planına kadar sanatı besleyen ana kaynaklardan faydalanma mümkün olacaktır". (2, s. 324). Bu cür yanaşma onun müsəlman dünyası üçün ümumi hesab olunan islam mədəniyyəti konsepsiyasına uyğundur. O, islam mədəniyyətini irqçi anlamda deyil, ümmət anlamında qəbul etdiyi üçün bu mədəniyyətin yalnız türk və yaxud ərəb və farsca mənsubluğundan söz açmır. Çünki Sezai Karakoç belə hesab edir ki, İslam mədəniyyət toplumlarının subyektiv adı ümmət, obyektiv adı isə millətdir: "Aslında irkları, dilləri, hatta yurtları farklı da olsa insanları birleştiren şey ideal birliyi, amac birliğidir. Asıl millet aynı ideale sahip insanların meydana getirdiyi toplumdur. Medeniyet ve insanlık idealleri topluluğunun adıdır millet" (1, s. 15). Bir qədər öncə də qeyd olunduğu kimi, ədib bu konsepsiyayı qərb ideallarının hücumlarından qorunmaq üçün edirdi. Bu gediş Sezai Karakoç tərəfindən ənənəyə xidmət göstərmək idi. Çünki o, ənənə olaraq divan ədəbiyyatını götürür. Şairlik dünyasını isə yalnız ənənəyə bağlanmaqla kəşf etməyin mümkünlüyünü qəbul edirdi. Bu həm də onun islami görüşlərini tamamlayırdı. Divan ədəbiyyatının ideoloji olaraq İslami qaynaqdan bəhrələndiyini nəzərə alsaq, onda Sezai Karakoçun divan ədəbiyyatı fonunda ənənəyə və islami ideallara bağlılığının səbəbləri aydınlaşar.

Onun müştərək mədəniyyət baxışlarında isə hər bir xalqın bu mədəniyyətə verdiyi töhfələr o, cümlədən türk mədəniyyətinin özəllikləri diqqətdən kənar qalmır: "... Demək ki, edebiyatımızı yeni baştan kuracak olanlar Şanı Yüce Quranın yol göstərici, ilham doğrucu işıqları altında gerek klasik, gerek çağdaş islam edebiyatını, gerek klassik, gerek çağdaş dünya edebiyatını iyice bilen, kendi hayatımızla haşır neşir olmuş, kendi kaderimizin kiyametini yaşayan bu toprakların öz çocukları olacaktır. (2, s. 325) Sezai Karakoç Quranın təsirindən danışarkən onun ədəbiyyata göstərdiyi təsirə xüsusi önəm vermiş islami ədəbiyyatın yaranmasında Quranın rolunu əhəmiyyətli hesab etmişdir. O, "İslami türk ədəbiyyatı" məqaləsində Quranın hikmət, düşüncə, həqiqət təsirləri ilə yanaşı, ədəbiyyat təsirlərindən bəhs açmışdır: "Quran bir möcüzədir. Kurani-Kerimin tesirinden büyük bir edebiyat doğmuşdur. İşte bu islam edebiyatıdır. Dünya içinde en önemli yeri tutan bir edebiyattır bu edebiyat" (2, s. 366). Maraqlıdır ki, S. Karakoç hər zaman islami ədəbiyyatı müdafiə etmişdir. Bu səbəbdən onun yaradıcılığında islami dəyərlər mühüm yer tuta bilmişdir. O, islami ədəbiyyatı canlandırmaq üçün klassik qaynaqlara üz tutmağı, onlardan bəhrələnməyi lazım bilir. Bu sıra da dastanlara, məsnəvi, qissə və digər bədii janrlara üstünlük verir, yeni dövr şairlərini klassikadan istifadəyə səsləyirdi: "Bizim burada diqqətini çekeceğimiz nokta islam türk edebiyatının yeniden dirilişine temel

kaynakları olacak olan destanlar, klasik islam eserlerinin tercümeləri, ilk türk islam edebiyatının kaynak eserləri, mesneviler və mevlidler, kıssalar üzərində eldəki imkanlarla oluncaciddiliklə vesikalara və metinlərə dayanılarak duruluğunun görə çarptığıdır. Yeni türk şairi və edebiyatçısı bu konuları iyice bilmelidir və bu kaynaklara eğilmelidir” (2, s. 367)

İslami ideyalar onun ruhuna hakim kəsildiyindən S. Karakoç bu ideyaların təbliğini və bütün müsəlmanların birləşməsini vacib sayırdı. Şairin islam mədəniyyətinin yorulmaz təbliğatçısı olmasının bir səbəbi də bununla bağlı idi. Maraqlıdır ki, XX əsrin II yarısında Avropa maraqlarının hədəfi olan Türkiyədə yeni insan örnəyinin yaranmasında S. Karakoç, heç bir tərəddüd etmədən Avropa dəyərlərinə deyil qaynaq kimi islami dəyərlərə üstünlük verirdi. Təbii olaraq o, hər bir ziyalının üzərinə düşən vəzifələrə də toxunur, məhz islami mədəniyyətin formalaşmasında hər kəsin nələri bilməyə və etməyə borclu olduqlarını diqqətə çatdırırdı. İlk növbədə S. Karakoç müsəlman ziyalıların öz tarixini, öz mədəniyyətini bilməyini önə çəkirdi. O, belə hesab edir ki, özünü bilməyən insan nəyin uğrunda mübarizə aparacağını heç vaxt dərk edə bilməz. Öz tarixi və mədəniyyəti naminə böyük missiya daşıyıcısı olan insan milli-mənəvi dəyərlərinə tam mənada bələd olmalıdır ininci tərəfdən hər bir ziyalı Şərq mədəniyyətini bilməlidir. İdealsız yaşamağı ölümə bərabər tutan S. Karakoç eyni zamanda Şərq mədəniyyətindən, xəbərsiz insani ziyalı hesab etmir. Üçüncü tərəfdən isə şair əsl müsəlman ziyalısını həm də Qərb mədəniyyətindən xəbərdar görmək istəyirdi. S. Karakoça görə məhz bu üç keyfiyyəti özündə birləşdirən ziyalı İslami idealların təbliğində mühüm rol oynayır və müsəlman mədəniyyətinin inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərə bilər. Məsələyə bu şəkildə yanaşması ilə S. Karakoç Qərb mədəniyyətini əhəmiyyətsizləşdirmir. Onun başlıca məqsədi Şərq-müsəlman mədəniyyətinin özünəməxsusluğunu qabartmaqdır. Düzdür, o, bir çox hallarda Qərb və Şərq mədəniyyətlərini müqayisə etməklə Şərq mədəniyyətinin ilkinlik və aparıcılığını önə çəkir. Lakin yeri gəldikcə Qərb mədəniyyətinin də üstünlüklərini qeyd edir, onun əhəmiyyətli cəhətlərini dəyərləndirməyi unutmur.

Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri görüşlərində sənət-din aspekti diqqətdən yayınmır. S. Karakoç ilk növbədə sənəti təlqin vasitəsi hesab etmir. Bu yanaşma onun ədəbiyyat yazılarından bir xətt kimi keçir. O, “həyatın və həyat anlayışının ən dərin təbəqəsini dilləndirməyən, səsləndirməyən” bir sənəti əsl sənət hesab etmir. Maraqlıdır ki, S. Karakoç “sənəti dinlə iç içə” hesab edir. Onun ədəbi-nəzəri görüşlərində “Şeir in ruh pəncərəsi” deyilən bir ifadə var”. S. Karakoç qeyd edir ki, əgər ruh pəncərəsi Allaha doğru açılıbsa əsl şeir də bu, məqamda yaranır. Təbii ki, onun “şeyrin gec-tez din dünyasına dönəcəyi” ilə bağlı fikirlərinin qaynağını da yuxarıda deyilənlər təşkil edir. Bu fikirlərin təsdiqi kimi Sezai Karakoç şaman deyimlərində, Zərdüştlükdə, Veda və Quranda bələğət üstünlüyünü “nəzmi ilahi” adlandırır, dinlə şeyrin iç-içə fəlsəfəsini təsdiqləyir: “Ozanlar, şamanlar qaiptən haber verecek toplumun yönetminde faydalı olurlardı. Zərdüşt bir şairdir. Hintlilerin kutsal kitabı Vedalar şiiirdir... Kabenin duvarına asılan yedi meşhur şiiir (Muallakatüs-seba) Kuranın beləğət üstünlüğü önün de, duvardan endirilmişlerdi. Kurana nazmi-ilahi, yani ilahi şiiir denir” (3, s. 39). Bu səbəbdən onun sənəti Tanrıya doğru bir addım hesab etməsi təsadüfi səslənmir:

Beni bir azizin nefesi uçurur,
Kalbimde Allahın elleri durur.
Cici ayaklarım iplikle bağlı,
Ben onun silası, kendimin qurbettiyim
Ben bir azizin hasreti. (4, s. 27)

Onun fikrincə, “İnsan bizzat kendisi Tanrının eşsiz sanatından bir örnektir. İnsan sanatı Tanrının sanatının gönüle vuran yankılarından doğmaqda, onun tükənməz kaynağından beslenmektedir. Tanrının sanatına ermeyen insan və ya sanatçının kalıcı bir sanat eseri burakmasına imkan yoktur. İçində bulunduğu büyük sanattan habersiz bir sanatçı, kor mimar və sağırmusikişinas imajından da çox yoxsun bir imajdır. Çünki, kör mimarın iç gözü görə bilir, sağır musikişinasın ruh kulağı duya bilir, ama Tanrının her an mucizələrlə dipdiri kaynaşan sanatını duyamayan göndülden en ufak bir sanat kırıltısı beklənəməz. Gerçek sanat, Tanrının sanatına götürecekdir. (5, s. 76) Göründüyü kimi S. Karakoç bütün hallarda dini sənət üçün qaynaq hesab edir. O, sənətə dininə bağlantısında, insanda hüriyyət duyğularının formalaşmasına təsiri önə çəkir: “Din hüriyyətə temel hazırlar, onu güzəlləştirir, manalandırır, şəkilləndirir, hədəfləndirir” (6). Sezai Karakoçun problemə bu cür yanaşması qaynağı İslam ideologiyası olan türk-müsəlman təsəvvüf görüşləri ilə üst-üstə düşür. Ə. Yəsəvi, Ə. Yuqənəki, C. Rumi, Y. İmrə, M. Füzuli və digər sənət korifeylərinin yaradıcılığında İslami ideyalar hüriyyət, humanizm və bir çox əxlaqi-didaktik düşüncələr üçün təməl rolunu oynamışdır.

S. Karakoç sənət və din münasibətlərindən danışarkən Qərb ədəbiyyatına da bu kontekstdə yanaşmağı nəzərdən qaçır. Bu anlamda şairin Dante, Dostoyevski, Tolstoy, Kafka və s. sənətkarları barədə söylədiyi təkliflər bir çox mətləblərin açıqlanmasında mühüm rol oynayır. Dinin sənətə alət edilməsini xristiyan sənətkarlarının əsas məqsədi olduğunu dilə gətirən S. Karakoç Qərb ədəbiyyatında xalqı Tanrıda axtarmaq əvəzinə öz xəyal dünyalarında aramalarını bu sənətkarlara irad kimi səsləndirir. Təbii olaraq bu fikirlərdə mübahisə elementləri kifayət qədərdir. Əgər biz S. Karakoçun birbaşa hədəf seçdiyi Dantenin, Tolstoyun, Dostoyevskinin Tanrıya çatmaq arzularını reallaşdıracaq bir əsər yazmaq istəklərini nəzərə alsaq, onda həmin mübahisə elementlərinin nədən ibarət olduğundan tam mənada aydınlaşar. Lakin S. Karakoçun İslam mənəviyyatına əsaslanan ədəbiyyatının təəssübkeşi kimi çıxış etməsində əsas məqsədi ilk növbədə ənənəyə bağlanmaq və bu ənənə əsasında yeni tipli ədəbiyyatı formalaşdırmaq olmuşdur. Çünki o, “içində bulunduğu İslam mədəniyyətinin sənət gücündən yararlanmayan bir ədəbiyyatı gerçək ədəbiyyat” hesab etmirdi. Əslində S. Karakoç İslam mədəniyyətinin sənət gücünü onun ənənə rolunda çıxışında görürdü. Bütün bədii və elmi fəaliyyətində onun ənənəyə necə bağlı olduğu diqqətdən yayınmır. İstər klassik ədəbiyyat, istərsə də müasir ədəbiyyat problemlərindən danışarkən o, ilk növbədə ənənəni sənət üçün pasport hesab edir. Daha doğrusu onun C. Rumi, Y. Emrə, Füzuli, Nəfi, N. Kamal, Y. Kamal, N. F. Qısakürək və digər sənətkarlarla bağlı nəzəri mülahizələrində biz şairin məqsəddən asılı olaraq ənənəyə meylinin güclü olduğunu görürük.

ƏDƏBİYYAT:

1. Sezai Karakoç. Edebiyyat yazıları, I, Diriliş yayınları, İstanbul, 1997, səh 104
2. Sezai Karakoç. Sütün I. Diriliş yayınları, 2-ci baskı, İstanbul, Çağaloğlu, 1975, səh. 324
3. Sezai Karakoç. Yeni türk şiirinin yönü, I, Şiir sanatı dergisi, I sayı, 15 ocak, 1955, səh 39
4. Sezai Karakoç, Gün doğmadan, 14-cü baskı, Diriliş yayınları, İstanbul, 2013, səh. 27
5. Sezai Karakoç. Ruhun dirilişi. Diriliş yayınları, 2-ci baskı, İstanbul, 1975, səh. 76
6. Sezai Karakoç. Din ve sanat. Edebiyyat yazısı. Büyük doğu, 24 haziran, 1956

Xülasə

Məqalədə Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri görüşlərində ənənə problemi təhlil olunur. Burada onun nəzəri görüşlərinin əhatə dairəsi və xüsusi olaraq ənənə problemi diqqət mərkəzində saxlanılmışdır. Məqalədə göstərilir ki, Sezai Karakoç ənənəni sənət üçün vacib saymış, ənənədən bəhrələnən sənəti əsl sənət hesab etmişdir. Məqalədə irəli sürülən fikirlərin təsdiqi üçün bir sıra mənbələrdən istifadə edilmişdir.

Açar sözlər: mənbə, sənət, təhlil, problem, ənənə, S. Karakoç

TÜRK ROMANINDA KİMLİK BUNALIMI

Nurullah ULUTAŞ

Emine ULU

GİRİŞ

18. yüzyılın sonundan itibaren Batının üstünlüğünü hemen her alanda kabul eden Osmanlı devleti askerî, siyasî, ekonomik, sosyal ve kültürel değişim planlarıyla modernleşme sürecine girer. Bu süreç her ne kadar geleneksel değerlerle bir çatışmaya yol açsa da değişim isteğinin yönetim vasıtasıyla üstten; aydınlar vasıtasıyla alttan gelmesi süreci hızlandırır. Sosyal ve siyasal anlamda başlayan değişim eğitim, vergi, anayasa, kılık kıyafet, müzik, tasarım, moda, ev yaşamı... gibi toplumsal ve bireysel boyutları da olan bir dönüşüme yol açar. Bu dönüşüm yeni bir zihniyet yeni bir kültürel algı yaratır. Bu algının savaşlar ve iktidar çatışmalarıyla bir tökezleme geçirmesi (Zürcher 186) o dönem için muhakkaktır; ancak hemen her alanda örnek konumunda olan Batı'ya benzeme hususunda Osmanlı'nın geçmişe ve tarihî mazeretlere sığınmadan değişimi içselleştirmesi de kaçınılmaz bir gereklilik olarak göze çarpmaktadır (Güvenç 136, 137). İnsan bir kültürün ve toplumun parçası olarak yaşar. Ortak kimlik, ortak aidiyetin bilince çıkarılmasıdır. Buna göre kültürel kimlik de bir kültüre katılımın bilince çıkarılması ya da o kültüre ait olduğunun ilan edilmesidir (Assmann 134). Kimlik oluşumunun genetik ve sonradan değişik kazanımlarla elde edilmiş boyutu, ortak toplumsal bir bilinci de beraberinde getirir. ¹ Biyolojik ve sosyolojik bir varlık olan insanoğlu, doğduktan sonra ırk, çevre, doğal şartlar, kültür, aile yapısı, toplumsal koşullar... gibi etkenlerle kendine has bir kimlik taşımakla beraber, sonraki yıllarda psikosozyal etkenler kişilerde birtakım çatışmalar yaratarak onları bunalıma sürükler. Tarihi kökleri Asya'da ve İslam'da olsa bile Türklerin gözü-gönlü hep Batı'da, Batı'ya doğru olmuştur. ²

Batılılaşma bağlamında yaşanan bu değişimin toplumun aynası olan romana değişik boyutlarla yansımaları ve farklı izdüşümlerinin olması yadsınamaz. Türk

¹“Bireyin kendisini tanımlamasında ve kimliğini belirlemede iki unsur etkilidir. Birincisi genetik unsurdur. Genetik unsur, doğuştan getirilen bireysel nitelikleri ifade eder ve bu bireysel nitelikler, bireyin içinde bulunduğu toplumsal grubu oluşturan diğer bireylerden farklı tarafı gösterir. Cinsiyet, renk, sahip olunan potansiyel yetenekler bu unsurlarla ifade edilir... Kimliği kuran ikinci unsur ise bireyde, bireysel bilincin dışında ortak bir bilinç oluşmasını sağlar. Bu bilinç, en genel olarak ortak toplumsal bir bilinçtir ki, bunu oluşturan da kültürdür. Kişi, kültürel unsur ile bireysel unsurun oluşturduğu manevi bir varlıktır.” Ali Osman Gündoğan, “Kimlik Sorunu ve Düşünce Dünyası”, (Bkz. www.aliosmangundogan.com/.../Ali-Osman-Gundogan-Kimlik-Sorunu-)

²“Haçlılarla savaşırken Batı'yı tanıdılar. Akdeniz Ege ve Bizans kıyılarındaki (Levanten) kentlerde Batı kültürünün etkisi altında kalmışlardır. Esasen üzerinde yaşadıkları Anadolu yarımadası da Batı'nın (İyonyalı, Romalı, Hıristiyan) kültür kaynağını oluşturuyordu. Selçuklu ve Osmanlı'nın Anadolu'da bulduğu kültür mirası, Batı'nın İyon-Roma mirasıyla ortak. Türklerin sahip çıktığı ve temsil ettiği İslam, aslında, bir doğu ya da güney dini değil, Batı'yı Batı yapan Yahudi-Hıristiyan geleneğinin devamıdır. Öyleyse çağdaş Türk toplumu Batı'nın kültür kaynakları üzerinde yerleşmiş, yeşermiş ve kök salıp gelişmiş bir kültür sentezidir. Türk toplumunun tarih kaynakları –Doğu (Asya)'da, Güney(İslam)'de, Anadolu'da değil- Batı'dadır. Kültürel kaynaklarımızı, Batı'da (Batı'yı besleyen Anadolu'da) aramalıyız.” (Güvenç120).

edebiyatında kimlik bunalımı özellikle II. Meşrutiyet sonrası Batılı yaşam standartlarıyla yaşanan çatışmayla belirginlik kazanır. Tanzimat sonrası pozitivizmin de etkisiyle roman ve hikâyelerimizde akılcı, kendine güvenen, zeki, kültürlü, bilgi sahibi.. aydın tipi idealize edilir. Bu aydın tipi ve özenilecek yaşam birçok romanda gerek ana karakterler vasıtasıyla gerekse karakterlerin roman satırları arasına sığdırılmış sözleriyle okuyucuya bir karşılaştırma yapma imkânı sağlar. Romanların bir kısmında İngiltere ve Fransa gibi Batılı şehirlerin mimarisi ve yaşam tarzı, ev tefrişi ve eğlence hayatı sergilenirken, bazılarında görgü kuralları, aşk hayatı, evlilik, ahlâk, iş disiplini... gibi konular okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Ali Kemal'in *Fetret*, Reşat Nuri'nin *Harabelerin Çiçeği*, Vodinalı H. Remzi'nin *Sevda-yı Medfun*, Mehmet Rauf'un *Eylül*(1901), *Genç Kız Kalbi*, Mahmut Sadık'ın *Tekâmül* (1912), Adil Nami'nin *Nur Hayat*, Moralizâde Vassaf Kadri'nin *Ölüm Habercileri...* Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* ve *Şık* romanlarının ana karakterleri (Meftun / Şatiroğlu Şöhret) ve temsil ettikleri yaşam tarzı, Batılı yaşamın ve kimlik çatışması yaşayan karakterlere örnek olması bakımından son derece önemli romanlardır. Halide Edib'in *Son Eser*'indeki Mediha, *Raik'in Annesi*'ndeki Necibe ve Rauf, *Mev'ud Hüküm*'deki Rıfat da kimlik bunalımı yaşayan karakterlerdendir. Yazar, *Seviye Talip* romanında yer yer kültür ve kimlik çatışması yaşayan insanları eleştirmekten de geri kalmaz (Aktaş 2011: 393- 404). *Sinekli Bakkal*'da da İmam Hacı İlhami Efendi, kızı Emine ve torunu Rabia; romana üç ayrı nesil olarak yansır. İmamla Emine arasındaki ilk çatışma genişleyerek Rabia ile devam eder (Hayber 92).

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* (1889) ve *Metres* (1889), Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1896), Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) ve Mehmet Murat'ın *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* (1892) adlı romanlarında alafrangalığın dile olumsuz etkisi de eleştiri unsuru olarak işlenir (Çetin 171). Bu metinde üzerinde durulan kimlik, psikolojinin üzerinde tartıştığı kimlikten ziyade, kolektif kimlik dediğimiz daha çok toplumun bireye yüklediği bir aidiyet beyanı¹ olan kimlik öne çıkarılmıştır.

Bu çalışmada Tanzimat, Servet-i Fünûn, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'na ait birer romandan yola çıkarak karakterlerin yaşadığı kimlik bunalımı üzerinde durmayı planlamaktayız.

1. Tanzimat Dönemi: Karnaval

1881(1298) yılında yayınlanan bu romanda sosyal ilişkiler ve eğlence kültürü ekseninde bir kimlik değişiminin yaşandığı göze çarpmaktadır. Yazarın daha romanın başında Avrupa'da düzenlenen karnaval ve eğlence kültürü hakkında ansiklopedik bilgi vermesi dikkat çekicidir: “Maksuda şüru etmezden evvel karnaval ve balolar hakkında karilerimiz ile birkaç lakırdı etmek isteriz.” (Ahmed Midhat, *Karnaval* 3). Roman, ekseninde Zekayi ve Resmî'nin sosyal ilişkileri ve gönül maceraları üzerine kurgulanmış olsa da temelde bir zihniyet ve yaşam değişiminin sergilenmesi üzerine kurgulanmıştır.

Roman her anlamda bir kimlik bunalımı üzerine bina edilmiştir: “Ziya Gökalp'e göre Türk milleti, Batılılaşmanın ve teknolojik ilerlemenin getirdiği medeniyet

¹Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydın, Uğur. “Kültür, Kültürel Kimlik ve Kültürel Haklar”. *Uluslararası Gönüllülük Sempozyumu*. 3-4 Kasım, 2010, s. 6-7.

değişikliğinde Osmanlı kimliği altında kendi ulusal değerlerini, kültürünü ve kimliğini hep geri plana iten, ihmal eden Türk ulus kimliğinin inşasına ve millî bilincin oluşturulmasına ayırmıştır. Zira Osmanlı toplum yapısında ‘medeniyet’ yozlaşmış, kendi millî kimliğine yabancılaşmış, kozmopolitizmi simgelerken, ‘kültür’ ise daha çok kenarda kalmış tarihsel ve kültürel varlığını muhafaza eden Türk milletinin kimliğinde gizlidir.” (Çelik 61). Rumların düzenlediği baloya hemen tüm roman karakterlerinin katılması ve batılılara özenmesi bu bunalımının en önemli göstergesidir. Sosyal ilişki ve eğlence kültürünün romana yansması ahlaki dejenerasyondan başka bir şey olarak görülmez. Dönemin diğer romanlarında da bu bozulma göze çarpar. *Felâtn Bey’le Rakım Efendi, Paris’te Bir Türk, Avrupa’da Bir Cevalan, Yeryüzünde Bir Melek, Bahtiyarlık, Bekârlık Sultanlık mı Dedin?, Ahmet Metin ve Şirzad, Müşahadat, Esrar-ı Cinâyat...* romanlarında otel, balo ve karnaval gibi eğlence kültürü altında yaşanan ahlâksızlıklar yazar tarafından dile getirilir. Sosyal alandaki değişimler hiç şüphesiz Batılı yaşamı taklitte başlar. Bernard Lewis Avrupa’da Osmanlı daimî elçiliklerinin kuruluşunu Batıya açılmış kapılardan biri sayar. Gerçekten bu elçilikler Türk toplumunun batılaşmasına başlıca üç yoldan yardım etmişlerdir. Batıyı tanıyan devlet adamları yetişmesine imkân vermişler, Batıdan asker ve sivil mütehasşsıslar getirilmesinde vasıta olmuşlar ve Batıya gönderilen öğrencilerin işlerini düzenlemişlerdir... İslahatçı padişahlar Osmanlı İmparatorluğunu batılılaştırmak gayretlerinde asıl yardımcılarını Avrupa’daki daimi elçiliklerde kâtiplik vazifesi görmüş olan genç memurlarda bulmuşlardır (Kuram 2012).

18. Yüzyılda Beyoğlu’ndaki sefarethaneler veya İstanbul’a gelen yabancı gemilerde düzenlenen balolara başlangıçta Türklerin katılmadığı; ancak 1829’daki baloya İngiltere büyük elçiliğinin Haliç’teki elçilik gemisinde tertip ettiği baloya Osmanlı devlet ricalinin ilk defa katıldığı bilinmektedir. 1832’de ise Kaptan-ı Derya Çengeloğlu Tahir Paşa tarafından Mahmudiye kalyonunda verilen baloya yabancı elçilerle Türk devlet ricali ve padişah da katılır (Okay 103). Romanın ana karakterlerinden Resmî, Ahmed Midhat’ın başka romanlarında da göze çarpan klasik Doğu – Batı kutuplaşmasında geleneği temsil eden, kültürlü biridir. Yazar, bu karakteri yasak bir aşk ilişkisine sokarak bir anlamda bu olumlu yönünü törpüler. Zekayi ise Resmî’nin zıddına, okumamasına rağmen son derece kendini beğenmiş, züppe, ahlâksız, yalancı, hırsız, dedikoducu, müsrif bir karakterdir. Tanzimat romanında önemli bir karakter tipi olan mirasyedi tipin temsilcisi bu romanda Zekayi’dir.¹ Orhan Okay, yazarın alafranga hayatı eleştirmek amacıyla bu romanı yazdığını söyler. (Okay 61). Osmanlı toplumundaki kişiler, millî değerlerine zıt değerlerle tanıştıklarında bu durum kişilerde şaşkınlık, hayal kırıklığı, yozlaşma gibi sorunlara yol açar. Bu sorunlar karşısında Gerek Ahmet Midhat Efendi gerekse sonraki dönem yazarlarının zaman zaman eserlerinde olumsuz tiplerin karşısında bilgili, kültürlü

¹Ayrıntılı tip tahlili için bkz. Özlem, Kayabaşı. “Ahmet Mithat Efendi’nin ‘Karnaval’ Romanını Tahlil Denemesi”. *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/4 Fall 2011, p. 659-670.

Türk tipi kurgulamalarının nedenlerinden biri Oryantalistlerin genelde Müslümanları, özelde Türk milletini¹ aşağılayan tavırlarına gösterilen bir tepkidir. *Paris'te Bir Türk* romanı bu bağlamda önemli bir yere sahiptir (Çetin 244). Kenan Akyüz'e göre aynı dönemde yazılan diğer edebî türlerde de bu yozlaşmanın örneklerine rastlamak mümkündür. (Akyüz 39).

2. Servet-i Fünûn Dönemi: *Aşk-ı Memnû*

Servet-i Fünûn döneminde Batılı yaşam standartlarını belirleyen genellikle edebiyatçılar, özellikle de Halid Ziya olmuştur. Batılılaşma sorunsalı ekseninde işlenen romanlardan farklı olsa da *Aşk-ı Memnû*, batılılaşmış bir aileyi ele alır (Baş 333). Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* (1900)² adlı romanı, Batılı anlamda ustaca yazılan ilk Türk romanı olarak değerlendirilir. Gerek karakter yoğunluğu, gerekse karakterlerin ruh tahlillerinin romana yansıtılması eseri değerli kılar. ³Batılı kültürün çocuklara aşılmasında önemli kültür taşıyıcılarından biri olarak mürebbiyeleri gösterebiliriz (Mlle de Courton). ⁴Roman geleneksel aile yapısının yerini Batılı yaşam tarzına bıraktığı bir dönemde yaşananları, dönemin izdüşümü olarak

¹ Millet, zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan, beraber yaşama arzusuna sahip olan, dil kültür ve geleneksel değerler bakımından bir birine yakın insan topluluğudur. Geçmişten miras kalan değerlerin korunup yaşatılmasında yer yer dirençle karşılaşılması normaldir. Kültürün maddi ve manevi değerlerin bir toplamı değil, sentezi olduğu hatırlanırsa bu sentezin oluşturduğu organik bütün içinde çağdaş bilim ve teknolojinin getirdiği değerlerle ortak bir geçmişten alınan manevi değerlerin etkileşeceği ve aralarında bir denge kuruncaya kadar diyalektik bir mücadeleye gireceği bilimsel bir gerçektir. (Kantarcıoğlu 40).

² “Halit Ziya Uşaklıgil, 19. 08. 1943'te, Suut Kemal Yetkin'e yazdığı mektupta, *Aşk-ı Memnû* ilgili olarak şunları söylüyor: “... Bana soruyorsunuz: *Aşk-ı Memnû* ne gibi etkiler altında ve nasıl yazılmıştır? diye... Bunun yanıtı biraz zor. Bilirsiniz ki bir şiir parçası, hikâye konusu belli bir kaynaktan gelen bir etkinin, yalnız bir tek etkinin ürünü değildir. Bir hava esintisi birçok karışık yaprakları savurarak şuraya buraya dağıtır, bunlardan bir kümeyi bir yana atar... İşte sanatçının gözüne, belleğine işlenen izlenimler bunlardır. Bunlardan bir toplam çıkarmak onun eczasını birbirine ekleyip yapıştırmak, ona bir biçim vererek türlü öğelerini ipliklerle bağlamak için etkinliğe geçen asıl sanatçının hayalidir, renk renk taş parçalarından bir levha çıkarmak gibi bir iş. *Aşk-ı Memnû* yazılırken İstanbul, 'un belli çevrelerinde, özellikle Boğaziçi'nde Melih Bey takımını andıran aileler vardı. Nitekim bugün de öyledir. Yazar bunları uzaktan yakından bilir ve tanırdı. Hayalinde birikmiş karmakarışık izlenimler vardı. Bunları billûrlaştırarak bir toplam çıkarmak için imgelemine kamçılama yeterdi. Bu demek değildir ki, *Aşk-ı Memnû* gerçekte var olan birtakım yüzlerden kopye edilmiştir. Eserde birçok kişiler vardır. Bunlardan hiçbiri belli birtakım kişilerin benzeri değildir. Ama genel toplamıyla birçok kişilerden eğretilenmiş dağınık eczadan bileşen bir varlıktır. Doğruluğu da bundan ibarettir.” (Bkz. Fethi Naci. “Türk Romanı *Aşk-ı Memnû* İle Başlar”. *Gösteri*. S. 4, (Mart 1981), s. 66.)

³ “*Aşk-ı Memnû*, Türkçede yazılmış tekniği en kusursuz romandır belki de. *Aşk-ı Memnû*'nun yazılış tekniğinde en çarpıcı yanları, kişiler arası dengenin ustalıklı kuruluşu, simgelerle olayların ele alınış yöntemi, simgelerin ilerde yer alacak olayları önceden haber verecek, geçmekte olan olaylara derinlik katacak bir duyarlılıkla kullanılışı ve Halid Ziya'nın bütün bu öğeleri az rastlanır bir ustalıklı her an denetimi altında tutabilmesi, böylelikle roman boyunca 'son'un asla açıkça sezilememesi gerilimin sürekli korunabilmesi olarak sıralayabiliriz. İntihar anında bile Bihter, doğal güdüleriyle ussal kararlar arasında bocalar. Daha alt düzeyde Bihter, *Mai ve Siyah*'ta allegoriyle anlatılan ruhsal ve fiziksel bölünmenin yansıtıcısıdır” (Robert P. Finn 177).

⁴ Batılı kültürün aşılmasında yabancı mürebbiye incelemesi için bkz. Süreyya Elif Aksoy. *Aşk-ı Memnû'da Cennet İmgeleri*, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2004.

okuyucuya aktarır: “*Aşk-ı Memnû*’nun diğer romanlardan farklı tarafı kişilerinin çokluğu ve her birinin, yazarın deyişiyle “hususî ve zatî bir hayat yaşaması”dır. Kişiler arasındaki yoğun duygu ilişkisinin ayrıntılı bir şekilde verilebilmesi için de dar bir mekân çevresi seçilmiştir. Bundan dolayı romanda anlatılan olayların büyük bir kısmı Boğaziçi’ndeki bir yalıda geçer.” (Huyugüzel 44). Halit Ziya Uşaklıgil, romanıyla ilgili kendisine yöneltilen bir soruda o günün İstanbul’unda bu özellikteki ailelere sık rastlandığını ifade ederek romanın realist yönünü ortaya koyar.

Aşk-ı Memnû’da kimlik bunalımına neden olan vasitalardan biri de alışveriş mekânlarının özelliğidir. Firdevs Hanım ve kızlarının yaşam tarzları ve alışveriş yaptıkları mekânlar Batılı bir görünüme sahiptir. Pygmalyon (İstiklal Caddesi ve Galata’da bir mağaza), Au Lion D’or (İstiklal Caddesi’nde bulunan bir ayakkabı mağazası), De lion.. gibi mağazalar hep bu tür mağazalardır. Tepebaşı gazinolarında gidilen operetler, Ode’o’nun baloları.. hep bu Batılı yaşamın bir yansıması olarak romanda işlenir (Temizkan 228).

Tanpınar, *Aşk-ı Memnû*’yu değerlendirdiği bir yazısında romanı bir aile cehennemine benzetir ve Bihter’in bu cehenneme güzelliğinin, paraya olan düşkünlüğünün ve aile terbiyesinden yoksun oluşunun kurbanı olarak düştüğünü ifade eder. ¹ Bihter, hem karakter olarak hem de yaşadığı yasak aşk ve bu aşk sonucu intiharı tercih etmesiyle *Madame Bovary* romanının başkahramanı Emma ve *Anna Kareninna* romanındaki Anna’yı da hatırlatır. ²

3. Cumhuriyet Dönemi

¹ “Güzelliği, kadın insiyakı, biraz yabancı olan aile terbiyesi, para ihtiyacıyla ailesi için yaptığı fedakârlık, Bihter’i, etrafındaki insanlardan çok canlı, çok kuvvetli yapar. O, bu eve limonluğa düşen bir yıldırım gibi girer. *Aşk-ı Memnu*, küçük bir aile cehennemidir. Bir yığın karşılıklı durum, kitabın kuvvetini yapar. Kan bağları, aşk, iradesizlik, günah, romanın bütün şahıslarını birbirine kenetler. O kadar ki, ölüm, ayrılık bile bu kördüğümü çözemez. Gariptir ki, her iki roman da aynı şekilde biter. *Mai ve Siyah*’ta Ahmed Cemil ile annesi, *Aşk-ı Memnu*’da Nihal ile babası, iki çöküntü halinde kalırlar.” (Tanpınar 276-77).

² “Emma ve Bihter arzuladıkları yaşama evlilikleri ile ulaşmak isterler ama seçtikleri eşlerle uyuşmayınca hayatlarında oluşan boşluğu başka erkeklerle doldurmaya çalışırlar. Emma’nın zaman zaman dine sığınması Bihter’de hiç rastlanmayan bir husustur. Anna ise bu iki kadından da farklı olarak evliliğinde tatmadığı heyecanları Vronski’de tadar. Emma ve Bihter’in yapamadığını başarır ve adeta bir hayal âleminde İtalya’da ve Orta Asya’da bir kır evinde sevdiği adam ile birlikte yaşar. Ondandır bir çocuk sahibi dahi olur. Anna adeta Emma ve Bihter’in gerçekleştiremedikleri hayalleri gerçekleştiren bir üçüncü şahsiyettir. Ancak onun hayatında Rus toplumunun derin etkileri görülür. Aleksey Aleksandroviç hayatını Rus toplumunun kurallarına uygun yaşayan bir erkektir. Roman ise sadece bir yasak aşkın romanı olmaktan çok Rus toplumunun değişik açılardan incelenmesine dayanan ve odak noktası olarak da değişik kesimlerden üç aileyi ve ilişkilerini ele alan bir eserdir. Oysa *Madame Bovary* ve *Aşk-ı Memnû* toplumdaki sahneler vermekle birlikte birer yasak aşk romanı, aldatan kadınların hikâyesi olarak değerlendirilebilir. Emma ve Bihter, Anna’ya göre daha sığ, gündelik yaşamın ihtiyaçlarını tatmin etmekten sonrasını düşünmeyen, sathî tiplerdir. Emma’nın Bihter’e nazaran daha serbest hareket etmesi, ilişkilerinde toplumu hiçe sayması, ait olduğu toplumun, Fransız toplumunun yapısından kaynaklanır. Oysa Bihter, Firdevs Hanım’ın kızı olmanın acısını içinde taşıyan ve annesine benzemekten, toplum tarafından yargılanmaktan korkan genç bir kadındır. Duyularını dizginleyemeyip yaptığı hatayı canıyla öder. Sosyolojik açıdan büyük önem taşıyan ve kadın ve evlilik kurumu gibi önemli bir meseleyi de irdeleyen bu üç karar eserinde ayrı ayrı toplumları temsil eden ancak aynı acıları yaşayan üç kadın kendi iradeleri ile karar verdikleri ölümlerde birleşirler. Ölüm onların fırtınalı ruhları için huzur dolu bir sığınaktır.” (Kefeli 95).

Modernizmin Getirdiği Kimlik Bunalımı: Anayurt Otel

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte edebiyatımıza bir kazanım olarak yansıyan yazar ve eser artışına bağlı olarak, toplumun eğitim seviyesinin de yükselmesi, şehirleşen / modernleşen insan tipinin romanlarımızda sık işlenmesine yol açar. Tüm bu olumlu sonuçların zıddına toplumda ve romanda kendi kültürüne, geleneğine ve benine yabancılaşan karakterler göze çarpar. 19. yüzyıl başlarında Sanayi Devrimi'nin ardından bilim ve teknolojiadaki gelişmeler ve bunun sosyo-politik yansımaları, insanın gitgide makinelerin egemenliğine girmeye başlaması; bununla birlikte toplumsal üretim düzeniyle birey arasında oluşan çelişkiler insanlar arasında iletişimsizliğe, bireyin yavaş yavaş kişiliğini yitirmesine, topluma yabancılaşmasına yol açar. “Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür. [...]Yabancılaştırma estetiği, somut görüntüyü yabancılaştırarak yeniden kurgularken özde gerçeklikten uzaklaşmaz; [...] dünyanın özünde yatan kaotik çelişkileri, belirsizliği, anlaşılmazlığı gözler önüne serer.” (Ecevit 26).

Batı edebiyatında Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar*'ı (1864), Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ü (1915) ve *Dava*'sı (1925), Herman Hesse'nin *Step Kurdu*'su (1927), Elias Canetti'nin *Körleşme*'si (1935), Jean Paul Sartre'nin *Bulanıt*'sı (1938) ve Albert Camus'un *Yabancı*'sı (1942) öncü romanlar olarak karşımıza çıkar. “Yabancılaşma”yı işleyen bu romanlar, modern yaşamın bireyi / aydını nasıl bir cendere altına aldığını vurgulamaya çalışır. Bu yazarların metinlerinde yer alan yalnızlık, korku, iletişimsizlik, çaresizlik, ruh-madde ve akıl-duygu karşıtlıkları gibi izlekler yabancılaşma sorunlarını destekleyici niteliktedir. Habermas'a göre modern yaşamın rasyonel ölçüleri, kurumsal yapıları ve bürokrasi, ‘yaşam dünyasının kolonileştirilmesi’ sorununa neden olur. Bürokratik eylem sistemleri bireyi öylesine tahakkümü altına almıştır ki artık çalışanın gündelik yaşamı rasyonel ve araçsal bir hal almıştır. Birey kendi amaç ve çıkarlarını sistemin amaçları ekseninde biçimlendirme zorunluluğunda bırakılmıştır. Bu doğrultuda, yalnızca buna uygun kültürel değerler ve bireysel kimlikler edinebilirler. Modernizmde bireysellik kişinin kişisel özelliklerini odak noktası haline getirecek yerde, tuhaf bir biçimde sıradanlığı ifade etmektedir.” (Tükel 37).

Türk edebiyatında ise yabancılaşma olgusunun, Tanzimat'la başladığını söylemek mümkündür. Bu dönem romanlarında yabancılaşma, Doğu-Batı ekseninde değerlendirilerek, yanlış Batılılaşmanın getireceği sonuçlar trajikomik olarak çizilen alafrağa kahramanlar aracılığıyla verilmeye çalışılır. “Yazarlar, romanlarda bireyin iç dünyasını derinlemesine vermeyerek her fırsatta okuyucuyu yeni ve yabancı hayat tarzına karşı uyarma ihtiyacı içerisinde hissederek.” (Ecevit 2009: 36).

1940'lı yıllarda Abdülhak Şinasi Hisar, “*Fahim Bey ve Biz* (1941) ile *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalı ve Şeyhliği* (1952) adlı üç romanında sadece kendi küçük dünyasında yaşayan ve çevre/ toplum tarafından “deli” olarak görülen üç ‘yabancı’yı, Fahim Bey’i, Vamık Efendi’yi ve Ali Nizami’yi anlatarak” sıradan bireyin yalnız ve yabancılaşmasını söz konusu eder. Yine 1940'lı yıllarda Sabahattin Ali de *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanlarında yabancılaşma sorununa kimi kez

doğa-kent, kimi kez de birey-toplum çatışmalarıyla yer verir. 1953 yılında, Attilâ İlhan da *Sokaktaki Adam* romanındaki Kamarot Hasan karakteriyle toplumsal bir yabancılaşmaya dikkat çeker. Sonrasında Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Otel* (1973) romanlarıyla bu konuya eğilir. Yazar ilk romanında C. Adli kahramanla toplum değerlerini reddeden ve kendi gerçeğini kurmaya çalışan entelektüel bir yabancıyı ele alır. Ahmet Hamdi Tanpınar *Yeni İstanbul* gazetesinde 1954 yılında tefrika edilen ve 1961 yılında da kitap olarak basılan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Hayri İrdal'ın yabancılaşmasını değişen sosyal hayat çerçevesinde ironik bir dille ifade etmeye çalışır. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1972) romanında burjuva bir aydının yaşadığı topluma ve hayata karşı yalnızlığını irdeler. Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkması* (1960), *Peygamberin Son Beş Günü* (1992), *Bıyık Söylencesi* (1995), *Vatandaş* (1995), *Yalan* (2002), *Kumru ile Kumru* (2005), *Gökdelen* (2006), Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) ve *BirDüğün Gecesi* (1979), Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977), Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), Vüsat O. Bener'in *Buzul Çağı'nın Virüsü* (1984), Bilge Karasu'nun *Gece* (1985), Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995) ve *Kayıp Hayaller Kitabı* (1999), Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nınAcayip Serüvenleri* (1991), Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990) ve *Kar* (2002), Elif Şafak'ın *Mahrem* (2000) ve *Araf* (2004) gibi daha pek çok romanda yabancılaşma ve kimlik bunalımı, modernizmin ve sonrasında da postmodernizmin etkisiyle Türk edebiyatını besleyen önemli bir kaynak ele alınır. Kimlik bunalımının neden olduğu sonuçlardan biri de ters kimliktir (Atak 170).

Anayurt Otel (1973), Zebercet adlı ana karakter ekseninde kurgulanan bir romandır. Romanın bazı eleştirmenlerce Faulkner, Joyce, Dostoyevski gibi yazarların yapıtlarıyla akrabalık taşıdığı belirtilir (Tutumlu 11). Yedi aylık doğan, doğduğunda ebe tarafından “Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; ‘Zebercet’ koyun adını.” (Atılgan 13) denilerek adı konulan, bazı aceleci tavırları, anne ve babası tarafından bile yedi aylık doğmasına bağlanarak azarlanmaktan ve alay edilmekten kurtulamayan Zebercet, hem fiziki hem de ruhsal yönden zayıftır, hastalıklıdır. Topluma yabancılaşmasının nedenleri bu dışlanmışlıktır. *Anayurt Otel*'nde romanın başlangıç zamanı olan 20 Ekim 1963 Pazar gününden itibaren, Zebercet 'in ölümüne değin geçen 22 günlük süre boyunca cinsel saplantılarının gitgide arttığını görürüz. Romanda tecavüz diyebileceğimiz tek taraflı ilişki, homoseksüel yaklaşım, hayvan sevicilik, lezbiyen ilişki, ensest, fetişizm gibi bütün cinsel sapmalara göndermeler yapılmıştır. Zebercet, roman boyunca tutkun olduğu kadının yattığı odaya giderek dokunduğu eşyalara karşı fetişist bir aşkla dokunur ve yalnız kaldığında fantazmlarla yoğun bir şekilde meşgul olmaktadır. Tüm bunlar, onun normal olmayan kişiliğini daha da aykırı bir hâle sürükler.¹

Anayurt Otel'nde Zebercet, yaptığı otel kâtipliği işi nedeniyle yaşamın ve yaşananların dışında olduğu için topluma yabancılaşan biridir. (Moran 123).

Anayurt Otel'nde bireyin kendine yabancılaşmasını en iyi örnekleyecek simgesel değer bıyıktır. Yabancılaşma olgusu Zebercet'in intiharıyla doruk noktaya

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Alparslan Nas. “Aylak Adam ve Anayurt Otel'i'ne Psikanalitik Yaklaşım: Atılgan'ın Oidipal Roman Kişileri Olarak C. ve Zebercet”, *Nota Bene Journal of Arts and Social Sciences*, Vol: 2, Temmuz 2009, s. 72-86.

çıkar. Baştan sona karmaşıklıklar üzerine kurulan romanda modern çağın getirdiği yaşam biçiminin doğurduğu Zebercet karakteri, bunalımlı ruhu, tutkulu sevdası ve istekleriyle önce çevresel şiddete ardından intihara yol açar (Koca 42). Zebercet ‘in yaşama yabancılaşmasına verilecek en önemli örneğe intihar etmeden birkaç gün önce yemek yediği aşevinin yanındaki kahvenin radyosunda kalın sesli bir erkeğin bağıra bağıra söylediği bir türküyü dinlerken duyduğu cümledir: “...Ne ölüyüm, ne sağım.”(Atılğan 95).

SONUÇ

Modernleşen dünyada bireyin kimlik inşası ve kendi kimliğini koruması son derece zordur. Tarihî süreçte milletlerin üst kültür baskısına maruz kalarak kendi kültürlerinden soyutlanma çabalarına gerek gerçek hayatta gerekse kurgu dünyasında sıkça rastlanmaktadır. Tanzimat dönemi Türk romanından başlayarak “alaf-ranga züppe” tanımlamasıyla çıkarıcı, kurnaz, kendi değerlerine ve toplumsal değerlere düşman bir zihniyeti temsil eden bir “tip”le karşılaşırız. Daha çok medenileşme kaygısıyla Batı’nın sahip olduğu her şeye bilerek ve isteyerek özenen insan tipi, aynı zamanda kimlik bunalımı yaşayan ve yaşadığı çelişkilerle “öz”üne düşman bir tavır sergiler. 18. Yüzyıldan sonra Batı karşısında maddi anlamda her şeyini yitirmiş Osmanlı, seyahatnâmeler ve sefâretnâmeler sayesinde moda, bahçe düzeni, ev dizaynı, davranış değişikliği... Başta olmak üzere hemen her bakımdan bir taklit kültürüne sürüklenir. Bu taklit, roman karakterlerini bir komplekse ardından sahip olduğu değerlere düşman bir kimliksizleşme sürecine sürükler. Bu bocalayıp bazı romanlarda mizahi bir yaklaşımla ele alınırken bazılarında sonu intiharla biten trajedilere yol açar. 1970 sonrası modernist ve postmodernist romanlarda hayatın hızlı akışına uyum sağlayamadığı için kendi kimliğinden sıyrılan ve yalnızlaşan aydın tipi ve kent insanı, romanlarda en sık işlenen konulardandır. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanından başlayarak, Yusuf Atılğan’ın *Anayurt Oteli*, *Aylak Adam* ve sonraki dönemlerde Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında bu tarz yabancılaşan tiplere rastlamak mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ahmed Midhat Efendi. *Karnaval*. Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.
- Ahmet Midhat Efendi. *Jön Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, (1. b. 1910) 2003.
- AKBULUT, Doğan. “Küresel Siyaset, Kimlik ve Sanat”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi (Inonu University Journal of Art and Design)*, Cilt/ Volume: 2, Sayı: 6, 2012, s. 405.
- AKSOY, Süreyya Elif. “Aşk-ı Memnû’da Cennet İmgeleri”. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004.
- AKTAŞ, Şerif. *Edebiyat ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara:Kurgan Edebiyat Yayınları, 2011.
- AKYÜZ, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1995.
- ASSMANN, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- ATAK, Hasan. “Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme (Identity Development and Identity Formation A Theoretical Assessment)”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar – Current Approaches in Psychiatry*. 2011, S. 3
- BAŞ, Selma. “Batıya Hayran Bir Neslin Romanı: Servet-i Fünûn Romanı”. *Turkish Studies*

- *International Periodical For The Languages*. Volume 5/2, Spring, 2010.
- ÇELİK, Celaeddin. “Gökalp’in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür – Medeniyet Teorisi”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 21, 2006, s. 61.
- ÇETİN, Nurullah. “Ahmet Mithat’ın Romanlarında Milli Öz güven Duygusu”. *Edebiyat İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- ECEVİT, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- FİNN, Robert P. *Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- GÜNDOĞAN, Ali Osman. “Kimlik Sorunu Ve Düşünce Dünyası”. (5 Mayıs 2014) <<http://aliosmangundogan.com/Makaleler.php>>
- GÜNDÜZ, Osman. *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema – I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- GÜVENÇ, Bozkurt. *Kültür Konusu ve Sorunlarımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- HAYBER, Abdülkadir. *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri’nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*. İstanbul: M. E. B Yayınları, 1993.
- HUYUGÜZEL, Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1995.
- TÜKEL, İrem. “Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka’nın ‘Dönüşüm’ Romanının Bu Bağlamda Analizi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 1, S. 2, 2012, s. 37.
- KANTARCIOĞLU, Sevim. *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007.
- KARABULUT, Mustafa. “Paris’te Bir Türk ve Jön Türk Romanlarında Kültür ve Medeniyete Bakış”. *Türk Dünyası Araştırmaları*. (Haziran 2010), S. 186.
- KARACA, Alâattin. “Ahmet Mithat Efendi’nin Jöntürk Adlı Romanı”. *A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. 1991, X, 1.
- KAYABAŞI, Özlem. “Ahmet Mithat Efendi’nin ‘Karnaval’ Romanını Tahlil Denemesi”. *Turkish Studies– International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 2011, Volume 6/4.
- KEFELİ, Emel. “Dünya Edebiyatından Üç Roman ve Üç Kadın Tipi”. *Karşılaştırmalı Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000.
- KOCA, Hayati. “Anayurt Otelinin Zebercet’i veya Karamsar Bir Tip Tahlili”. *Ay Vakti*. (Mart 2008), S. 90.
- KURAM, Ercüment. *Türkiye’nin Batılılaşması ve Millî Meseleler*. Ankara: TDV yay, 2013.
- MADEN, Sait. “Aşk-ı Memnû ve Madam Bovary Romanlarında Kadınların Yönlendirdiği Olay Örgüsü”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. (Güz 2008), S. 24.
- MORAN, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- NACİ, Fethi (1984). “Türk Romanı Aşk-ı Memnû İle Başlar”, *Gösteri*(Mart). S. 4, s. 66.
- NAS, Alparslan. “Aylak Adam ve Anayurt Oteline Psikanalitik Yaklaşım: Atılğan’ın Oidipal Roman Kişileri Olarak C. ve Zebercet”. *Nota Bene Journal of Arts and Social Sciences*. (Temmuz 2009), Vol: 2.
- OKAY, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*. İstanbul: MEB Yayınları, 1991.
- ÖNERTOY, Olcay. *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- ÖZAKPINAR, Y. *Kültür ve Medeniyet Üzerine Denemeler*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1998.
- ŞİMŞEK, Yaşar. “Ahmet Mithat Efendi’nin Jön Türk Romanında Kadına Bakış ve Feminizm Düşüncesi”. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. C. 2, S. 2,

2012, s. 151.

- TANPINAR, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- TEMİZKAN, Mehmet. “Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnû* Romanında Mekân Kullanımı”, *JASSS (The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science)*. Volume 5, Issue 3, p. 228
- TOPÇU, Nurettin. *Kültür ve Medeniyet*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- TUTUMLU, Reyhan. *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*. Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran, 2002.
- TÜKEL, İrem. “Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka’nın ‘Dönüşüm’ Romanının Bu Bağlamda Analizi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 1, S. 2, 2012, s. 37.
- UĞUR, Aydın. “Kültür, Kültürel Kimlik ve Kültürel Haklar”. *Uluslararası Gönüllülük Sempozyumu*. 3-4 Kasım, 2010, s. 6-7.
- ULUTAŞ, Nurullah. *İntihar ve Roman*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- UŞAKLIĞİL, Halit Ziya. “Suud Kemal Yetkin’e Mektup”. *Ulus*. Güzel Sanatlar, İstanbul, 1943, s. 5-9.
- UŞAKLIĞİL, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnû*. Âlem Matbaası, İstanbul: Ahmet İhsan ve Şürekâsı, 1900.
- ZÜRCHER, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Özet:

19. yy’dan sonra üstünlüğünü her alanda kabul ettirmiş Batı, gerek sosyal hayatta gerekse sosyal hayatın yansıdığı bir ayna olan roman türünde bir kimlik bunalımı yaratmıştır. Kültür ve kimliğin yüzyılları aşan bir geçmişe sahip olduğu ve geleneksel değerlerden kopmanın zorluğu gözönüne alındığında Batılılaşmanın zorunlu kıldığı hemen her alandaki değişimin doğal bir dirençle karşılaşacağı inkâr edilemez. Bu direnç doğal olarak bir medeniyet krizine yol açacaktır. Tanzimatla başlayan kültür ve kimlik bunalımının Türk romanında çok sık işlendiği görülmektedir. 21. Yüzyıla uzanan Türk edebiyatında bu değişim ve direncin hangi boyutlara eriştiği ancak sistemli bir okuma ve karakterlerin Batılılaşma akımına takındığı tavırla açıklanabilir. İlk dönem romancıları siyah ve beyaz gibi çok net karakterler kurguladığı halde son dönem romanlarında Batı kültürünü özümsemiş; hatta kendi kültürü karşısında “Öteki” konumunda kalmış karakterler de göze çarpmaktadır.

Bu bildiride Tanzimat’tan günümüze romanlara yansıyan kültür ve kimlik bunalımı üç roman ekseninde irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Türk Romanı, Kültür, Kimlik, Medeniyet, Gelenek.

Summary

CULTURAL ALIENATION AND IDENTITY CRISIS IN TURKISH NOVELS

The West which proved its superiority in every field following the 19th century created an identity crisis not only in social life but also in novel genre which is the mirror of social life.

Considering the centuries-long history of culture and identity and the challenge of leaving traditional values, it is undeniable that the transition obliged by Westernization within almost every field would encounter a natural resistance. This resistance would lead to a natural civilization crisis. It can be seen that culture and identity crises which started by Tanzimat period are commonly discussed as a subject in Turkish novels. The dimensions that this transition and resistance expanding the 21st century reached in Turkish literature can be explained only through a systematic reading and the attitudes that characters adopted against Westernization movement. Unlike very clear characters like black-and-white fictionalized by the first period novelists, characters who internalize Western culture and even take the position of “Other” against their own culture are encountered in late period novels.

This paper analyses culture and identity crisis from Tanzimat period to our day within the scope of three novels.

Key Words: Turkish Novel, Culture, Identity, Civilization, Tradition

SÖZ SƏNƏTİMİZ VƏ MİLLİ DƏYƏRLƏRİMİZ

Sevinc Heydərova

Milli-mənəvi dəyərlər təsəvvürü çox geniş və əhatəlidir. Xalq bu dəyərləri özünün müqəddəs dini təsəvvürlərində, müxtəlif inamlarında, şifahi yaradıcılıq nümunələrində, eləcə də xalq dilinin zənginliyini hişv eləyə bilən qiymətli ədəbi-bədii əsərlərdə, elm və mədəniyyət abidələrində yaşadır.

Təsədüfi deyil ki, ümummillil lider Heydər Əliyev milli-mənəvi dəyərlərimizi həmişə yüksək qiymətləndirmiş və demişdir: “Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərlərinin ən əsası bizim müqəddəs kitabımız Qurani-Şərifdə öz əksini tapıbdir. Ancaq bununla yanaşı, Azərbaycanın mütəfəkkir insanları, mütərəqqi insanları, Azərbaycanın böyük şəxsiyyətləri, Azərbaycanın hörmətli siyasi və dövlət xadimləri Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərlərini yaradıblar. Bu, bizim adət-ənənələrimizdir. Bu bizim milli əxlaqi mentalitetimizdir. Bu, bizim bütün başqa dəyərlərimizdir.” [32; 36].

Milli-mənəvi dəyərlər adət-ənənələrdə nəsil-dən-nəslə ötürülən nümunələrdir; onların bu günümüzə kimi çatdırılması və təbliği, təbii ki, yaradıcı şəxsiyyətlərin böyük zəhmətinin bəhrəsidir. Bu danılmaz faktı biz nəinki klassiklərimizin yaradıcılığında, eləcə də müasirlərimizin – Azərbaycan ədəbiyyatının 1960-1970-ci illər nümunələrində də görürük.

Milli-mənəvi dəyərlərin qorunması, milli dilin saflığı, yaşarı adət-ənənələrə sadiqlik, eləcə də müasirlik və xəlqilik kimi vacib sənət prinsipləri ümumən həmin dövr ədəbiyyatımızda, o cümlədən 80 yaşlı ədəbi orqanımız “Ədəbiyyat qəzeti”nin səhifələrində öz ifadəsini tapmışdır.

Bu gün artıq tarixi bir dövr kimi dəyərləndirdiyimiz 1960-1980-ci illərdə “Ədəbiyyat qəzeti” (o zaman: “Ədəbiyyat və incəsənət”) milli-mənəvi dəyərlərimizi iki istiqamətdə təbliğ edirdi. Birincisi, əsrlərin sınağından çıxmış və folklorda, xalq sənətində, adət-ənənə və mərasimlərdə, habelə klassik irsdə, söz sənətində yaşayan, qorunub-saxlanan və inkişaf etdirilən milli dəyərlərin birbaşa təbliğ edilməsi yolu ilə. İkincisi, milli dəyərlərin müasir ədəbiyyatda və sənətdə təzahürünə, ənənələrin müasir dövrdə davam etdirilməsi və inkişafına diqqət ayırmaqla, onu intişar etdir-məklə.

Milli-mənəvi dəyərlərin hər iki istiqamətdə təbliğ və təcəssümünə dair 1960-1970-ci illərin “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti yazılarından onlarla nümunələr gətirmək olar. Bəzi məqamlara nəzər salaq. Məlumdur ki, bütövlükdə sovet dönəmi mədəniyyətin milli xüsusiyyətlərini danmır, bunu “xəlqilik” prinsipi ilə ifadə etməyə üstünlük verirdi. 1920-1930-cu illərin əvvəllərində milli folklor nümunələrinin geniş nəşri, aşıq yaradıcılığına diqqət, aşuqların qurultaylarının keçirilməsi də məhz bununla bağlı olmuşdur. Lakin 1930-1950-ci illərin qatı stalinizm rejimi hər sahədə olduğu kimi, folklorla münasibətdə də özünü göstərmiş, xalq yaradıcılığının yayılması müəyyən məhdudiyətlərlə üzləşmişdi. 1960-cı illərdən başlayaraq folklorla qayğı, onun öyrənilməsi və tədqiqi yenidən aktualıq kəsb edir; stalinizmin qadağan

etdiyi “Kitabi-Dədə Qorqud”un təzə nəşri və tədqiqi, aşıq yaradıcılığının çiçəklənməsi, aşıq qurultaylarının yenidən gündəmə gəlməsi bunun əyani faktları idi. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti şifahi söz sənətinə yeni yanaşmanı ardıcıl olaraq öz səhifələrində işıqlandırır, ona önəm verir.

Belə ki, Azərbaycan aşıqlarının III qurultayı 1961-ci il 27-28 aprel günlərində keçirilmiş, lakin hələ qurultayın ərəfəsində qəzet “Azərbaycan aşıqlarının III qurultayı qarşısında” rubrikasından materiallar vermiş, onun hazırlanmasında bilavasitə iştirak etmişdir. 7 iyun 1960-cı il sayında “Ənənəyə yaradıcı münasibət” adlı redaksiya məqaləsində qəzet məhz “ənənəyə mükəmməl yiyələnməyi və ona yaradıcı münasibət bəsləməyi” aşıqlar qurultayının həll etməli olduğu vacib məsələ kimi irəli sürür. Elə həmin sayda həmçinin Arif Məmmədovun “Aşıq sənətinə dair” və Ə. Bədəlbəylinin “İfaçılıq sənətinin bəzi məsələləri” problem məqalələrində aşıq yaradıcılığının müasir vəziyyəti təhlil olunmuş, yaradıcı və ifaçı aşıqlara diqqət yönəldilmişdir. Qəzet habelə Aşıq Şəmşir və Aşıq Bilalın yeni kitablarını, bir sıra aşıqların şeirlərini təqdim etmişdir.

“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin 28 aprel və 5 may 1961-ci il sayları isə aşıqların III qurultayını izləmiş, geniş icmal dərc etmişdir. Qurultayda M. İbrahimov, Səid Rüstəmov, H. Araslı, Bülbül, M. H. Təhmasib, M. Rahim, R. Rza və b. ədib və musiqiçilərin aşıq yaradıcılığına verdiyi önəm, şifahi irsi müasirlik nöqtəyi-nəzərindən qiymətləndirməsi bir başlanğıc idi. Qəzetin mövzunu daim diqqətdə saxlaması sonrakı illərdə də milli irsə marağın səngimədiyini, daha intensiv şəkildə aldığı göstərir. M. H. Təhmasib “Aşıq poeziyamızın tədqiqi” [12] adlı məqaləsində M. İbrahimovun “Aşıq yaradıcılığında realizm” monoqrafiyasına, M. İbrahimov Səhəndin “Sazımın sözü” və Cənubda çap olunmuş “Azərbaycan folkloru nümunələri” kitablarına [17], S. Paşayev “Saz və aşıq” [24], O. Sarıvəlli “El nəğməkarı” Aşıq Şəmşirin yaradıcılığına [26] diqqət ayırmaqla nəinki yazılı ədəbiyyatda folklor ənənələrini işıqlandırır, eyni zamanda bütövlükdə Azərbaycanda xalqın milli irsə həssaslığını, onu yaşatdığını açıb göstərirlər.

Milli-mənəvi dəyərlərin xalq yaddaşında yaşaması və yaşadılmasının daha bir təzahürü bayram və mərasimlərdir. Odur ki, stalinizm dövründə qadağaya məruz qalmış mərasimlərdən biri də Novruz bayramı olmuşdur, məhz xalq yaddaşını oyaq saxladığına, milli atributlara, adət-ənənələrə yol açdığına görə. Xalqın milli məişətində yaşasa da rəsmən qeyd olunması yasaq edilən Novruz bayramı 1960-cı illərdən başlayaraq, hər ilin mart ayında Bahar bayramı adı ilə dirçəldilməyə başlayır. Və bir qayda olaraq “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin bayram ərəfəsinə düşən sayları bunu qeydə alır. Nəinki qeydə alır, qəzetin bayram sayları habelə milli adət-ənənələr, xalqın etnoqrafiyası, xalq tətbiqi sənəti, milli miniatür rəssamlıq məktəbi və xalq musiqisi ilə bağlı araşdırma yazılarına, baharla bağlı şeir, hekayə və publisistika nümunələrinə geniş yer verir. Bu, beynəlmiləlçi sosializm ideologiyası şəraitində milli varlığın ifadəsinin bir üsulu idi.

Həmin duruma diqqət çəkən yazıçı Mövlud Süleymanlı xatirələrində yazır: “Rəhmətlik Rəsul Rza danışırdı ki, (Anarın dediklərindən) Azərbaycan KP MK-nın I katibi H. Əliyevin qəbulunda oldum... Novruz bayramıyla bağlı fikirlərimi bildirdim. Mənə dedi: “- Rəsul müəllim, gəlin gedək bizim evə, görək Novruz bayramını

siz yaxşı keçirirsiniz, yoxsa biz. Əgər bizim ziyalılarımız Novruz bayramını mənim tapşırıqla keçirəcəklərsə, bu heç də yaxşı deyil... Qoy ürəkləri istədikləri şəkildə keçirsinlər”. O zaman 70-ci illərin əvvəlləri idi, bu söz də dildən-dilə düşdü... Yaz bayramımız öz səmənisiylə evlərdən bayıra çıxdı, yaxınlı-uzaqqlı yurdumuzu dolaşdı” [31;s. 495].

Novruz bayramına diqqət ilk dəfə “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin səhifələrində M. H. Təhmasibin “Adət, ənənə, mərasim, bayram” adlı elmi məqaləsi ilə cəlb olunur. “Müzakirə yolu ilə” təqdim olunan məqalə elə bu şəkildə də başlayır: “Hər xalqın özünə görə adət, ənənə, mərasim və bayramları olur. Qədim tarixə malik azərilərin də mənəvi mədəniyyətinin bu mühüm hissəsi son dərəcə çoxçeşidli, çoxcəhətli, mürəkkəb bir aləmdir...” [13] və sonra məqalədə ən qədim mərasimlər, Dədə Qorqud və digər dastanlarda əksini tapmış adət-ənənələrdən tutmuş Novruza qədər bu zəngin mənəvi sərvətlərdən söz açılır. Növbəti sayında isə qəzet bayramı məxsusi vurğulamadan “Gənclərin bahar şeirləri” başlığı altında şeirlər təqdim edir [14]. Bundan sonra qəzetdə “bahar bayramı” tendensiyası yüksələn xətlə hər il genişlənməyə başlayır.

Qəzetin 1968-ci il bahar sayları bu baxımdan daha zəngindir. Q. Qeybullayev və Y. Rüstəmovun “Səmənisi” [16], Mikayıl Rzaquluzadə, Azad Mirzəcənzadə, Səttar Bəhlulzadənin bahar qeydləri, rəssam Elçinin “Qaravəlli teatri” haqqında məqaləsi, İ. Şıxlının “Dəli Kür” romanından “Bahar axşamında” mənzərələri, habelə şairlərin bahar şeirləri [17] milli mərasimə ümumxalq sevgisini əks etdirirdi. Növbəti ildə “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin 1969-cu il 22 mart tarixli sayında xalq yazıçısı Əli Vəliyevin “Novruz” adlı məqaləsi və şairlərin bahar şeirləri isə, doğrudan da, bayramın cəmiyyətdə vüsət almasının göstəricidir. Bütün 70-ci illər ərzində də baharın gəlişi qəzetin mart saylarında məxsusi vurğulanır. Beləliklə, qədim Novruz dəyərlərinin milli cəmiyyətdə yenidən dirçəlişi yeni bir ənənənin – mətbu olaraq hər il bahar bayramının qeyd olunması və təcəssümünə rəvac verir. Baharla, yaz günləri, təbiətlə bağlı onlarla yeni şeirin yaranması da bunun bariz ifadəsidir.

1960-1980-ci illərin tarixi-mədəni kontekstində milli-mənəvi dəyərlərə qayıdışın daha bir ifadəsi klassik irsə münasibətdə görünür. Klassik irs problemi sovet dönməndə başlıca olaraq sinfi məfkurə nöqtəyi-nəzərindən çözüldü. Bu, xüsusən 1930-1950-ci illərin stalinizm epoxasında bir sıra fəsadlar törətmiş, milli mədəniyyəti bütövlüyü və zənginliyi ilə anlamağa əngəl olmuşdu. 1960-cı illərin əvvəllərində də klassikaya sinfi yanaşma prinsipi, klassiklərin yaradıcılığında başlıca olaraq əzilən sinfin, geniş xalq kütlələrinin mənafeyinə axtarılması, sovet ədəbiyyatına xas əmək, xalqlar dostluğu, beynəlmiləçilik, sinfi mübarizə mövzularına önəm verilməsi “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin materiallarından da aydın duyulmaqdadır. İstər klassik ədəbiyyata dair ayrı-ayrı elmi tədqiqatlarla bağlı resenziya yazıları, istərsə də klassiklərin yubileylərinə həsr olunmuş və daha üstünlük təşkil edən məqalələr bu həqiqəti təsdiqləyir.

“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti 1960-cı illər ərzində klassiklərin yubileyləri ilə bağlı ardıcıl olaraq bir sıra materiallar verir. 1960-cı il ərzində Cəfər Cabbarlının 60 illiyi, 1962-ci ildə Mirzə Ələkbər Sabirin 100 illiyi, M. F. Axundzadənin 150 illiyi, 1965-1967-ci illər arası Cəlil Məmmədquluzadənin 100 illiyi, habelə S. Ə.

Şirvaninin 125 illiyi [1], Rəşid bəy Əfəndiyevin 100 illiyinə [10] dair çoxsaylı məqalələr klassik ədəbi dəyərlərə necə böyük əhəmiyyət verildiyini göstərir.

Bununla belə, məsələn, C. Cabbarlının 60 illiyi münasibətilə yubiley yazılarını: redaksiyanın “Həyat və yaradıcılıq”, Mehdi Məmmədovun “Mübarizə ruhu, yenilik eşqi”, Mirzə İbrahimovun “Böyük yazıçı, sadə insan”, Süleyman Rəhimovun “Yanan ürək”, Cabir Səfərovun “Qardaş xalqların səhnələrində”, Əkbər Ağayevin “Yaşayan ənənələr” və s. məqalələri [2] daha on il sonra Cəfər Cabbarlının 70 illiyi münasibətilə dərc olunmuş yazılarla: İlyas Əfəndiyevin “Azadlıq carçısı” [18], Qasım Qasımzadənin “Milli iftixarımız” [19], Seyfəddin Dağlının “Qüdrətli sənət” [20], Yaşar Qarayevin “Cabbarlı müasirliyi” [21], Məmməd Arifin “Yazıçı və zaman”, Məsud Əlioğlunun “Cabbarlının xəlqiliyi” [22], Mirzə İbrahimovun “Ehtirash və döyüşkən sənət”, Süleyman Rəhimovun “Ürəklər fatehi” [23] və s. bir çox məqalələrlə müqayisə etdikdə, on il ərzində ruh etibarilə irsə yanaşmada milliliyin ön plana çıxdığını görürük. Əgər 60-cı illərin əvvəllərində Cabbarlı irsi hələ yeni, sosializm ideyalarının təbliği baxımından nəzərdən keçirilirsə, onilliyin sonlarında onun əsərləri daha çox milli-mənəvi dəyərlərin daşıyıcısı, tərəcəmanı kimi aktuallaşır.

Bu məqamı digər yubiley hadisələrinə münasibətdə də müşahidə etmək olar. M. Ə. Sabirin 100 illik yubileyi öz xalqı tərəfindən yüksək səviyyədə keçirilsə də irsi ilk növbədə məhz “Azərbaycan sovet poeziyasının sələfi” kimi aktuallaşır. İl ərzində böyük şairin beynəlmiləl önəminə diqqət yetirməklə (M. Müsəddiq, A. İsmayılov - “İran ədəbiyyatşünasları Sabir haqqında” - 12 may 1962; “Qardaş respublikalarda” – 19 may 1962), qəzet M. Ə. Sabirin yubileyini doğum günü ərəfəsində 29 may 1962-ci il tarixli ayrıca bir sayla qeyd edir (Mehdi Hüseyn - “Xalqın şairi”; S. Rəhimov - “Sönməz məşəl”, Ə. Ağayev - “Dünya satirikləri cərgəsində” və s.). Bununla belə, M. Ə. Sabir “proletar şairi” olmaqdan daha çox milli şair kimi, məhz xalqın şairi kimi sevilir; 1960-1970-ci illərin milliləşmə prosesləri bu həqiqəti daha qabarıq şəkildə üzə çıxarır. Sabirin şeirlərinin cəmiyyətdə sevilməsi, kütləviləşməsi yeni bir ənənənin əsasını qoyur. 1970-ci illərdən başlayaraq bu günə qədər hər il şairin doğum günü münasibətilə (30 may) “Sabir poeziyası günləri” keçirilməyə başlandı və “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində əksini tapdı. Bu, təkcə Sabirin şeirlərinin deyil, Azərbaycan poeziyasının bayramına çevrilir; həmin günlər müasir şairlər böyük Sabirin ruhu qarşısında, milli klassik şeir sənəti qarşısında hesabat verirlər.

Klassik irsə milli-mənəvi dəyər mövqeyindən yanaşma ötən əsrin 70-ci illərindən, böyük tarixi şəxsiyyət Heydər Əliyevin Azərbaycana rəhbərliyi dövründə daha da güclənir. Əslində, dar ədəbi və elmi dairələrdən çıxıb, təcridcən ümumxalq sevgisi qazanır. Əgər sovet dönəmində, 60-cı illərin əvvəlləri də daxil olmaqla yubiley tədbirlərinə bir kampaniyaçılıq xas idisə, 1960-cı illərin sonu 70-ci illərdən başlayaraq bu tədbirlər sürəklilə və hərtərəfli səciyyə alır. Böyük klassiklərin əsərləri nəinki nəşr və tədqiq olunur, haqlarında əsərlər yazılır, portret və rəsmləri yaradılır, abidələr ucaldılır, əsərləri səhnələşdirilir, tele və kino-filmlər çəkilir. Məqsəd klassik irsi geniş xalq kütlələrinə tanımaq, ictimaiyyətə sevdirmək, mənimsətmək, müasir dəyərlərə çevirməkdən ibarət olur.

1968-1969-cu illərdə M. P. Vaqifin 250 illik yubiley günlərindən başlayan

("Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin 13 iyul, 28 sentyabr, 5 oktyabr, 19 oktyabr; 2, 6 və 30 noyabr, 8 dekabr 1968 və 18 yanvar 1969-cu illər saylarında yubiley yazıları dərc olunmuşdur) tədbirlər Vaqif irsinə layiqli qiyməti son olaraq Respublika başçısı Heydər Əliyevin 80-ci illərdə Şuşada şairin məqbərəsini yüksəltməsi ilə verir. Habelə İslam Şərqində hünərvər şair kimi tanınan İmadəddin Nəsimi adı az qala 1960-cı illərin sonlarına qədər bizdə, belə demək mümkünsə, yalnız dar ədəbi dairələrdə, ədəbiyyat mütəxəssislərinə tanış idi. Orta əsrlərin böyük Azərbaycan şairinin 600 illik yubileyi "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin 1969-cu il 7, 14 iyun, 19 iyul və 13 dekabr saylarında əksini tapır, daha sonra məhz Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə hökumət səviyyəsində Yubiley Komitəsi yaradılır və hərtərəfli fəaliyyət nəticəsində tezliklə monumental bir sənət bayramına çevrilir. 1973-cü il ərzində "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, demək olar ki, bütün saylarında yubileyə bağlı tədbirləri izləyir, haqqında yazılar təqdim edir, eyni zamanda şairin irsindən nümunələr dərc etməklə İ. Nəsimini müasir oxucular arasında populyarlaşdırmaq qayğısına qalır.

Qəzetin 13, 22 və 29 sentyabr saylarında işıqlandırılan yubiley təntənələri şairin şöhrətinin nəinki Azərbaycanda, habelə Moskvada, ümumittifaq səviyyəsində, dünyada – YUNESKO-nun iştirakı ilə təbliğinin geniş ifadəsi olur. Amma Nəsimi irsinin mənimsənilməsi bununla da bitmir, əksinə, bütün 70-ci illərdə davam edən proseslərə bir başlanğıc olur. Nəsiminin əsrlərinin akademik və kütləvi nəşri, tədris proqramlarına daxil edilməsi, haqqında elmi monoqrafiyalar, bədii əsərlər (İsa Hüseynovun – "Nəsimi" filmi, Qabilin – "Nəsimi" poeması) yazılması, abidəsinin ucaldılması, və s. tarixi həqiqət olmaqla "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin 1970-ci illər saylarında da təsdiqini tapır. Həmçinin Nəsimi yubileyi klassik irsin təbliği və mənimsənilməsində bir örnək olaraq yeni ənənə yaradır. N. Nərimanovun 100 illik (1970), Aşıq Ələsgərin 150 illik (1972), daha sonralar miqyaslı şəkildə Nizami Gəncəvinin 840 illik yubileylərinin təşkili milli-mənəvi dəyərlərin qorunması və yaşadılmasının konkret təcrübəsini nümayiş etdirir.

Bununla belə, milli irsi mənimsəmək azdır, onu yeni dəyərlərə çevirmək, xalqın və müasir cəmiyyətin həyatına daxil etmək tələb olunur. Bu baxımdan, ədəbiyyatın qarşısında duran vəzifə həmişə ənənə və novatorluğun vəhdətindən çıxış etmək olmuşdur. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin 1960-1970-ci illər sayları ilə tanış olduqda, ədəbiyyatımızın bu vəzifənin öhdəsindən layiqincə gəldiyini görürük. XX əsr Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikrinin inkişafı prosesində 1960-70-ci illərin söz ustaları yaradıcılıqlarında xalq nümunələrindən gərəyincə faydalanmış və milli-mənəvi dəyərlərimizi özlərinə məxsus tərzdə əks etdirmişlər. Məhz bu halda xalqın mənəvi dünyası ilə real həyatı vəhdət şəklində verilmiş olur.

1960-cı illərin əvvəllərində ədəbiyyat və sənətin ən çox axtardığı keyfiyyət "müasirlik"dir. Stalinizm dövrünün ağır sınaqlarından çıxmış müasir insan necə olmalı, hansı xüsusiyyətlərə, əxlaqi keyfiyyətlərə malik olmalıdır? Müasir cəmiyyətin parametrlərini nə təşkil edir, yalnız elm, texnika, müasir biliklərimi, ya habelə milli-mənəvi dəyərlər? Ədəbiyyat və sənəti düşündürən bu məsələlər qəzetin səhifələrində geniş əksini tapmışdır. "Dramaturgiya və müasirlik" [4], "Müasirlik – dövrün ən böyük tələbidir" [5], "Müasirlik və novatorluq" [6], "Müasirlik və bədii

yaradıcılıq” [7], “Müasir həyata fəal münasibət” [8], “Müasir tələblər səviyyəsinə” [9], “Müasir vəzifələrimiz” [15] və s. ifadələrlə əksini tapan “müasirlik” problemi, bir qayda olaraq, Azərbaycan Yazıçılar İttifaqı yığıncaq, plenum və qurultaylarını məşğul edən əsas məsələdir. Nəinki Azərbaycan yazıçılarını, habelə ümumən sənətçilərini də eyni problemlər düşündürür. Təsadüfi deyil ki, qəzetin 1961-ci il 21 yanvar, 4, 25 fevral və 27 may səhifələrində “Opera sənəti və müasir mövzu məsələsi” ətrafında “Kino sənətində müasirlik” [3], “Zəmanəmizə layiq, xalqımıza layiq” [11] mövzusunda müzakirələr, qurultaylar keçirilir.

Məhz zəmanəni ifadə edən, zəmanənin tələblərinə cavab verən sənət əsərləri yaratmaq cəhdləri ədəbiyyatda və milli incəsənətdə yeni mərhələnin, yeni nəsr və poeziyanın, dramaturgiya və teatrın, modern musiqi və rəssamlığın yaranmasına səbəb oldu. Müasir ədəbiyyat sovet dönməninin sırf beynəlmiləlçi və kosmopolit ideyalarından necə qurtula bildi? Müasirlik axtarışlarında yalnız dünya təcrübəsinə müraciət etməklə yox, başlıcası bu təcrübəni milli-mənəvi dəyərlər zəminində həzm etməklə, sintez etməklə: “Əsl novatorluq həyat həqiqətinin xalqın qəlbindən xəbər verən, onun ruhundan doğan bir sənət dili ilə ifadəsidir...” [30].

1960-cı illər ərzində yeni ədəbiyyatın yaranması və məhz milli əsasda möhkəmlənməsi növbəti onillikdə yazıçıların qarşısında daha bir həyati vacib məsələni irəli sürdü: milli-əxlaqi dəyərlərin təbliği, daha dərinləndirilməsi məsələsi. Sosializm cəmiyyətində gedən sosial deqradasiya və mənəvi aşınma mühitinə qarşı ədəbiyyat yalnız milli əxlaq və mənəviyyat ideyaları ilə dura bilərdi. 1970-ci illər ərzində “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin səhifələrində məhz bu aspektdə diskussiya müzakirələrin olması bunun ifadəsidir. “Ana təbiətə övlad münasibəti” [25], “Bədii publisistika: problemlər, mülahizələr” [27], “İmtahan verənlər və imtahan götürənlər” [28] və s. kimi. Ən nəhayət, 1979-cu ilin aprel ayında Bakıda “Fəal həyat mövqeyinin formalaşdırılması: mənəvi tərbiyənin təcrübəsi və aktual problemləri” ümumittifaq elmi-praktik konfransının keçirilməsi və konfransda Heydər Əliyevin məruzə etməsi [29] ədəbiyyatın mənəviyyat problemlərinə diqqətini artırdı. Bütöb bir sıra mənəvi-əxlaqi problemlər qaldıran bədii əsərlər meydana gəldi.

Ümumiyyətlə şəxsiyyət və cəmiyyət arasındakı əlaqə bütövlükdə ən müxtəlif çalarları ilə 1960-1980-ci illər ədəbiyyatımızda öz əksini layiqincə tapmışdır. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetinin həmin ədəbi prosesi izləyən 1960-1970-ci illər sayları, milli-mənəvi dəyərlərimizin bu dövrdə qorunduğu kimi, yeni çalarlar da qazandığını təsbit edir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 9 iyul 1960.
2. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 19 mart 1960.
3. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 14 fevral 1961.
4. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 28 aprel 1961.
5. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 17 iyun 1961.
6. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 8 iyul 1961.
7. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 3 fevral 1962.
8. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 19 may 1962.
9. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 30 mart 1963.

10. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 30 noyabr 1963.
11. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 19 dekabr 1964.
12. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 10 sentyabr 1966.
13. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 12 mart 1966.
14. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 19 mart 1966.
15. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 7 may 1966.
16. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 16 mart 1968.
17. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 23 mart 1968.
18. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 4 yanvar 1969.
19. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 2 avqust 1969.
20. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 9 avqust 1969.
21. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 16 avqust 1969.
22. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 11 oktyabr 1969.
23. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 18 oktyabr 1969.
24. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 13 yanvar 1973.
25. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 10 fevral 1973.
26. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 17 mart 1973.
27. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 17 aprel 1976.
28. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 16 oktyabr 1976.
29. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 27 aprel 1979.
30. Əfəndiyev İ., Noyabr düşüncələri./“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 8 dekabr 1962.
31. M. Süleymanlı, And olsun əsrə, Bakı, “Elm və təhsil”, 2012, 501 s.
32. N. Alışova /tərtibçi/, Milli-mənəvi dəyərlərin təbliğində kitabxanaların rolu. Bakı: M. F. Axundov adına AMK nəşriyyatı. 2011. 85 s.
33. Ş. Alışanov, Ədəbi-bədii düşüncənin sərhədləri, Bakı:“Sabah”. 2010. 358 s.

Ö Z E T

Makale milli-mənəvi dəyərlərin 1960-1970 yıllarda nasıl korunduğu ve gelişimi “Edebiyat ve incəsənət” gazetesi esas alınarak öğrenilmiştir. Aşık yaratıcılığı, bayramlar ve törenler, klasik mirasa dikkat gibi milli dəyərlərin literatürde nasıl təzahür etməsi araşdırma meselesidir.

Anahtar sözlər: *milli-mənəvi dəyərlər, halk yaratıcılığı, enənə, klasik miras, Nevruz bayramı, çağdaşlıq, millilik, “Edebiyat ve incəsənət”.*

SUMMARY

It is investigated in the article the process of preservation and development of the national-spiritual values in the “Edebiyat ve Incəsənət” (“Literature and Art”) newspaper 1960-1970- th. Ashug’s creative activity, the national holidays and rituals as well as the classical literary heritage are the subjects of the given article.

Key words: *national and moral values, folklore, tradition, classical heritage, Novruz holiday, modernity, nationalism, “Literature and Art”.*

CENGİZ DAĞCI YARADICILIĞINDA DİL MİLLİ KİMLİYİN ƏSAS GÖSTƏRİCİSİ KİMİ

Aytən Abbasova

Türkiyə sərhədlərindən çox-çox uzaqlarda yaşamış, vətən həsrətini qəlbində bir ömür boyunca yük kimi daşımış Cengiz Dağcının (1919-2011) yaradıcılığı XX əsr türk ədəbiyyatında özünəməxsus mövqeyə malikdir. Cengiz Dağcı yazdığı bütün roman və hekayələrində vətən məhəbbəti, torpaq sevgisi, türk dili və milli ədət-ənənələrinə sədaqət və bağlılıq nümayiş etdirmişdir. Vətənidən çox-çox uzaqlarda Londonda yazmasına baxmayaraq əsərlərinin “anamın dili” adlandırdığı Türkiyə türkcəsində olması olduqca maraqlı bir faktdır. Yazıcının əsərlərini Türkiyə türkcəsində yazmasının ilkin səbəbi Kırımın Qara dəniz sahilində yaşayan tatarların danışdığı dillə Türkiyə türkcəsinin olduqca oxşar olmasıdır. Yazıcını hələ kiçik ikən bu dillə əmisi Seyid Dağcı tanış etmişdir. Əmisi kiçik Cengizə boş vaxtlarında məşhur türk yazıçısı Ömər Seyfəddindən hekayələr oxuyardı. Bu dillə tanışlıq da məhz burdan irəli gəlirdi. Ancaq yazıcının bütün romanlarını və hekayələrini bu dildə yazması təkcə yaxınlıqdan irəli gəlmirdi. “O’nun bütün eserlərini Türkiyə Türkcəsi ilə yazması və Türkiyə’de basılması gerçeği Türkiyə şahsında Türklük sevdasının büyüklüğünü və istikbal için Türkiyeye olan güvenin bir tezahürüdür.” (1, s. 54)

Yazıçı özünün “Yansılar 1” kitabında əsərlərini Türkiyə türkcəsi ilə yazması barədə danışarkən bunda oxucularının böyük rolu olduğunu bildirir. 1950-ci ildə Türkiyədən bir oxucusundan gələn məktub və həmin oxucunun göndərdiyi türk yazıçılara məxsus hekayə kitabları onda əsərlərini bu dildə yazmaq marağını daha da gücləndirmişdi. Bundan sonra yazıçı əsərlərinin Türkiyə türkcəsi ilə yazmağa qərar verir və yazıb tamamladığı “Qorxunc illər” romanının əlyazmalarını yenidən gözdən keçirmişdir. “Yedi defter içine toplu Korkunç Yıllar’ın müsveddelerini çekmecemden çıkarıp tekrar ve tekrar okudum. Her okuduğumda annemin çocukluğumda bana konuştuğu dilin sade, sade olduğu kadar da tatlı ve şirin ahengi geliyordu kulaklarıma; Gurzuf-Kızıltaş kızlarının ve gençlərinin toydüğünlerde, cıyın ve dervizalarda söyledikleri mani, yır ve çın’ları tekrarlanıyordu yüreğimde. Değeri biçilmez bir miras bulmuştum adeta. Bu mirasla varlığımın, hatta kişiliğimin değişeceğini hisseder gibi oluyordum. Bu mirasla, bir zamanlar benim olan ama aradan geçmiş korkunç ve ölümcül yıllarla artık unutulmuş, yurdumun torpaklarına yeniden kavuşabileceğimin; tüm umutsuzlukları, tüm güçlükleri yenip, yeni ve capcanlı bir hayata açılabiləcəğimin inancı uyanıyordu ruhumda.” (2, s. 80) İki illik zəhmət nəticəsində Cengiz Dağcı “Qorxunc illər” romanını Türkiyə türkcəsinə çevirir. Xeyli müddət keçdikdən sonra yazıçı adı çəkilən romanını və bir neçə hekayəsini “Varlıq” jurnalının redaktoru Yaşar Nabi Nayıra göndərir. Yaşar Nabi Nayır isə Ziya Osman Sabadan Cengiz Dağcının əsərlərini Türkiyə türkcəsinə tam uyğunlaşdırmasını xahiş edir. Uzun illər bu əməkdaşlıq davam edir və yazıcının əsərləri “Varlıq” jurnalında dərc edilir.

Yazıcının doğulub böyüdüüyü Kırımın tarixinə nəzər saldıqda görürük ki, burada yaşayan tatarlar tarix boyunca zorakılığa məruz qalmışlar. Tarixdən məlum

olduğu kimi 1917-ci ilin oktyabrında Krımda da bolşevik hakimiyyəti qurulmuşdu. Hökumətin ilk qurulduğu illərdə Rusiya ərazisində yaşayan azsaylı xalqların bütün hüquqlarının qorunacağı, illərdir yaşadıkları əsarət həyatına son qoyulacağı vədləri verilsə də, hər şey tam əksinə oldu. Verilən vədlərdən həvəslənən Krım türkləri azadlıq əldə etdiyinə inanır, 1917-ci ilin 26 noyabrında 76 millət vəkili ilə iştirakı ilə milli qurultay keçirilir. Çələbi Cihan səsvermədə üstünlük qazanaraq milli hökumət qurur, ordu yaradılır. Ancaq bu hökumətin ömrü çox qısa olur. Rus ordusu bölgəyə daxil olaraq idarəetməni ələ keçirir. Bu illər Krım tatarları üçün çox ağır illərdir. Bu illərdə 60 mindən çox Krım tatarı öldürülmüş, yüzlərlə insan həbs edilmiş və sürgünə göndərilmişdir. 1921-ci ildə Krım Muxtar Cümhuriyyəti elan olundu. Tatar dili və rus dili rəsmi dil elan olundu. Ancaq bu azadlıq da çox çəkmədi. 30-cu illərdə tətbiq olunan kolxozlaşdırma siyasəti təkcə iqtisadi sahədə deyil, digər sahələrdə də Krım türklərinə böyük məhrumiyyətlər gətirdi. Məktəblər, mədrəsələr bağlandı, məscidlər söküldü. Bu illərdə tatar dilini əhaliyə unutturmaq üçün müvafiq fərmanlar verildi. Əvvəlcə ərəb əlifbasından latın əlifbasına, latın əlifbasından isə rus əlifbasına keçid tətbiq olundu. Bir müddət sonra isə tatar dilinin işlədilməsinə rəsmi şəkildə qadağa qoyuldu, tədris müəssisələrində yalnız rusca təhsil verilməyə başlandı. Cengiz Dağcı da bütün əsərlərində xalqın çəkdiyi bu əzabları, məhrumiyyətləri, yaşadıkları faciələri dilə gətirməyə çalışmışdır.

Uzun illər rusların əsarəti altında yaşamağa məcbur olan Krım türklərinin dilinin ruslar tərəfindən sıxışdırılması, bu dildə çıxan qəzet və jurnalların çapına məhdudiyətlər qoyulması, məktəblərdə dilin tədrisinə qoyulan qadağalar məşhur polyak yazıçı Çeslav Miloşun “Ana yurd dediyin dildir əslində!” sözünü rəhbər tutan yazıçının qələmindən yan keçməmiş, əsərlərində öz əksini tapmışdır. Yazıçı “Yansılar 2” kitabında dillə bağlı düşüncələrini belə dilə gətirir: «Polonyalı mühacir yazar Czeslaw Milosz’un Anayurt dediğin dil’dir aslında sözlerini benim kadar hiç kimse anlayamaz dünyada. Her şey dile bağlıdır. Benim durumumda yurt dediğin gerçekten dilden başka bir şey değildir. Bugüne dek düşünce özgürlüğümü koruyabildiysem, dille koruyabilmişimdir; yurdumun toprağı, dağı, bağı, denizi, çiçeği, böceği, insanı ilə yaşayabildiysem, dille yaşayabilmişimdir. Dilini umursamayan, özellikle yabancı bir ortamda, dilini yitiren bir insan dilden fazla bir şey yitirir. ... Gene de bir insan olarak yaşayabilir belki; ama o artık kendi yurdunun insanı olamaz; içinde yaşadığı, dilini benimseyip kabul ettiği yabancı milletin insanı da olamaz.” (3, s. 82)

Yazıçı bu məsələni yaradıcılığında əhəmiyyətli yer tutan “Qorxunc illər” romanında da dilə gətirir. Bu roman ilə yaxından tanışlıq onu deməyə əsas verir ki, romanda təkcə II Dünya Müharibəsi illərində baş verən hadisələr təsvir olunmur. Roman boyunca Sadık Turan hələ Kızıldaş kəndində yaşadığı illərdə millət olaraq başlarına gələn müsibətləri xatırlayır. Rusların tez-tez kəndlərə soxularaq əhalini qorxutmaları, dövrün təhsil almış ziyalı şəxslərini heç bir səbəb göstərmədən həbs etmələri, məscidləri dağıtmaları hələ o zaman azyaşlı bir uşaq olan Sadık Turanın qəlbində silinməz izlər buraxmışdır. Sadık Turan arxaya dönüb o illəri xatırladıqca hər şeyi daha yaxşı anlayır. Aparılan siyasətin türk mədəniyyətini, türk mənəviyyatını, türk dilini yer üzündən silməyə xidmət etdiyini dərk edir. Sadık Turan milliyətçi bir gəncdir. Onun hələ kiçik yaşlarından dil, din, vətən, millət məsələlərində

yaşlılarından ciddi şəkildə fərqləndiyi aydın görünür. Məktəbdə aparılan bütün ideoloji təbliğatlara baxmarayaq Sadıq atası Hüseyn ağadan illər boyu dinlədiyi qəhrəmanlıq dastanlarının – “Kuzu Korpeç”, “Çora Batır” və “Siyer-i Nebi” kimi kitabların təsiri ilə böyümüşdür. Xüsusilə də əsgərlikdə olarkən kiçik qardaşı Bəkir-dən aldığı məktub onu büsbütün özündən çıxarır. Bəkir yerli qəzetlərin adlarının dəyişdirilərək rus adları ilə əvəz olunduğu, bütün tatar məktəblərində latın qrafikalı əlifbanın rus əlifbası ilə əvəz olunduğu xəbərini təəssüf hissi ilə Sadıka çatdırır. “...Paketin içində sana iki gazete göndərirəm. Biri “Komsemolets”, öbürü “Kızıl Kırım”. Sen memleketteyken bu gazetelerin adları “Yaş Kuvvet” və “Yeni Dünya”ydı. Adları değışti şimdi. Gazete adlarıyla beraber harfler de değışti. Bütün Tatar mekteplerinde və gazetelerde, Latin harfleri yerine Kızıl harfleri kullanılıyor artık. Tatar dilinde Rus harfleri Latin harflerinden daha iyi uyarmış. Ha! Ha!” Ağlayacaq yerde gülmək istiyorum.” (4, s. 47)

Oxuduqlarının təsiri ilə daxilində fırtınalar qopan, ancaq əlindən heç nə gəlmədiyini anlayan gənc Sadıq yumruqlarını sıxır, “qatillər, qatillər” deyə bağıрмаq istəyir, nifrətlə parıldayan gözlərindən yaşlar süzülür. Artıq heç bir qəzeti oxumaq istəmir. “O harflere baktıkça, kendi dilimden; annelerimizin, mini mini yavrularına ninni söylemek için kullandıkları o tatlı dilden nefret ediyorum adeta. O yazılar öyle çirkin, öyle kaba ki!... Neden bilmem, bir çocuğun sınıfta karatahtaya Rus harfleriyle Tatarca yazan elini görür gibi oluyorum...” (4, s. 48)

Aparılan siyasət nəticəsində latın qrafikalı əlifbadan kiril əlifbasına keçilməsi, tatar dilində dərc olunan qəzetlərin adlarının bir-bir dəyişdirilərək rus adları ilə əvəz edilməsi kimi faktlar adı ilə də vətəninə, millətinə sadıq olan, türklüyü ilə fəxr edən bu gəncə çox ağır psixoloji təsir edir. “Artık ağlamıyorum. Biliyorum ki Tatar oğlu bu gazeteleri oxumayacak. Babamın sözlerini hatırlıyorum: “Onlar bizden korkuyorlar, Sadık! Onlar bizim varlığımızdan korkuyorlar. Ne kadar haklıymış! Şimdi ağlamıyorum. Biliyorum ki, düşmanlarımız bizden korkuyorlar. Bizi böyle hayasızca ruslaştırmak istiyorlar.” (4, s. 48)

Məhsulu zorla əlindən alınmış tarlasında beli əyilə-əyilə çalışan, göz yaşları ilə əlində qalmış yeganə varlığı olan torpağı isladan atalarının, dədələrinin doğma dilini belə asanlıqla əlindən almaq, bununla da xalqın varlığını yer üzündən silinəməyə çalışılması Sadıq Turanı özündən çıxarır, coşğun ruhu heç bir vəchlə sakitlik tapmır. Sadıq dostu Süleymanın bu olanları sakitliklə qəbul etməsi ilə heç cür razılaşa bilmir. Dilin bir millətin ən böyük varlıq göstəricisi olduğunu ona sübut etməyə çalışır. “Şu gazetelere bak. Senin dilin, benim dilim. Atalarımızın, dedelerimizin dili. Bir milletin varlığı, dili ve yurdu ile belli olur, öyle mi? Yüz elli yıldır, eski, Çarlık idaresi, bizi cennet yurdumuzdan sürdü, astı, kesti. Bugünkü kızıl Rus idaresi de, şuracıkta bir avuç Tatar’ın canlı dilini kesiyor...” (4, s. 50)

“Qorxunc illər” romanının davamı olan “Yurdunu itirən adam” romanında yazıçı eyni mövzunu davam etdirir. Türkistan legionunda toplanan bütün türklər kimi Sadıq Turanın da yalnız bir məqsədi var idi – əsarət altında olan türk torpaqlarında Türkistan dövlətini qurmaq! Bunun üçün Sadıq Turan hər şeyə, hətta nə qədər ağır olsa da, alman hərbi geyimini geyinəməyə, bir sözlə, bir əsarətdən çıxıb yeni bir

əsarətə belə düşməyə razı olur. Çox keçmədən müxtəlif əsir düşərgələrindən toplanmış, həyatdan əlini üzmüş bu gənclər din adamlarının mütəmadi söhbətləri nəticəsində bir hədəfə köklənirlər. “Bize, bizim gibi asırlardır ezilmiş insanlara böyle hocalar lazımdı. Birkaç ay sonra, Ukrayna ovalarında şəhit düşmüş gençlərimizin taşsız mezarlıklarının ayak uçlarında diz çökerek, kafaları üstünde vızıldayan kurşunlara, patlayan şarapnellere aldırmadan, Yasin okurken, bunu bize iyiden iyiye ispat ettiler.” (5, s. 10) Əyinlərindəki alman hərbi geyimlərinin iç tərəfinə öz dillərində “Allah bizimlədir!” cümləsini sapla işləyən gənclər məscidlərini və dillərini rusa lardan geri almağa and içmişdilər. Təlimlər zamanı “can kurban sana Türkiстан!” (5, s.10) nidaları Lejyonova şəhərinin küçələrində əks-səda yaradırdı. Dədə-babalarından qalan, havası, suyu, hər qarışı əziz olan bu torpaqların yenə onların olacağı fikri, bu torpaqlarda heç nədən çəkinmədən öz doğma dillərində danışan insanların məsud yaşayacağı xəyalı gəncləri ruhlandırır, bu yolda şəhid olmağı bəxtiyarlıq hesab edirdilər. Artıq onlar üçün bu həyatda yalnız iki kəlmə var idi: Türkiстан və İstiqlal!

Yazıçı vətən anlayışı ilə dil anlayışını qətiyyənlə bir-birindən ayırmır. “Yurdu nu itirən adam” romanında torpağını itirən Sadık Turanın sözləri ilə bunu bir daha görürük. Mühəribənin gedişində vətəninə çox-çox uzaqlarda üç gün ac-susuz küçələri dolaşan Sadık Turan yeganə ümidi olan Türk konsulluğuna gəlir və ona Türkiyəyə getmək üçün yardım etmələrini istəyir. Ancaq rus tabeliyində olduğu üçün və Türkiyədə heç bir qohumu olmadığı üçün müraciəti nəticəsiz qalır. Taleyin hökmü ilə ağacdan ayrılmış bir xəzan yarpağı kimi ora-bura sürüklənən Sadık Turan üçün yaşamağın heç bir mənası qalmır. Romadakı Qızıl Xaç Cəmiyyətinə gedərək Uraqvaya getmək istədiyini bildirir. Nəhayət ki, Sadık Turan həsrətini çəkdiyi azadlığa qovuşur. Ancaq heç nə xəyal etdiyi kimi olmur. Vətənsiz, yurdsuz azadlığın da heç biri mənası olmadığını indi daha yaxşı dərk edir. “Bitti. Esirlik yılları bitti artık. Ömrümdə ilk defa hür hissediyorum kendimi. Hür insanların yaşadığı topraklardayım. Ölüm korkusu, işkence korkusu bıraktı yakamı. Yıllarca peşinde koştuğum hürriyete kavuştum, ama içim neden kapalı? ...Yurdunu kaybeden adam için hürriyetin bile bir manası kalmadığını şimdi anlıyorum. İçinde doğduğum, gülüp oynadığım yerlerde benim dilim konuşulmuyor artık. Bir zamanlar, o topraklarda dilimi konuşan insanların ne olduklarını da bilmiyorum.” (5, s. 246)

Vətəninə çox-çox uzaqlarda – Londonda vəfat edən Cengiz Dağcının cənazəsini Kırma aparan Türkiyənin xarici işlər naziri Ahmet Davutoğlu dəfn mərasimində çıxışında Cengiz Dağcının yaradıcılığında dil faktorunun önəmini xüsusi vurğulamışdır: “Cengiz Dağcı vatan ile dili özdeşleştirir. Eğer bir millet diline sahip çıkmışsa, dilini yaşatmışsa, diliyle ait olduğu kültürü, inancı aktarma kabiliyetini sürdürüyorsa esir edilemez, yok edilemez. Uzak diyarlara sürülse de, her an o dilini kullandıkça vatanının havasını teneffüs eder. Yalıboyu’nun Türkçesini kullanır ve İstanbul Türkçesi ile karşılaştığında da bakar ki arada çok küçük farklar var. İşte Cengiz Dağcı bunu yaşadı. Bugün gerçekten bir şeb-i arus; bugün bir vuslat. Çünkü, Cengiz Dağcı anasına kavuştu. Cengiz Dağcı ata toprağına kavuşuyor. Cengiz Dağcı dilini yaşatan Kırımlı kardeşlerine kavuşuyor, ve o Kırımlı kardeşlerinin, kaderini kendi kaderi olarak gördüğü Kırımlı kardeşlerinin kucağında bir emanet olarak, her an onların fatihalarına nazır olarak bekleyerek bu topraklarda ebediyete kadar

yaşayacak.” (9)

Roman yazmağı “varoluş çabası” kimi qəbul edən yazıçı ürək yangısı ilə qəlmə alınmış əsərləri ilə tarix boyunca siyasi oyunların qurbanına çevrilmiş, torpağından çox uzaqlara sürgün edilən, yer üzündən silinməyə çalışılan bir millətin boğulan səsinə bütün dünyaya çatdırmağa nail olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Çetin Mustafa. Cengiz Dağcı'ya dair. “Kardeş kalemler” dergisi, kasım 2011, s.53-55
2. Dağcı C. Yansılar 1. İstanbul, “Ötüken”, 2012, 235 s.
3. Dağcı C. Yansılar 2. İstanbul, “Ötüken”, 2012, 189 s.
4. Dağcı C. Korkunç yıllar. İstanbul, «Ötüken», 2012, 232 s.
5. Dağcı C. Yurdunu kaybeden adam. İstanbul, «Ötüken», 2012, 246 s.
6. Kocakaplan İ. Kırım'dan Londra'ya Cengiz Dağcı. İstanbul, «Damla yayınevi», 1998, 288 s.
7. Kocakaplan İ. Kırım'ın ebedi sesi Cengiz Dağcı. İstanbul, «Türk edebiyatı vakfı yayınları», 2012, 224 s.
8. <http://az.wikipedia.org/wiki/>
9. http://www.mfa.gov.tr/sayin-bakanimizin-kirimli-yazar-cengiz-dagci_nin-cenazetorende-yaptigi-konusma.tr.mfa

ÜMUMTÜRK ƏDƏBİ DİLİ VƏ KİMLİK

Nuriyeva K. A.

Bir millətin ideologiyasında milli-mənəvi dəyərlərin məcmusu onun milli kimliyini formalaşdırır. Milli təfəkkürün ortaya çıxmasında əsas təsiredici qüvvələr arasında dil, din, mədəniyyət, etnik şüur mühüm rol oynayır. Tarix göstərir ki, bir dildə danışan millət min il ərzində öz dilinə ciddi xələl gətirmədən bir neçə dəfə dinini dəyişib başqa dinlə əvəz edə bilər. Başqa sözlə dil birliyindən meydana gələn əlaqə və ittifaqın təsiri dini əlaqələrin təsirindən daha artıqdır. Dil insanlar arasında tək-cə ünsiyyət vasitəsi deyildir. Bir millətin ictimai-siyasi və elmi nailiyyətləri, inkişafı dilə bağlıdır. Bu səbəbdən dil birliyi insanlar arasında son dərəcə böyük gücə malik olan əsas əlaqə vasitəsidir.

Dilin milli birlikdə oynadığı rolu dərk edən ziyalılar hələ XIX əsrin sonunda milliyyətçilik, türklük fikirləri və hərəkətləri ilə yanaşı orta q ədəbi dilin zəruriliyi ideyasını da irəli sürüdürlər. Ümumtürk ədəbi dilinin formalaşdırılması ideyası ilk dəfə Kırım mütəfəkkiri və ilk türkcü ideoloqlardan biri olan İsmayıl bəy Qaspiralının yaradıcılığında müşahidə olunur. Ümumtürk ədəbi dilinin yaradılması ideyası təsadüfi bir məsələ olmamışdır. Bu ideyanın ortaya çıxması ilk növbədə həmin dövrün – İsmayıl bəy Qaspiralının fəaliyyət göstərdiyi dövrün tələbləri ilə şərtlənmişdi. Kökləri türk tarixinin dərinliklərinə gedib çıxan, türk millətinin milli varlığını qorumaq üçün irəli sürülən bu ideyanın müəllifi İ. Qaspiralıya görə millətin kimliyi onun dilindən başlanır və türk xalqları bir-birini tanımaq, öz milli mənliyini dərk etmək məqsədi ilə mütləq vahid dildə - ümumtürk ədəbi dilində danışmalıdırlar. Belə bir amal Rusiya və Türkiyə türkləri arasında canlanan orta q türk dili yaratmaq düşüncəsinin ideoloji zəmininə çevrildi. Dildə birlik şüarını ilk olaraq ortaya qoyan, onu reallığa çevirmək yolunda bütün həyatı boyu mübarizə aparan İ. Qaspiralı fikirlərini və ideyalarını yuxarıda adı çəkilən “Tərcüman” vasitəsilə cəmiyyətə çatdırırdı. Nəşr olunduğu 31 il (1883-1914) ərzində bu qəzet dünyanın müxtəlif guşələrində yaşayan türk xalqlarını birləşdirməyə, yüksəltməyə çalışan ən məşhur türkcü və islamçı mətbuat orqanı oldu. 1903-cü ilə qədər isə Rusiyaya tabe türkdilli xalqların yeganə anadilli mətbu orqanı kimi fəaliyyət göstərdi. İ. Qaspiralının fikrincə vahid ədəbi dil yaratmaq yolunda bütün türklərin anlayacağı dildə nəşr olunan mətbuat orqanı ən əhəmiyyətli vasitə olmalıydı. İ. Qaspiralı ümumiyyətlə, türkdilli xalqlarda jurnal və qəzetlərin yerli şivələrdə nəşrinin əleyhinə idi və onların elə bir dildə dərc edilməsini istəyirdi ki, onu, harada yaşamasından asılı olmayaraq bütün türklər oxuyub başa düşə bilsinlər. O, belə hesab edirdi ki, ““Tərcüman” qəzeti Baxçasaraydan ta Kaşğara qədər oxunduğu, yəni anlaşıldığı lisanən birləşmənin mümkün olduğuna böyük dəlildir.” [5, №26] Əhməd Ağaoğlu yazırdı ki, ““Tərcümanın lisanı” Kazandan Kafkasyaya, Kırımdan Türkünə qədər anlaşılırdı. Bu əziz bir məharətdi. Bununla mərhum düsturunun birinci şakkını icra etmiş bulunurdu. Türklər hər yerdə onu anlamaya başlamışlardı.” [1]

Ümumiyyətlə, ümumtürk ədəbi dili deyərək İ. Qaspiralı İstanbul türkcəsini nəzərdə tuturdu, belə ki, bu dili imperiya dili səviyyəsinə yüksəltdiyi üçün başqa türk

dilləri ilə müqayisədə daha normativləşmiş ədəbi dil hesab edirdi. İsmayıl bəy, İstanbul şivəsindən ərəb-fars sözlərini atıb başqa türk şivələrindən aldığı kəlmələri bir araya gətirməklə yeni bir yazı dili yaratmış, bu dillə 31 il “Tərcüman”ı çıxarmış, bir çox əsərlərini yazmışdır. İsmayıl bəy, çeşidli ləhcələrdə nəşr olunan qəzet və dərgilərin dilini türklüyə zərər verən hərəkət kimi pisləyirdi. Onun üçün “Tərcüman” dili orta q türk dili demək idi. İsmayıl bəy Qaspralı özü ümumtürk dili dedikdə “Tərcüman” qəzetinin dilini nəzərdə tuturdu və bu dilin yayılması yolunda çalışırdı.

XX əsrin əvvəllərində Rusiyada türklər arasında İsmayıl Qaspiralının “dildə, fikirdə, işdə birlik” şüarının yayılmasına yardım edən 25 qəzet və jurnal vardı. İsmayıl bəyin dil birliyi mübarizəsi Azərbaycanda Ə. Hüseynzadə və Ə. Ağaoğlunun nəşri olduğu “Həyat”, “Füyuzat” kimi mətbuat orqanlarının səhifələrində davam etdirilirdi. “Füyuzat” ədəbi məktəbinin rəhbəri Ə. Hüseynzadə “Həyat” və “Füyuzatla” həmin yolu davam etdirməyi qarşısına məqsəd qoymuşdu. “Həyat” qəzeti və “Füyuzat” jurnalı 1905-ci ildən sonra Azərbaycanda türkçülüüyü təbliğ edən, ətrafında milli əhval-ruhiyyəli insanları toplayaraq “Füyuzat” ədəbi məktəbini formalaşdıran əsas və ilk mətbu orqan idi. Mədəniyyət sahəsində türkçülük hərəkatının ilk ideoloqlarından biri kimi İ. Qaspiralı belə hesab edirdi ki, milli birliyə nail olmaq üçün ən vacib vəzifə bütün türklərin anlayacağı ümumi bir dillə mətbuat orqanları, məktəblər təsis etməkdir. Uzun müddət “Tərcüman” qəzeti ilə bu yolda təkbaşına fəaliyyət göstərən İ. Qaspiralı, “Həyat” qəzeti nəşrə başladıqdan sonra belə bir həmfikir tapdığına sevinir və “Həyat”ın tutduğu yolu bütün türk millətinə xidmət kimi dəyərləndirir.

İsmayıl bəy Qaspiralının ədəbi dil sahəsində siyasətini Azərbaycanda ən çox dəstəkləyən, işdə tətbiqə çalışan romantizm ədəbi cərəyanının nümayəndələri idi. Ümumtürk ədəbi dilinin yaranması zərurəti türk dünyasında, eləcə də Azərbaycanda dövrün bir çox ziyalıları düşündürdü və təkcə romantiklərin çalışmaları ilə yekunlaşmırdı. Azərbaycanda milli mətbuatın əsasını qoyan H. Zərdabi 1905-ci ildə Azərbaycanda qəzet-jurnal bolluğu yarandığı bir dövrdə “Həyat” qəzetinin səhifələrində bu məsələyə münasibətini bildirmiş, ümumtürk ədəbi dili ideyasını müdafiə etmiş, bu ideyanın təbliğinin zəruriliyini, əhəmiyyətini irəli sürmüşdü [2, s. 21]. Həsən bəy Zərdabi “Tərcümanın” “bizim türk dilində” çıxdığını [6] qeyd edirdi və onun ümumtürk ədəbi dil formalaşdırmaq fikrini müdafiə edirdi.

XX əsrin əvvəllərində əksər ziyalılar, hətta, ümumtürk dilinin yaradılmasına qarşı olduğu hesab edilən “Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbinin rəhbəri C. Məmməd-quluzadə belə ümumtürk ədəbi dilinin yaranması zərurətini etiraf edir, özləri bu nəzəriyyənin reallaşması yolunda fəaliyyət göstərməsələr də, Azərbaycanda yaşayan əhəlinin anlayacağı ən sadə bir dil ilə yazmağa üstünlük versələr də, ümumtürk ədəbi dili yaratmaq uğrunda mübarizələrin əhəmiyyətini etiraf edirdilər. Molla Nəsrəddin jurnalının redaktoru C. Məmməd-quluzadə öz xatirələrində qeyd edirdi ki, türk kütlələri üçün ədəbi dil və ümumi yazıya böyük bir ehtiyac vardır. Biz inanırıq ki, belə bir dil gec-tez formalaşacaqdır. Amma biz “camaat başa düşən dildə” yazmaq yolunu tutmuşuq [2, s. 22].

“Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbi üçün ədəbi dil Azərbaycan dili, “Füyuzat” ədəbi məktəbi üçün isə təkcə Azərbaycanda anlaşılan dil deyil, türk dünyasının bütün

guşələrində yaşayan türklərin anlaması mümkün olan ortaq dil idi. “Füyuzat” ədəbi məktəbinin rəhbəri Ə. Hüseynzadə hesab edirdi ki, türklər vahid bir millətdir və bunun üçün də vahid ədəbi dilə, yazı dilinə malik olmalıydılar. Başqa sözlə millimənəvi birliyə nail olmaq üçün Ə. Hüseynzadə ümumtürk ədəbi dilinin məktəblərdə, mətbuatda işlənməsini vacib şərt sayırdı. Ə. Hüseynzadə də İ. Qaspiralı kimi ortaq türk dilinin Osmanlı türkcəsinin olmasının tərəfdarı idi. Onun bu mövqeyinə tərəfdar olanlarla yanaşı bəzi müasirləri tərəfindən kəskin etirazlara da səbəb olurdu. XX əsrin əvvəllərində bəzi ziyalılar (F. Köçərli, Ö. F. Nəmanzadə və s.) ortaq dil məsələsinin əleyhinə çıxırdılar. Onlar Ə. Hüseynzadənin ümumtürk ədəbi dili konsepsiyasını qətiyyətlə tənqid edirdilər. Azərbaycanda bu xüsusən, “Molla Nəsrəddin” ədəbi cəbhəsinin nümayəndələrinin mövqeyində özünü göstərirdi. Başqa sözlə dilin inkişafı məsələsi iki ayrı istiqamətdə – ortaq dil yaratmaq və yerli xalqın dilini inkişaf etdirmək yönündə inkişaf edirdi. Bu gün iki istiqamətdən hansının daha haqlı olduğunu söyləmək çətindir. Amma onu qeyd etmək lazımdır ki, ümumtürk ədəbi dili tərəfdarlarının mövqeyi daha böyük məqsədlərə doğru gedir, daha geniş ideallar uğrunda irəliləyirdi. Bəlkə də bu səbəbdəndir ki, XX əsrin sonlarında türk birliyi ideyaları ilə yanaşı ortaq dil – ümumtürk ədəbi dili yaratmaq fikirləri də yenidən meydana çıxmışdır və hal-hazırda bu sahədə bəzi işlər görülməkdədir.

Müasir dövrdə türk xalqlarının mədəni inteqrasiyası üçün əsas problem ümumi ədəbi dilin olmamasıdır. Təkcə postsovet məkanında 30-a yaxın türk dili mövcuddur ki, onun 19-u ədəbi dildir. Həmçinin, dərin ədəbi ənənlərə malik türk dili (Anadolu türklərinin dili) və türk milli azlıqlarının da dili vardır. Bununla yanaşı türk xalqları üç müxtəlif əlifbadan (latın, kiril və ərəb) istifadə edir. Türkdilli xalqların müstəqil dövlətlərə sahib olmalarına baxmayaraq türk dillərinin assimilyasiyaya uğrama təhlükəsi vardır:

Cədvəl 1.

	Üstün dil	Bölgə	Türkdilli əhəlinin sayı	Türk millətində olan payı
1	ingilis	Türkiyə	≈ 80 mln	≈ 41%
2	rus	MDB	≈ 66 mln	≈ 36%
3	fars	İran və Əfqanıstan	≈ 38 mln	≈ 12, 5%
4	çin	Çin	≈ 15 mln	≈ 8, 2%

Türk xalqlarını birləşdirən ümumi ədəbi dilə və əlifbaya ehtiyac aydın görünür. Dildə birlik bir millət üçün ən vacib dayaqdır, milləti birləşdirən ən böyük güc dildir. Ümumtürk ədəbi dilinin və ortaq əlifbanın yaradılması Türk dünyasının qarşısında duran ən aktual məsələdir. Türk dünyasının dilçi alimləri bu sahədə müxtəlif metodlar üzərində işləyirlər.

Belə bir ümumi dilin yaranması metodikası özbək alimi Baxtiyor Kərimov tərəfindən işlənib hazırlanmışdır. Bununla o kökləri minilliklərə gedib çıxan qədim

türk dilini yenidən canlandırmağa cəhd göstərir. Onun metodu müxtəlif türk dillərində sözlərin tez-tez istifadə edilməsinə və bu sözlərdən istifadə edən əhalinin sayına əsaslanır. Yəni, konkret bir sözə xalqların əksəriyyətində rast gəlinirsə demək o qədim türk dilində istifadə edilmişdir. Bu yolla bərpa edilmiş ümumtürk dili – “Ortatürk” bütün türkdilli xalqların anlayacağı bir dil olacaq və beləliklə təkcə ünsiyyət vasitəsi deyil, həmçinin elm və mədəniyyət dili olacaq. Lakin, “Ortatürk”ü formalaşdırmaqla yanaşı hər bir türkdilli xalqın mənsub olduğu dilin də öz arealında inkişafını davam etdirməsi labüddür. Bu bir çox türk dillərinin yox olmasının qarşısını ala bilər. Formalaşdırılan yeni dilin daha tez yayılması üçün “TURAN” informasiya agentliyinin yaradılması da nəzərdə tutulur (Bunun Azərbaycandakı eyniadlı agentliklə əlaqəsi yoxdur). Bu agentlik radio və televiziya vasitəsilə ümumtürk dilində dünya xəbərlərini çatdıracaq. Bununla həm türklərdə həm də dünyada “Ortatürk” və ya “Anatürk” dilinin yayılmasına nail olunacaq. Bununla “Ortatürk” türkdilli xalqların birliyi və intibahının əsasını qoyacaq. Bu dilin yaranması ilə fikri birlik də formalaşacaq. Türk dünyasının ümumi məqsədi ortaq soy kökünə dayanaraq yenidən dirçəlmək, birliyi bərpa etməkdir ki, bu da öz növbəsində türk dünyasının inkişafına təkan verəcək. Hər bir türkdə bu fikrin formalaşması artıq türk dünyasının mənəvi birlik əsasının qoyulması deməkdir.

B. Kərimovdan başqa Mirəzim Heydərov da ümumtürk ədəbi dilinin yaradılması üçün öz versiyasını təklif edir. Onun fikirlərini və prinsiplərini aşağıdakı şəkildə təsnif etmək olar:

1. *Türklük*. Ortaq türk dilinin lüğətini yaratmaq üçün ilk növbədə türk sözlərinə, sonra ərəb-fars sözlərinə (türk dillərində ənənəvi şəkildə tətbiq olunan), daha sonra isə rus-avropa sözlərinə üstünlük verilməlidir.

2. *Zənginlik prinsipi*. Ümumtürk dilinin bütün türk dillərində istifadə olunan söz, söz düzəltmə xüsusiyyət və vasitələrindən istifadə edərək maksimal səviyyədə zənginləşdirilməlidir.

3. *Sadəlik prinsipi*. Zənginlik prinsipindən fərqli olaraq sadəlik prinsipində lazımsız, dili çətinləşdirən xüsusiyyətlərdən imtina etməyi nəzərdə tutur.

Yuxarıda sadalanan prinsiplərdən əlavə M. Heydərov hesab edir ki, “Ümumtürk dili süni şəkildə deyil, türkdilli xalqların müstəqil ünsiyyəti vasitəsilə də formalaşa bilər. Hər kəs öz dilindən istifadə edərək ünsiyyət saxlayarsa müəyyən zaman keçdikdən sonra ortaq bir dil formalaşa bilər.” [4]. Türk dillərinin yaxınlığını nəzərə alsaq belə bir variantın reallaşdırılması mümkündür, lakin bunun üçün uzun zaman tələb olunur.

Azərbaycanın dilçi alimləri arasında Afad Qurbanovun bu sahədə fəaliyyəti vardır. O da bütün türk dilləri əsasında ortaq türk ədəbi dilinin formalaşdırılması fikrini irəli sürmüş və ətraflı bir layihə işləyib hazırlamışdır. Bu layihəsini ilk dəfə 1992-ci ildə Ankarada keçirilən konfransda təqdim etmişdir. Bu konfransda Türk Dil Qurumu tərəfindən geniş müzakirə çıxarılan ortaq dil məsələsi digər türk xalqlarının nümayəndələri tərəfindən müdafiə olunmuşdur və azərbaycanlı alimin irəli sürdüyü layihə rəğbətlə qarşılanmışdır. A. Qurbanov prosesin vahid mərkəzdən idarə olunması məsələsini vurğulayaraq dil mərkəzinin yaradılması zəruriliyini irəli sürür.

Bütün bu qeyd olunanların həyata keçirilməsi ortaq ədəbi dilin düzgün formalaşdırılmasına, onun inkişafına və sürətlə yayılmasına təkan verə bilər. [3, s. 8-9]

Onun mərhələlər şəklində irəli sürdüyü layihəsini aşağıdakı şəkildə təqdim etmək olar:

- Ortaq türk ədəbi dili mərkəzi yaratmaq
- Ortaq dili qarşılaşdırma və müqayisə prinsipi əsasında yaratmaq
- Ortaq türk ədəbi dili lüğəti yaratmaq
- Ayrıca ortaq terminlər lüğəti yaratmaq
- Ortaq türk ədəbi dili qrammatikası yaratmaq
- Qarşılıqlı tədqiq və öyrənmə
- Konfrans və simpoziumlar

Müasir dövrdə ortaq ümumtürk ədəbi dilinin yaradılması üçün başqa zəruri vasitələrlə yanaşı, hazırkı türk dillərinin lüğət tərkibinin əsas hissəsini özündə əks etdirə biləcək fundamental ümumi lüğətin tərtib olunması başlıca şərtlərdəndir. Çoxcildli ümumtürk izahlı lüğətinin hazırlanması müasir türkoloji dilçiliyin indiki məqamda təxirəsalınmaz vəzifələri sırasında özünəməxsus yer tutmalıdır. Ümumtürk lüğətinin tərtibi üçün bütün türk ölkələrində kifayət qədər lüğətçilik təcrübəsi əldə edilmiş və müxtəlif növ lüğətlər yaradılıb nəşr edilmişdir. Bu növ lüğətlər ümumtürk lüğətinin yaradılmasında mötəbər mənbə ola bilər. [3, s. 16]

Dilin əhəmiyyəti ciddi şəkildə onun yaratdığı imkanlardan asılıdır. Təkcə bir xalqın deyil, bütün türkdilli xalqların informasiya bazasını qoruyub saxlamağa imkan verəcək, həmçinin, bütün türkdilli xalqlar üçün doğma olacaq ortaq bir dilin yaradılması ümumi mədəni məkan anlayışı üçün uğurlu addım hesab oluna bilər. Türk dillərinin yaxınlığı türk xalqları qarşısında geniş imkanlar yaratsa da, bu imkanlardan nəinki istifadə edilmir, hətta, zaman keçdikcə itirilir.

1992-ci ildən etibarən türkdilli respublikaların dövlət rəhbərlərinin sammitləri keçirilir və hər bir sammitin sonunda bəyannamə imzalanır. Sonuncu iki sammitin bəyannaməsini nəzərə alaraq bütün sənədlər rus və türk dillərində yazılaraq imzalanmışdır. Hər kəs tərəfindən anlaşılan və qəbul olunan dilin yaradılmasından sonra bəyanatlar da daxil olmaqla türkdilli xalqlar üçün ortaq əhəmiyyəti olan dövlət sənədlərinin bu dildə yazılması mümkündür.

Ümumtürk dili süni şəkildə yaradıldığına, lakin, dərin tarixi kökləri olan türk dilinə əsaslandığına görə sintetik xarakter daşsa da bir dilin maksimal zənginliyini və mükəmməliyini təmin edə bilər.

Cədvəl 2.

latın	Kirill	ərəb-fars	çinheroqlifləri
Azərbaycan	Qırğızıstan	İrandaazərbaycanlılar	uyğurlar
Türkiyə	Tatarıstan	İraqdatürkmanlar	
Türkmənistan	Başkırdıstan	Əfqanıstandayaşayantürklər	
Kırım-tatarları	və s.		
Özbəkistan			
Qazaxıstan			

Ümumtürk ədəbi dili ilə yanaşı bütün türkdilli xalqların **vahid əlifbaya** keçidi də zəruridir. Bir türkdilli xalqın digərinin ədəbiyyatını oxuya bilməsi üçün bu çox əhəmiyyətlidir. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində türkdilli xalqların demək olar hamısı ərəb qrafikalı əlifbadan istifadə etdikləri üçün o zaman belə problem yox idi və ortaq dili təbliğ edən “Tərcüman” da bu əlifba ilə nəşr olunduğundan bütün türkdilli xalqlar tərəfindən rahat şəkildə oxunub başa düşülürdü. Müasir dövrdə isə müxtəlif türkdilli xalqlar əsasən 3 növ qrafika (ərəb, latın, kirill) əsasında müxtəlif əlifbalardan istifadə edir:

Vahid əlifbaya keçid çox vacibdir və ümumtürk dilinin yaradılması ilə müqayisədə daha asan və realdır. Müasir dövrdə belə bir əlifbanın yaradılması yalnız latın qrafikası əsasında mümkün ola bilər. Belə ki, digər iki variant – kirill və ərəb qrafikaları türkdilli xalqların maksimal assimilyasiyaya məruz qala biləcəyi dövrlərdə (Rusiya, İran, İraq, Əfqanıstan) istifadə olunur. Latın qrafikalı əlifba isə bu assimilyasiya probleminin aşılmasında vasitələrdən ola bilər. Eyni zamanda ən geniş yayılmış qrafika olduğu üçün dünya informasiya sisteminə çıxış rolu oynayır. Latın qrafikası türkdilli xalqların ən inkişaf etmiş və türkdilli xalqlar arasında daha geniş informasiya mənbələrinə malik olan türk dili (türkiyə türkcəsi) ilə əlaqə vasitəsidir.

Bu qrafikadan istifadə edərək türkdilli xalqlar asanlıqla bir-birinin və digər dünya xalqlarının yazılı və elektron mənbələrindən və məlumatlarından istifadə edə bilər. Hal-hazırda bir çox türk dillərində kiril qrafikası əsasında əlifbadan (qırğız, tatar, başqırd və s. Rusiya ərazisində yaşayan türkdilli xalqlar), ərəb qrafikalı əlifbadan (İranda yaşayan azərbaycanlılar, İraqda türkmənlər) istifadə edilir. Latın qrafikasından bəziləri istifadə edir: Türkiyə, Azərbaycan, Kırım tatarları, Türkmənistan, Özbəkistan. Qazaxıstanın da latın qrafikalı əlifbaya keçməsi (2012-2025) təqdirəlayiq haldır və əlifba islahatının əhəmiyyətini bir daha sübut edir.

Vahid əlifba təkcə ideya şəklində qalmamışdır və bu sahədə bir sıra mühüm işlər və irəliləyişlər görülməkdədir. Türkdilli xalqların Parlament Assambleyası bütün türk dillərinin səs sistemini əhatə edə biləcək yeni əlifbanın yaradılması və tətbiqi haqqında qanun layihəsi hazırlayır. Bu layihəyə əsasən ümumi əlifba tətbiq olunmaqla yanaşı dövlətlərin milli əlifbaları da saxlana bilər. Ortqar dilin və əlifbanın dövlətin rəsmi dili ilə yanaşı istifadə olunması nəzərdə tutulur.

Bu əlifbada türk dillərinin səs sisteminin bütün zənginliyi öz əksini tapacaq və bu proyekt də ortaq ədəbi dil yaradılması üzərində aparılan elmi tədqiqatlarla sıx bağlıdır.

Ümumtürk ədəbi dilinin və vahid əlifbanın real tətbiqi aşağıdakı faktorlardan asılıdır:

- Türkdilli dövlətlərin dövlətlərarası ünsiyyət vasitəsi kimi ümumtürk ədəbi dilini tətbiq etməsi və istifadəsində subyektiv marağının olması;
- Dildə bütün türk dillərinin spesifik xüsusiyyətlərinin nəzərə alınması;
- Bu dilin mükəmməlliyi və zənginliyi, onun elm, texnika, hətta dövlət dili olması imkanı və s.

Ümumtürk ədəbi dilinin üstünlükləri:

- Türkdilli xalqlar arasında ünsiyyət imkanlarının artması
- Bütün türkdilli xalqların məlumatlardan istifadə etməsi

- Bu dilin öyrənilməsinin digər region dilləri ilə müqayisədə daha asan ola bilməsi
- Bu dilin digər regional dillərdən doğma olmasıvə s.

Bütün bu proyektlər türk xalqlarının birliyi və mədəniyyətlərin ümumiliyi məsələsində vacib addımlardandır. Bu dilin yaranması ilə fikri birlik də formalaşacaq. Türk dünyasının ümumi məqsədi ortağ soy kökünə dayanaraq yenidən dirçəlmək, birliyi bərpa etməkdir ki, bu da öz növbəsində türk dünyasının inkişafına təkan verəcək.

Millətlərin *kollektiv şüuru* dil sayəsində formalaşmaqda, mövcudluğunu dil sayəsində saxlamaqdadır. Dil sayəsində cəmiyyətin üzvləri ortağ dəyərlər qazanır, ortağ şüur formalaşdırırlar. Millətlərin ortağ mədəniyyətləri, adət və ənənələri dil sayəsində nəsildən nəsilə ötürülməkdədir. Cəmiyyəti meydana gətirən fərdlər də dil vasitəsilə özlərinə gəlib çatan dəyərlərə sahib çıxır, bu dəyərlər ətrafında birləşir, ortağ şüuru formalaşdırır.

Milli dəyərlərin daşıyıcısı olan dilə sahib çıxılmadığı zaman dəyərlərə yadlaşma meydana gəlir, dəyərlərə yadlaşma isə milli kimliyə yadlaşma, hətta bu kimliyi itirməyə aparıb çıxara bilər.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Ağaoğlu Ə. İsmayıl bəy Qasprinski. / Türk yurdu. İstanbul: 1330. № 12. s. 2409
2. Kəngərli A. Turanın bir eli var və yalnız bir dili var. Bakı: Yom yayınları, 2007, 145 s.
3. Qurbanov A. Ortağ türk ədəbi dili. Bakı: Gənclik, 1999. 35s. s. 8-9
4. Хайдаров М. Реализация языкового потенциала тюркских народов / <http://mtss.ru/?page=rjaptn&source=subscribe>[15. 07. 2012]
5. ترجمان, ۱۵ مارت, ۱۹۰۶
6. حیات ۱۱ یانوار ۱۹۰۶

Xülasə

Ümumtürk ədəbi dili və kimlik

Bir millətin ideologiyasında milli-mənəvi dəyərlərin məcmusu onun milli kimliyini formalaşdırır. Milləti meydana gətirmiş milli kimliyi dəstəkləyən ən əhəmiyyətli faktor olan dil sayəsində insan ən vacib hisslərini ifadə etməklə yanaşı dil sayəsində sosiallaşır, cəmiyyətin, millətin bir fərdi olur. Tarix göstərir ki, bir dildə danışan millət min il ərzində öz dilinə ciddi xələl gətirmədən bir neçə dəfə dinini dəyişib başqa dinlə əvəz edə bilər. Başqa sözlə dil birliyindən meydana gələn əlaqə və ittifaqın təsiri dini əlaqələrin təsirindən daha artıqdır. Dilin əhəmiyyəti ciddi şəkildə onun yaratdığı imkanlardan asılıdır. Milli dəyərlərin daşıyıcısı olan dilə sahib çıxılmadığı zaman dəyərlərə yadlaşma meydana gəlir, dəyərlərə yadlaşma isə milli kimliyə yadlaşma, hətta bu kimliyi itirməyə səbəb ola bilər. Məqalədə ümumtürk dilinin yaradılması ideyası, müxtəlif metodlar və dilin milli kimliyin formalaşmasında oynadığı rol işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: ümumtürk dili, türk birliyi, türkcülük, milli kimlik

Summary

Common turkish literary language and identity

In the ideology of the certain nation the complex of national cultural values forms the national identification of the nation. The language is the most important factor of the national identity of the nation which expresses the basic feelings of the human being and make him socialized. The history shows that the nation could preserve its own language for a thousand years but can change the religion several times during the same period. In other words, the unity which is based on language identification is more strong than one based on the religious identification. It is considered in the article the idea of formation of the common Turkish literary language, the various methods of formation and the role of language in formation of the national identity.

Keywords: common turkish language, turkic unity, turkism, national identity

Özet

Ortak Türk edebi dili ve kimlik

Bir milletin ideolojisine milli - manevi değerlerin bütünü onun milli kimliğini oluşturur. Milleti oluşturmuş milli kimliği destekleyen en önemli etken olan dil sayesinde insan en önemli hislerini ifade etmekle birlikte dil sayesinde sosyalleşir, toplumun, milletin bireyi haline gelmektedir. Tarihden bilindiği gibi bir dil konuşan millet bin yıldır kendi diline ciddi halel getirmeksizin birkaç kez dinini değiştirip başka dinde olabiliyor. Dolayısıyla dil birliğinden oluşan ilişki ve birliğin etkisi dini ilişkilerin etkisinden daha fazladır. Milli değerlerin taşıyıcısı olan dile sahip çıkılmadığı zaman değerlere yabancılaşma oluşmaktadır, değerlere yabancılaşma ise milli kimliğe yabancılaşma, hatta bu kimliği kaybetmeye neden olabilir. Makalede ortak türk dilinin oluşturulması fikri, çeşitli yöntemler ve dilin milli kimliklerin oluşmasında oynadığı rol ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler:Ortak Türk dili, Türk birliği, Türkçülük, milli kimlik

THE TIMELESS IDENTITIES IN NICOLE KRAUSS'S NOVELS

Faruk KALAY

I. Introduction:

Nicole Krauss is a prominent American born Jewish writer who deserves to be praised owing to the awards of Best American Novelists under 40. Her first novel *Man Walks into a Room* is about “an amnesiacman’s search for himself” (Teisch, 25). Her other novel *The History of Love* deals an old veteran Leopold Gurskywriting a novel whose title is the same with the novel. And, the last novel authored by her is *Great House* whose protagonists are connected each other with a table seeking its owner. Although these three novels are totally different from each other with respect to its styles and techniques, they resemble in terms of characterizations and themes.

The characters’ psychology and perspective become leitmotifs in the novels. Krauss prefers deep analyses of characters. Sayers implying *Great House* depicts Krauss’s technique: “That work, writing fiction, means immersing herself in an unreality based on reality and confiscating stories for her own purposes; like confession, it becomes a key motif of the novel” (27). In fact, her novels indicate the complicated personality, which can be regarded in all characters. Furthermore, the author herself purports the characters’ complex density. The protagonists possess the feeling of acquiescence of society and the effects of the Holocaust and World War II. Self-reference and self-recognition are general characteristics of Jewish society. Having the same ethnicity, Krauss states the characters’ situation in one of her interview:

One of the things I have written about in all three of my novels is the effort to transcend a solitary position. I don't mean that in an overly dramatic way--but I think there is an enormous effort involved, for everyone, in becoming known to others. (Elmhirst, 43)

As well as the characters’ psychology, all generations whether they live in the twentieth first century, during World War II or Pinochet’s time have the same destiny and psychology in all Krauss’s novels. The shadow of Holocaust or atrocities trace the characters. Because the all generations created by the author possess the same point of view. It can be cited from Yvonne Zipp: “Krauss's real subject is loss, the giant wrenching ones that her characters can't seem to escape from underneath” (2011). The protagonists in both different novels and the different generations are exposed to the same instances and incidences. Here, in this presentation the indifference of characters and the chaos in their mind or their melancholy will be argued.

II. *Man Walks into a Room*:

Man Walks into a Room is the author’s first literary work dealing with a young and famous professor at Colombia Samson Greene who has amnesia and quests for himself. Sayers depicts Samson as a man “who has lost significant parts of his memory cannot reconnect with his wife; its style is taut, spare, and melancholy,

reminiscent of Camus's *The Stranger*" (27). Launched into a turbulent journey that takes him to the furthest extremes of solitude and intimacy, what he gains is nothing short of the revelation of what it means to be human. Notwithstanding the amnesia seems malignity for the readers, in fact it turns into fortune for Samson's quest for himself and recognition of emotional and physical world. As the critic states: "This poetic "what if" novel about nostalgia and memory delves into the emotional consequences of amnesia and is, at heart, a quest to understand relationships, intimacy, and loss" (Teisch, 26). This journey makes the contemporary people rethink and question about their position, connection and affection.

In the novel, Samson interrogates himself. His interrogation, in fact, symbolizes the modern man's sigh and problems: "What are the criteria for gaping? Samson wondered. Extremes: tremendous beauty or prizewinning ugliness; deformities; violent or noisy behavior" (*Man Walks into a Room*, 81). The subjective point of view can be observed in almost each page. Furthermore, Samson steps in inopportunities, which forces him turn in the cyclical time. However, the oblivion becomes an advantage for acquaintance of friends or society in each time. For instance, when he looks his wife: "She had long, dark hair and a face that changed each time he looked at it" (*Man Walks into a Room*, 24). Otherwise, sometimes, forgetting and remembrance procure the expectancy of living or dreams: "How sometimes the Angel of Forgetfulness himself forgets, and then fragments of another life stay with us, and sometimes those are our dreams" (*Man Walks into a Room*, 100). As aforementioned, there are a great numbers of debriefings in Samson's mind aiming where he must stand or what perspective he should take. This self-interrogation is both a quest to find ideal reality and an insignia of man's issues:

IT's true that there's grief: it wakes me in a cold sweat thinking, Who was I? What did I care about? What did I find funny, sad stupid, painful? Was I happy? All of those memories I accumulated, gone. Which one, if there could have been only one, would I have kept?" (*Man Walks into a Room*, 47-8)

However, it seems all characters own the same psychology which represents the modern person having chaos or spiritual and mental clashes in his mind. When Teisch concerns about the novel, he deals with the detailed analyses of characters: "Critics hailed it for its imaginative complexity and literary pyrotechnics, depth of characters, and touching exploration of love, loss, and memory" (26). For instance, when Samson begins his journey to find his past, he feels lonely and does not what to do. Krauss passes over his wife who feels aloofness and alienated in the novel. While Samson takes his life lesson with his journey, his wife is trained by her solitude. In this sense, Krauss reflects the contemporary person's contradictions, and conflicts with both himself and his milieu. As the critic purports that it is a hard continuum:

It is a perplexing process. It begins with a major trauma: the loss of a primary relationship(s) and/or the destruction of personally sustaining meaning systems. Such ruin brings a shattering of the sense of self and the

unleashing of unmanageable anxiety. Feelings of helplessness and hopelessness along with emotional paralysis and/or apathy often attend the anxiety. (Barth, 180)

The other important figure in the novel is Samson's great-uncle Max, who has Alzheimer disease and stay in a hospital. Great-uncle Max escapes from Germany during the Holocaust and he is almost a father to him. Although they look totally different between each other in terms of personality or social milieu, they experience the same destiny. Like his nephew, he forgets his recent past: "I don't even know. It's been like a hundred years. I was maybe nineteen and I had a girl in California who I was crazy for." He paused, thinking. "You believe I don't even remember her name?" (*Man Walks into a Room*, 131). Max is characterized like Samson who possesses chaos and clashes in his mind.

The memory is a general characteristic of Krauss's figures. It means that a Jew should keep in mind what they are exposed to. For this reason Krauss gives much importance to memories and experiences in the novel. Both Samson and Max strengthen with their memories. When Samson talks to Max, he states: "That so much of the memory came through, it's monumental. Plenty of people would have fought to be in your place, to go down in history. It's ridiculous to be throwing a fit" (*Man Walks into a Room*, 161). The importance of memories is underlined in the novel. The remembrance of past for a Jew stands for revolt of living the same experience again. Moreover, Jewish surviving from the Holocaust or pogroms has nothing but their memories. Also as one of the third generation Jewish writers, Krauss raised up by telling the historical events. Many examples can be given in the novel. For instance, Krauss emphasizes the fact of owning;

But he hadn't lost his mind. To the contrary, he'd lost everything but.

His memory, his wife, his job, his friends, twenty-four years of his life—but not his mind. That was all that had been left and he'd retreated into it because there was nowhere else. (*Man Walks into a Room*, 165)

In this context, *Man Walks into a Room* is a novel about memories, traumas and chaos. Samson Greene and his great uncle Max resemble each other. This resemblance is not because physical or sociological perspective but because their mentality.

III. *The History of Love*

Her second novel *The History of Love* concerns about an old man Leopold Gursky who testifies the Holocaust and his granddaughter Alma Singer whose intention is to find her roots. Possessing two protagonists, the novel is distinguished to represent two generations, one of whom is the Holocaust survivor and the other one lives in the twenty first century. As Lang purports:

Nicole Krauss's *The History of Love* is a novel that both imagines the Holocaust and represents its historical presence in one Jewish family's American identity. I argue here that the novel, published in 2005, represents, without the privilege of direct memory, both a Holocaust past and a postmodern present. Indeed, the representation of the Holocaust in this novel

serves as witness to the end of a generation of Holocaust memoirs and to a future of Holocaust literature where imagination and history are interpolated (44)

In fact, Lang summarizes the novel and Krauss's intention. Because the aura of the Holocaust or the conjuncture of World War continues in the novel. Alma both behaves and thinks what his grandfather does during the Holocaust. This approach gets closer and they find each other at the end of the novel. Reisz deals with from a different point of view. According to the critic, Krauss adds magic realism in her novel and continues: "But her own novel brilliantly interweaves the narratives of his geriatric complaints and Alma's adolescent fumbblings, while filling in the complex story of mistaken identities, missing manuscripts and mysterious commissions which turns out to link them" (2005). No matter how their lives intersect each other, it is clear that the reader can find the Leopold's all characteristics in Alma.

The source of inspiration comes over two protagonists. While Leopold authors three novels, Alma writes nonfictional book. As the critic states: "Gursky may be discomfitingly foolish, but he is given to idiosyncratic bursts of poetry" (Franklin, 40). Alma is also gifted girl that rewrites her mother's translation in addition to penning his book *How to Survive in the Wild*. Writing a book with such a title and living in a city center, Alma astonishes the reader. Both protagonists are survivor in the world. The same critic questions the reason why a child needs to write such a book.

Taken together, Leo and Alma encapsulate a complex relationship between historical relevance and contemporary meaning. What does it mean for a narrative that invokes the Holocaust to compress time and history, in some way relating the loss experienced by a survivor with the loss experienced by a child born in the 1990s? (Lang, 47)

In her book Alma concerns about many things including how a person can survive in a desert, or the extinction of some species. It is possible to associate the Holocaust with the animal extinction. It is a kind of proof that the Jews have learnt their lesson from the history.

When two protagonists' psychology or inner world is argued, *The History of Love* "swirls with people traduced, abandoned, misunderstood or simply forgotten" (Lee-Potter, 2005). Indeed, the figures in the novel are alienated, forgotten and have some deficiencies, which can be given many examples. For instance, Leopold is an old man living alone. He pretends to fall his changes in the supermarket to indicate his existence. As the critic conceives: "Leo Gursky, is a tragic figure who escaped from Eastern Europe, but left much behind and never recovered" (Herman, 2011). Alma is alienated girl that regards the world as a jungle. Here, these two protagonists cannot be considered to be normal or healthy, which there is an example below:

If at large gatherings or parties, or around people with whom you feel distant, your hands sometimes hang awkwardly at the ends of your arms—if you find yourself at a loss for what do with them, overcome with sadness that comes when you recognize the foreignness of your own body—it's because your hands remember a time when the division between mind and

body, brain and heart, what's inside and what's outside, was so much less.
(*The History of Love*,)

Furthermore, Leopold's ill psychology goes beyond according to some critics like Codde. There are some critics thinking all incidences and events are imaginary in Leopold's mind. Bruno, close friend of Leopold, is accompanied by him and through the end of the novel he dies. Bruno has no conversation or events with other characters. Also Leopold depicts him as "greatest character I ever wrote" (249, author's italics). On the other hand, Krauss abandons the reader in equivocality about whether all other characters really live or not. The attitudes of Leopold have the characteristics of schizophrenia or obsessive compulsive. The critic states:

if Leopold is indeed the author of *The History of Love* (the book in the reader's hands), then what is one to make of Alma's and Bird's voices, and of Leopold's meeting, in the novel's tragic finale, with the fifteen-year-old Alma Singer? Are they real, or are they just one of the many figments of Leopold's active imagination? Instead of revealing a knowable past via an omniscient narrator, Krauss leaves her readers in complete uncertainty about the truth value of every single account in the novel. (Codde, 50)

In conclusion, it can be said that Leopold and his granddaughter indicates the same characteristics in terms of psychological or sociological way. As Wittenberg purports, Alma and Leopold are "narrators whose naiveté or social incapacity inhibits insight" (125). Their survivability continues in either the Holocaust or the twentieth first century. In addition, his abnormal behaviors are signs of modern man that suffers from alienation and isolation in this chaotic world. Krauss resumes her typical theme in *The History of Love*.

IV. Great House

Because of many intertwined characters, her latest novel *Great House* is her most complicated novel whose theme is about a writing desk and the people around this desk. Apart from the Holocaust, Pinochet and Chile have indirectly important role in the novel because one character died there and his desk becomes main theme in the novel. The novel is again inspired from her grandparents. In one of her interview, she deals with this issue: "Some elements of the stories came from my family. Lotte, my grandmother, was a German refugee who arrived in London as a chaperone on a Kindertransport" (Teisch, 27). Like *The History of Love* dedicated to both grandparents, the author again uses her memories and past. Hence, the characters related with the desk are teemed in the novel which makes the reader confused about comprehension. The critic juxtaposes the figures:

In addition to Nadia and her self-absorbed and muffled neuroses, "*Great House*" also follows an Oxford don who's mourning his wife; a novelist and Holocaust survivor who once possessed the desk; an emotionally abusive father - also a Holocaust survivor - and his estranged son; an antiques dealer with an unusual focus; and an American grad student who is dating the antique dealer's son. (Zipp, 2010)

Besides, the object of desk is very distinctive theme to indicate the Jewish

tradition and culture. The critic purports that the desk “represents the shattered home, the dead father, and the plight of literature, culture, and the life of the mind in the wake of the Holocaust” (Barth, 184). For every character, desk symbolizes different meaning. In fact, the appropriation is a repeated memory which Krauss heard from her grandparents. The Jews during World War II lose their all belongings like her grandparents.

In one of these letters (which I found hidden in an old Cadbury’s tin under the sofa in her study), she wrote: The book you gave me is sitting on my desk, and every day I learn to read it a little more. ...At the end of the year, she got a First on her exams and, despite her parents’ objections, dropped out of university and went to live with my father in Tel Aviv. (*Great House*, 54)

Apart from the plenitude of characters in the novel, the characters’ psychology and melancholic attitudes play very important role in the novel. The figures belonging to two generations, like her previous novels, indicate the same psychology, melancholy and chaos. In fact, *Great House* is the novel that Krauss deals with a Jew’s inner world. “Her third novel is completely different in mood and tone. Whimsy is replaced with melancholia and exuberance with introversion” (Cheyette, 2011). Barth regards from the different perspective. The critic complains about the several characters and their fragmented memories, which makes the novel complicated:

Great House is a collection of obliquely connected stories describing several characters whose shattered histories render them unfit for normal life or relationship and whose legacies of traumatic loss inhabit their memories, wrap them in sorrow and longing, and insulate them from direct emotional experience in the present. (181)

V. Conclusion:

Here, it can be said that all three novels authored by Krauss have the same characteristics and features which is inspired from the Jewish thoughts and dogmas. The characters varying from the Holocaust to contemporaries live in the same destiny and problems. While her first novel deals with two characters having the ailment of amnesia, in her second novel Leopold and her granddaughter concerns about how to survive. The critics assert:

We're taught not to take things at face value. First, we have to take them apart, turn them inside out. Soon enough we find the cracks, the flaws, the problems. These cracks--these ambiguities and uncertainties--are where Jewish thought has staked its tent. (Klein et al., 2011)

Furthermore, ill psychology and traumas can be regarded in all characters. The reason of this, Krauss may as well attempt to embalm her grandparents, that are Jews, memory. “Krauss is at her best when she reveals the intricate links between past trauma and the present lives of her characters” (Cheyette, 2011).

WORKS CITED

- BARTH, JoyeWeisel(2013). "The Fetish in Nicole Krauss' Great House and in Clinical Practice" *Psychoanalytic Dialogues: The International Journal of Relational Perspectives*23/2 180-196
- ELMHIRST, Sophie (2011). "The Book Interview: Nicole Krauss" *New Statesman* 11 March 43
- FRANKLIN, R. (2005). "Surgings" *The New Republic*, May, 16, 39-41
- KRAUSS, Nicole (2002). *Man Walks into a Room* New York: Anchor Books Edition
..... (2006) *The History of Love*London: Penguin Books
..... (2011) *Great House* London: Penguin Books
- LANG, J. (2009). "The History of Love, the Contemporary Reader, and the Transmission of Holocaust Memory" *Journal of Modern Literature*,33/1 43-56
- SAYERS, V. (2011). "Great House" *Commonweal* 28 Jan. 27-28
- TEISCH, Jessica "Nicole Krauss" *Bookmarks Magazine*, November-December 2010, 25-27
- ZIPP, Yvonne "Great House by Nicole Krauss" *The Christian Science Monitor*Access Date:08. 05. 2014. <http://www.csmonitor.com/Books/2010/1028/Three-of-this-fall-s-most-talked-about-novels/Great-House-by-Nicole-Krauss>

SUMMARY

Nicole Krauss, having Jewish ethnicity and living in the United States is a distinctive writer of twenty first century. This young acclaimed author Krauss deals with themes, such as alienation, migration, and history, in her three novels, *Man Walks into a Room* (2002), *The History of Love* (2005), and *Great House* (2010). In her novels, the characters related with the twentieth century dictators like Pinochet and Hitler have similar characteristics. The interacted character(istic)s having historical backgrounds extend over these days. Surprisingly, their history chases them, which makes the generations intertwined. Just to clarify, the characters in the twenty first century possess the ones living in the 1960s. For instance, Leopold Gursky, the protagonist of *History of Love*, is a martyr of World War II., his granddaughter Alma writes a book titled *How to Survive in the Wild*, which astounds the reader because she lives in a city. In this respect, the characters resemble each other. On the other hand, the characters have the characteristics of modern age. Aloofness, alienation, and immigration are also distinctive themes for Krauss. All of characters are shunned from the society. Hence, the novels written by Krauss will be argued in terms of the subjects of identity, alienation and immigration.

ÇEVİRMENİN KİMLİĞİ VE ÇEVİRİ İNTİHALİNİN TEHLİKELERİ

**Sabri Gürses,
Mehmet Şahin,
Derya Duman**

Çeviri, tarih boyunca kimlik oluşturmak ve tanımlamak üzere kullanılmıştır, çünkü çeviri bize başkasını tanıttığı, taşıdığı ölçüde bize kendimizi hatırlatır ve kendi kimliğimizi birçok kez yeniden inşa etmemize yardımcı olur. Yabancı bir kültürden öğelerin bizim kültürümüze taşınma çabası, birçok kez kayıplarla, eksiklerle gerçekleşir; çeviri ve aktarım sırasında birçok şey kaybolur, ama aynı zamanda birçok şey eklenir, ortaya çıkar. Çoğu kez, yabancı olana bakar, onu kendimize ait olan bir şeyin içine aktararak sahipleniriz. Edebiyat çevirisi de böyledir, başka bir dilin ve kültürün edebiyatına bakmanın, onu kendimize ait dilin içine aktararak sahiplenmenin bir aracıdır.

ULUSAL KİMLİĞİN KURULUŞUNDA ÇEVİRİ

Neredeyse bütün ulusal kimlikler karmaşık çeviri süreçleriyle ortaya çıkmıştır. İngiliz, Fransız, Alman vb. kültür ve kimliklerinin ilk oluşum sürecinde Latince yapılan çeviriler önemli yer tutarken, Çin, Japon, Rus vb. kültür ve kimliklerinin oluşumunda da yakın temasta oldukları kültür dünyalarından yapılan çevirilerin önemli yer tuttuğunu görüyoruz. Sanayileşme ve uluslaşma sürecine daha geç giren uluslarda, bağımsızlıklarını geç elde eden uluslarda da çeviri temel bir rol oynamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti için de Batı dillerinden yapılan çeviriler temel bir rol oynadı. Türkiye Türkçesinin çeviri ihtiyacı, Osmanlı Devleti döneminde, matbaa aracılığıyla Türkçe kitap yayıncılığının başladığı ve çağdaş bilgi üretimi için yayın bulma ihtiyacıyla birlikte doğmuştu. 18. yüzyıldan başlayarak, Batı dillerinden, öncelikle sanayi alanında kullanılmak üzere teknik çeviriler ve bununla birlikte edebi çeviriler yoğun bir şekilde başlamıştı.

Kitap yayıncılığı büyüdüğü ölçüde bu çevirilerin niceliği ve niteliği de arttı. Tek tük kişisel girişimler olarak başlayan çeviri süreci, yayınevlerinin ortaya çıkmasıyla gelişti. Bu alanda yer yer devlet desteği sözkonusu oldu. Fakat yine de, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kurulmasına dek Türkçe yayıncılığın yerleştiğini ve köklü bir devlet desteği aldığını söylemek zor. Bunun kökenini, 19. yüzyıl sonunda, Osmanlı döneminde, devletin sürekli olarak bir rejim değişikliği tehdidi altında olması, dönemin bilgi ve yayın akışı karşısında sansürü öncelikli bir alan olarak görmesinde bulabiliriz. Buna karşılık yeni bir rejim kurulan bir dönemde de, Türkiye Cumhuriyeti'nin planlı bir kültür alanı kurma ihtiyacı ortaya çıkmıştı.

TELİF

Telif çeviri için, özellikle Batı dillerinden yapılan çeviriler için temel bir konudur. İlk kez 1886 yılında Bern'de yapılan konvensiyondan sonra uluslararası yürürlüğe bağlanan telif ve patent düzenlemeleri, farklı ulusların birbirlerinin diline aktardıkları eserlerin sahiplerinin yazarlık haklarını korumayı hedefliyordu. Bu tarihten sonra, telif ve patent düzenlemeleri uluslararası anlaşmaların bir maddesi haline geldi.

19. yüzyılın sonunda Osmanlı döneminde çeşitli telif düzenlemeleri yapılmıştı ve bu İslam hukukundan Batı - Roma hukukuna geçiş çerçevesinde önemli bir değişiklikti, çünkü İslam hukukunda edebiyat eserlerindeki mülkiyet haklarının sürekliliği ve aidiyeti çağdaş hukukla çelişiyordu. Fakat bu telif düzenlemeleri yeterli değildi ve sürekli yenilenme ihtiyacı duyuluyordu. Telif ve patent konusunun önemi, bunlarla ilgili düzenlemelerin hem Mondros hem de Lozan antlaşmalarında yer almasından anlaşılabilir.

Türkiye, 1952 yılına kadar uluslararası Bern Anlaşması'na imza atmayarak ve 1995 yılına kadar uluslararası kabul gören telif süresini kabul etmeyerek çeviri yayıncılığın özel bir şekilde desteklenmesini sağladı. Çeviri ihtiyacı, daha en başından beri temel bir kültürel ihtiyaç olarak, büyük ölçüde de devlet desteğine gerek duyan bir ihtiyaç olarak tanımlanmıştı. Bunun açık bir ifadesini I. Yayıncılık Kongresi'nden sonra alınan kararda, yani piyasada yetersiz ve dağınık örnekleri bulunan klasik eserlerin devlet tarafından yayınlanması, bu eserleri belirlemek için bir liste hazırlanması kararında görebiliriz. Bu kararın uygulamaya konması için listeyi hazırlayacak uzmanların yanısıra, eserleri çevirecek çevirmenlere de ihtiyaç vardı. 1940 yılında kurulan Tercüme Bürosu da bu eksiği tamamlayacaktı.

Tercüme Bürosu, Türkiye'de çevirmen kimliğinin tanımlanması ve görünür olması için çok temel bir kurum olmuştur. Bir yandan piyasada dağınık olarak çalışan çevirmenleri bir proje için biraraya getirmiş, diğer yandan yayınladığı Tercüme Dergisi gibi yayınlarla özellikle edebi çevirinin niteliğinin, çeviri eleştirisinin gelişmesine ve çevirmenlerin daha görünür olmasına katkıda bulunmuştur.

Bu yaygın girişiminin en temel özelliği, devletin yeni kültürel kimlik tanımı çerçevesinde, Avrupa merkezli bir kültür programı belirlemesi ve bunun için genel olarak klasik eserlerin, özel olarak Avrupa klasiklerinin Türkçeleştirilmesine ihtiyaç saptamasıdır. Bu çerçevede belirlenen, Latince'den Rusçaya, Fransızcadan Arapçaya dek çok farklı dillerden klasik eserler çevrildi ve bu kitaplar ülkenin her yerine, bütün okullarına dağıtılarak milli müfredatın bir parçası haline getirildi. Bunun en temel etkisi, sonraki kuşakların hem klasik eserlerin genel bir bilgisiyle donanması, hem de çevirmen kimliği hakkında bir fikir edinmesi oldu. Bu projede yer alan klasik eserler daha sonra başka çevirmenler tarafından çevrildiği zaman bu temel çevirilerle kıyaslandılar, başarıları onlara göre ölçüldü.

Bu girişim 70 yıla yakın bir zaman sonra, Türkiye'de bugün de çevirmen kimliğinin tanımlanması, hatta ölçülmesi için temel bir referans noktası olmaktadır. Birçok klasik eserin çevirisi, yazarlarından çok çevirmenlerinin isimleriyle anılmaktadır: Sabahattin Eyüboğlu'nun Oblomov'u, Sabri Esat Siyavuşgil'in Cyrano de

Bergerac'ı, Nihal Yalaza Taluy'un Diriliş'i gibi.

Bu çevirmen kimliğinin çerçevesinde çevirinin niteliği konusunda özünde temel ve standart çeviri beklentileri yer alıyordu:

Asla sadıklık,
metinde eksiltme yapmama
yazarın üslubunu koruma,
kendine has bir üsluba sahip olma vb.

Dolayısıyla hem çeviri niteliği hem de çevirmen kimliği konusundaki standartların büyük ölçüde bu dönemde şekillendiğini söylemek mümkündür. Devletin yayıncılık alanına katkısı, dönemin piyasası için güç olan (sistemli klasik eser yayıncılığı gibi) yayınları üstlenmesi, yayıncılık piyasasının büyümesi, telif hakkı fikrinin yerleşmesi çevirmenliğin bir meslek ve kimlik olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. 19. yüzyılda Türkçe edebiyat çevirmeni sayıca azken ve bu çeviri türü büyük ölçüde edebiyatçıların özel uğraşı olarak yapılırken, 20. yüzyılın ortalarında sayının arttığını ve genel olarak çevirmenliğin, özel olarak edebiyat çevirmenliğinin meslek olarak yerleştiğini söylemek mümkündür. Bu meslekleşme süreci edebiyat çevirmenlerinin önce Yazarlar Birliği bünyesinde, daha sonra da ayrı çevirmen örgütlerinde, Çevirmenler Birliği ve Çeviri Derneği gibi örgütlerde biraraya gelmesiyle devam etmiştir.

SİSTEMLİ ÇEVİRİ İNTİHALI

Fakat bu kimlik son yıllarda çok ağır bir tahribata uğramaktadır. Türkiye'de özellikle 1990'ların başından itibaren, sistemli çeviri intihali denen bir olgu, çevirmen kimliği üzerinde ağır tahribat yapmaktadır. Çeviri intihali bütün dillerde ve kültürlerde görünen yer yer karşılaşılan bir durumdur, bir çevirmenin çevirisini daha önce yapılmış bir örneğe bakarak, onu değişen oranlarda kopyalayarak iş yapmasının çeşitli örnekleri olmuştur. Fakat Türkiye'de 1990'lardan sonra, klasik eserler alanında karşılaşılan sistemli çeviri intihali bu örneklerden ayrı olarak değerlendirilmeyi hak ediyor.

Bu çeviri intihali tipinde, ilk başta dikkat çeken şey tek bir klasik eserin yeniden çevirisinin ve çevirmen sayısının aşırı şekilde artmış olmasıdır. Sözgelimi Suç ve Ceza'nın çevirilerini ele aldığımız zaman, on yıl içinde ortaya çıkmış ondan fazla yayınevinin bu kitabı yayınladığını görebiliyoruz. Diğer yandan bu kitapların çevirmenlerini incelediğimiz zaman, birkaç çevirmen ismi dışındakilerin biyografisini ya da mesleki görünürlüğü konusunda bir bulgu elde edemiyoruz. Bu isimlerin başka çeviri çalışmalarını bulduğumuz zaman, bunların yine klasik alanında olduğunu, ama farklı dillerden ve çok sayıda olduğunu gözlüyoruz. Sözgelimi Celal Öner ya da Mustafa Bahar gibi isimler üzerine kayıtlı olan elli ila yüz arası çeviri bulunmaktadır ve hepsi de farklı dillerdendir. Bu noktada bu isimlerin daha önce yapılmamış bir çeviriye imza atmamış olmaları, hep yeniden yeniden çeviriler yapmış olmaları dikkat çekici hale geliyor.

Bu ilk gözlemlerin ardından, metin analizine ve karşılaştırmasına geçince,

şüpheler farklı bir somutluk kazanmaktadır. Tanınmış ya da çevirmen olarak görünlükleri, mesleki kimlikleri olan çevirmenlere ait eserler dışında kalan örneklere baktığımızda bunların metinlerinin birbirleri aralarında birebir örtüşmeden kısmi örtüşmelere dek uzanan bir yelpazede kopyalama işleminden geçtiği anlaşılmaktadır. Bu intihaller şu şekilde sınıflandırılabilir:

-birebir kopyalama: hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

-kısmi kopyalama: yer yer değişiklikler yapılmıştır. Bu değişiklikler

a) sözcük değişikliği

b) cümle düzeni değişikliği

-dağınık kopyalama: farklı kaynaklardan intihal yapılmış, ya da bir intihalden intihal yapılmıştır.

-redaksiyon kopyalaması: mevcut bir çevirinin orijinal metinle karşılaştırma yapılarak düzeltilmesi yoluyla elde edilmiştir.

TARİHÇE

Eğer bu örnekler tesadüfen, dış etkenden yoksun olarak ortaya çıkmış olsaydı, belki de bu kadar derin bir önem kazanmayacaktı. Her koşulda, çevirmen kimliğini tahrip eden çeviri olguları olacaktı, fakat onları tekil intihal örnekleri olarak saptamak ve yalıtılmak mümkün olacaktı. 1990-2000 arasında olgunun bu şekilde evrildiği, öne çıkan iki örneğin sözkonusu olduğunu söyleyebiliriz.

Fakat 2000'den sonra bu olgu çok şiddetli ve keskin bir şekilde çoğaldı. Bunun başlıca sebebi de, devletin 2004-5 yılları arasında bir danışman kadrosu oluşturarak yerli ve yabancı klasik eserlerden seçilmiş iki adet 100 Temel Eser listesi oluşturması oldu. Bu iki liste orta ve lise öğretiminde kullanılacak şekilde hazırlandı ve dolayısıyla, alıcı kitlesi daha en baştan belirlenmiş oldu. Ardından, çok kısa bir süre içinde bu liste içinde yer alan eserlerin piyasadaki kitap sayısı artmaya başladı. Bu listelerdeki kitapları yayınlayanlar sadece müfredat kitaplarını yayınlamalarıyla desteklenmedi, aynı zamanda büyük ölçekli gazete kampanyaları yapıldı, gazeteler bu kitapları kupon karşılığında dağıttılar.

Resimler

Fakat burada hiçbir ölçüt sözkonusu olmadı: Ne çevirmen kimliği, ne çeviri niteliği seçim için öncelikli konu haline gelmedi. Dolayısıyla, bir 10 yıl içinde bu şekilde, 100 Temel Eser listesi kapsamında üretim yapan, çeviri ürün ortaya koyan yayınevinin, çok sayıda ürünle kültür hayatının hemen her noktasına girdiğini gördük. Bu kitaplar öğrencilerin ev kitaplıklarına girdiler, okul kütüphanelerine girdiler, devlet kütüphanelere, sahaflara girdiler. 100 Temel Eser listesi fikri birkaç yıl önce esnetildi, okullarda uygulama geriye çekildi, ama bunları üreten yayınevleri, yeni ürünlerle piyasadaki yerlerini korumaktadırlar.

Ama projenin başlaması, gazete kampanyaları haline gelmesiyle birlikte bu yayınların büyük bir erozyona yol açacağı belli oldu. Bu kapsamda yayınlanan çeviri kitap örneklerinin incelenmesi onların intihal yoluyla üretildiğini ortaya koydu. Bunun başlıca nedeni, büyük olasılıkla, çok sayıda basılan çeviriler için çeviri maliyeti oluşturmamaktır; bu yüzden piyasayı kaplayan bu kitaplar çoğunlukla daha önce

yayınlanmış gerçek çevirilerden kopyalanmış, intihal edilmiş kitaplar oldu.

KİMLİK KRİZİ

Çevirmen kimliği, bu süreçten kesin ve onarılması çok güç bir zarar gördü. Bugün bir kitapçıdan klasik eser çevirisi satın almak isteyen bir okur birçok seçenekle karşı karşıya, fakat bunların büyük kısmı diğer kitaplardan intihal yoluyla oluşturulmuş kitap olduğu için, farkında olmadan bunlardan birini alabiliyor. Herhangi bir dilden çevrilmiş bir klasik eserin hangi çevirmen tarafından yapılmış hangi çevirisinin daha nitelikli olduğunu soran bir okura, kesin emin olunan çevirmenlerden bir öneri getirmek mümkün, fakat bir kitabın intihal olduğunu söylemek yasal olarak kanıtlanıncaya kadar mümkün değil. Ayrıca birçok intihal sahte, var olmayan isimlerin imzasını taşıyor. Dolayısıyla gerçek çevirmenlerin sahte, intihalciler ve var olmayan çevirmenlerle yanyana geldiği bir ortamdayız. Çeviri tarihi açısından bu tam bir kriz: Sözelimi Suç ve Ceza'nın Rusçadan yapılmış 3, İngilizceden yapılmış 1 tane gerçek çevirisi var, bunun dışında 10 taneye yakın intihal baskısı var. Bunları birbirinden ayırmayınca, intihalleri ayıklamayınca, bütün hepsi orijinal çeviri olarak kayda geçiriliyor. Ayrıca yeni baskılarla bu sorun daha da içinden çıkılmaz bir hal alıyor, çünkü bazen yayınevi metni başka bir yayınevine devrediyor ve farklı bir çevirmen ismiyle ama aynı çeviri intihali yayınlanabiliyor.

Dostoyevski'nin çevirmenleri diyemediğimiz ya da gerçek çevirmenleri/sahte çevirmenleri diye ayırım yapmamız gereken bir okuma sistemi bir kültür dünyası için tahrip edici olduğu gibi, çevirmenin mesleki ve imgesel kimliğine zarar vermektedir. Bu da en temel ifadesiyle, çevirmen kimliğindeki sürekliliğin ve tutarlılığın zarar görmesi anlamına geliyor ve edebiyat sistemine de zarar veriyor. Günümüzde birçok edebi denemenin, bilimsel makalenin farkında olmadan intihal çevirilerden yararlanarak yazıldığı, onları referans gösterdiği düşünülürse kimlik bozulmasının derecesi daha iyi anlaşılır.

BİR YÖNTEM ARAYIŞI

2013 yılında, yaklaşık sekiz yıldır üzerinde çalıştığımız bu alanda daha somut bir katkı yapmak, intihal çevirilerle gerçek çevirileri daha kesin olarak birbirinden ayırmak üzere bir proje geliştirdik. Bu projeye göre belli bir eserin çevirilerinin farklı örneklerini bilgisayar analizinden geçirerek intihal çeviriyi daha kesin ve kolay saptamayı hedefliyoruz. Böyle bir analizin iki yönlü olarak çalışabileceğine inanıyoruz: Hem çeviri intihali yapıldıktan, yani intihal bir kitap basıldıktan sonra hukuki sürece, analiz sonuçları sayesinde yargıya yardımcı olması, kitabın dağıtılmasının engellenmesini kolaylaştırmak yoluyla; hem de bir denetim mekanizması olarak çalışmasını sağlayıp çeviri intihalinin yayın sürecine girmesini engelleyecek şekilde kullanılmasını düşünüyoruz.

Bunun için üç klasik eserin Türkçedeki tüm baskılarını topladıktan sonra bilgisayar analizinden geçirerek, intihallerdeki temel özellikleri daha ayrıntılı saptamak üzere çalışıyoruz. Projeyi 2015 yılında tamamlamayı hedefliyoruz.

SONUÇ

Çevirmen kimliği, bir ülkenin edebiyat dili ve ortak kültürü aracılığıyla oluşturulan, onlarla birlikte yaşayan bir kimliktir. Yapay ya da sahte örnekleriyle değiştirildiği zaman, sadece kendisi değil, bütün bir dil ailesinin kültürü ve edebiyatı zarar görür. İntihal çevirmenin kimliğini tarihsel olarak bozan bir olgu, tekil örneklerde onarılması mümkün olabilir; fakat sistemli ve yoğun bir şekilde yapıldığı zaman çevirmen kimliği üzerinde daha kalıcı zararlar bırakıyor.

Bu çerçevede Türkiye'nin geç dönemde, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde oluşturduğu çevirmen kimliğinin, özellikle klasik çevirmenliği alanında, son on yılda yapılan sistemli intihallerle ağır tahribata uğradığını söylemek mümkün. Bunu onarmann yollarını arama ihtiyacı acil bir sorun haline gelmiştir.

SƏMƏD VURĞUN VƏ MEHMET AKİF ERSOYUN YARADICILIĞINDA MİLLİ DƏYƏRLƏRİN YAŞADILMASI MƏSƏLƏLƏRİ

Leyla Kərimova

Türk dünyasının böyük şairləri sırasında Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoyun özünəməxsus mövqeyi vardır. Bu dahi şəxsiyyətlər hər zaman millətini və xalqını sevmiş və millətinin rifahı naminə əllərindən gələni əsigəməmişlər. Vətən məhəbbət hər iki sənətkarı düşündürən məsələlərdən olmuşdur. Hər iki sənətkar vətəninin hər qarış torpağını bütün digər nemətlərdən əziz tutmuş və xalqına bağlılığı ilə öyünmüşlər. Xalqının mübariz keçmişi və gələcəyi ilə fəxr edən bu dəyərli sənətkarlar vətənin igid övladlarını da vəsf etməyi unutmamışlar. Səməd Vurğun poeziyasında bir sıra vətən övladları, qəhrəmanlar tərənnüm olunmuşdusa, Mehmet Akif Ersoy poeziyasında da bu tendensiya müşahidə olunur.

Həm Səməd Vurğun, həm də Mehmet Akif Ersoy milli-mənəvi dəyərlərin qədrini bilən, keşiyində dayanan patriot şairlər sırasındadır. Onlar öz yaradıcılığında bir sıra məsələlərə toxunmuşlar. Qadın hüquqsuzluğu, qadının cəmiyyətdəki mövqeyi, əxlaq və mənəviyyat məsələləri, millilik, vətənpərvərlik, humanizm, yad və əcnəbi ünsürlərə qarşı mübarizə, öz keçmişini danan və doğma dildə danışığa üstünlük verməyənlərin tənqidi və s. məsələlər böyük şairlərin yaradıcılıq arealını müəyyənləşdirən mövzular sırasındadır. Hər iki şairin yaradıcılığında mənəviyyat məsələləri olduqca güclüdür. Türk dünyasının fəxrlə öyünəcəyi bu şairlər xalqının milli keçmişini yaşadaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində xidmət göstərmiş və bu yolda yorulmadan çalışmışlar. Onların hər ikisinin yaradıcılığına nəzər saldıqda milli dəyərlərin mühafizə olunduğunu görmək mümkündür. Hər zaman xalqının, millətinin təəssübünü çəkən şairlər sonadək mübarizlik ruhuna və ən əsası millilik ruhuna sadiq qalmışlar. Bu da hər iki şairin vətəninə və millətinə olan sevgisindən irəli gəlir. Vətəninə sevən hər iki ədib öz millətinin, dövlətinin şərqdə, ümumən dünyada nüfuz sahibi olmasını arzulayır, xalqı tərəqqiyə səsləyirdi. Hər iki sənətkar milli-mənəvi idealların qorunub yaşadılması naminə mübarizə aparmışdır. Tarixi-milli keçmişin yaşadılması həm Səməd Vurğun, həm də Mehmet Akif Ersoy üçün başlıca ideologiya olmuşdur. Bu gün də bu böyük sənətkarların yaradıcılığı vətən məhəbbətini inikas etdirən dəyərli bir bədii külliyyatdır. Başqa cür ola daılmazdı. Xalqının mənəvi “yük”ünü öz çiyinlərində gəzdirən, xalqın rifahı naminə çalışan bu şəxslərin həyat amalı vətənpərvərlik idi. Onların yaratdığı qəhrəmanların simasında müəlliflər öz arzularını ehtiva etməyə çalışırdılar. Türk təfəkkür kontekstindən bəhrələnən şairlərin mənəviyyat və əxlaq məsələlərinə dair fikirləri üst-üstə düşür. Hər iki ədib türk dünyasını narahat edən problemlərin çözülməsinə çalışmış, bu yolda yorulmadan mübarizə aparmışlar. Doğrudur, onların qabartdığı problematika bəzən fərqli olsa da, lakin vətənpərvər şairlərin hər ikisinin həyat amalı eyniyyət təşkil edir. Bu nüans isə özlüyündə Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoyun vətənpərvərliyindən xəbər verir. Humanizm və patriotizm duyğularından yorulan Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoy poeziyası öz bədii dəyərini qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur.

Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoy yaşadığı illərdə xalqını milli varlığını

layiqincə qiymətləndirən, onun inkişafı naminə mübarizə aparan şəxsiyyətlər olmuşlar. Hər iki sənətkarın yaradıcılığına nəzər saldıqda onların əslində eyni ideologiyaya xidmət etdiyini görmək mümkündür. Doğrudur, hər iki ədibin yaşadığı ictimai-siyasi dövr fərqlidir, lakin onların həyata baxış bucağı, məqsəd və qayəsi eynidir. Türk dünyasının böyük ədibləri hər zaman millətpərəstlik mövqeyi nümayiş etdirmişlər. Humanizm və patriotizm duyğularından yoğrulmuş Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoy poeziyası özlüyündə dəyərli bir mənbədir. Hər iki sənətkarın həyata baxış bucağı eyni olmuşdur. Bu ədibləri düşündürən problemlər əslində bütün şərq dünyası üçün xarakterikdir. Qadın hüquqsuzluğu, baş verən amansız müharibələr, vətən uğrunda vuruşan igidlərin vəsfi, xalqın mənəviyyatına zərbə vuran yad ünsürlərlə mübarizə hər bir vətənpərvər şairin, yazıçının yaradıcılığının “şah damarı” sayılır. Bu o deməkdir ki, Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoy kimi vətənpərvər şairlər bu problemlərdən yan keçə bilməzdi. Lakin hər iki sənətkarın şahidi olduğu ictimai-siyasi proseslər fərqlidir. Səməd Vurğun Sovet şairi olaraq, sosialist mövqedən yazıb yaradırdısa, müvafiq olaraq, Mehmet Akif Ersoy dağılan Osmanlı imperiyasının və yeni yaranan Türkiyə Cümhuriyyətinin ictimai-siyasi problematikasını işıqlandırməğa çalışırdı. Hər iki sənətkarın yaradıcılıq mühiti fərqli olmasına baxmayaraq, onları düşündürən problem, ideal eyni idi. Bu isə milli-mənəvi dəyərlərin qorunması, yadelli işğalçılarla mübarizə, millətin qeydinə qalmaq, əsgərləri cəbhəyə ruhlandırmaq, şeirlər qələmə almaq, qadının cəmiyyətdəki nüfuzunu yüksəldilməsinə çalışmaq, öz doğma dilində danışmaq, əcnəbi dəyərlərə üstünlük verməmək, bir sözlə, milliliyi və özünəməxsusluğu yaşadıb gələcək nəsillərə ötürmək hər iki sənətkarın başlıca yaradıcılıq konsepsiyası olmuşdur. Tarixdən bəllidir ki, həm Azərbaycan, həm də qardaş ölkə olan Türkiyə amansız müharibələrlə, qətliliymlərlə, vuruşmalarla üz-üzə qalmışdır. Hər iki ölkə öz müstəqilliyini məşəqqətli və çətin mübarizə şəraitində əldə etmişdir. Tarixdə baş verən müharibələri istənilən bir vətənpərvər şair öz yaradıcılığında tənqid edirdi. Hələ XII əsrdə Nizami Gəncəvi “Döyüşdən yaxşıdır barışıq, şəfqət” söyləyirdi. Bu o deməkdir ki, millətini düşünən istənilən bir ədib müharibəni qətiyyətlə pisləyirdi. Səməd Vurğun və Mehmet Akif Ersoy da bu ənənəvi mövzudan yan keçməmişdir. Hər iki şair bu mövzuda şeirlər qələmə almışdır.

XX əsr həm Azərbaycan, həm də Türkiyə tarixi üçün bir sıra tarixi, ictimai-siyasi proseslərlə yadda qalmışdır. Azərbaycanda 1918-ci ildə ilk Demokratik Respublika qurulmuşdusa, təəssüf ki, ömrü az oldu və Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti quruldu. Eləcə də qardaş ölkə olan Türkiyə tarixində də bir sıra hadisələr baş verdi, bir imperiya süquta uğrayaraq, yeni bir cümhuriyyət yaradıldı. Bu tarixi proseslər, əlbəttə ki, çətin və gərgin mübarizə şəraitində baş vermişdir. Birinci Dünya müharibəsinin başlanması (1914-1918) ilə Osmanlı imperiyası daha gərgin bir dövrünü yaşamışdır. Baş verən siyasi, iqtisadi və siyasi böhran nəticəsində Osmanlı imperiyası tənəzzülə uğramış və ölkə gərginlik içində, böhran vəziyyətində mövcud olmuşdur. Süquta uğrayan Osmanlı imperiyasının “Antanta” dövlətləri tərəfindən işğalı labüd olmuşdu. İngiltərə, İtaliya, Fransa və Yunanıstan dövlətlərinin daxil olduğu “Antanta” Osmanlı imperiyasına doğru hücumla başlamışdı. Baş verən hücumların qarşısına almaq üçün türklər milli-azadlıq hərəkatına qoşuldular. Bu milli-azadlıq hərəkatına məhz Mustafa Kamal Atatürk rəhbərlik edirdi. Mustafa Kamal o dövrdə

Osmanlının ayrı-ayrı ərazilərində fəaliyyət göstərən Müdafiə Cəmiyyətini bir yere toplayaraq Balıqəsir, Sivas və Ərzurum şəhərlərində bu cəmiyyətin iclaslarını keçirmişdir. Ərzurum şəhərində keçirilən konfrans zamanı Nümayəndələr Komitəsi təşkil olunmuş və bu komitəyə Mustafa Kamal Paşa sədr seçilmişdir. Milli Ümumtürk Konqresi toplanarkən yadelli işğalçılardan müdafiə və milli ordunun fəaliyyəti ilə bağlı bir sıra mühüm qərarlar qəbul edildi. 1919-cu ildə çağırılan Məclisin seçkilərində Mustafa Kamal millət vəkili seçildi. Həmin məclis 1920-ci il yanvarın 28-də “Milli and” adlanan aktı qəbul etdi. İmzalanan Mudros barışıqı da Türkiyənin tənəzzüldən və işğaldan qurtulması üçün əsaslı bir addım idi. Ölkəni bürüyən iğtişaşlar və mitinqlərin qarşısının alınması üçün komitə Ankarada yenidən məclis çağırırdı. Bu zaman Ankarada Türkiyə Böyük Millət Məclisi yaradıldı. Mustafa Kamal Atatürk Türkiyə Böyük Millət Məclisinin sədri seçildi. Sultan hökuməti isə iğtişaşları, milli hərəkatı yatırmağa çalışır, bununla mübarizə aparırdı. Lakin xalq Mustafa Kamal Atatürkün tərəfində idi. Qoşunlar mübarizəyə qalxaraq Antepi, Maraş və Urfanı azad etdilər və nəticədə Qaziantep, Kahramanmaraş və Şanlıurfa adlı şəhərlər “meydana gəldi”. 1921-ci ildə Sakarya meydan vuruşmasında əldə olunan qələbə münasibətilə Mustafa Kamal Atatürk “Qazi” titulu və “Marşal” rütbəsi ilə təltif edildi.

Türkiyə müstəqil respublika olanadək bir sıra müharibələrin savaşı meydanına çevrilmişdi. Mustafa Kamal Atatürk Türk Qurtuluş müharibəsi zamanı bir sıra döyüşlərə rəhbərlik etmişdir. Bunlar Sarıqamış, Qars, Gümrünün azad olunması uğrunda döyüşlər, öncə qeyd etdiyimiz Qaziantep, Kahramanmaraş, Şanlıurfa və Çukurovanın müdafiəsi uğrunda vuruşmalar, I və II İnönü qələbəsi, Kütahya-Əskişəhər vuruşması, Böyük hücum, Baş Kapitanlıq döyüşü, Böyük Qələbə vuruşmaları idi. Bütün çətinliklərə sinə gərən Mustafa Kamal Atatürk bu yolda mübarizə aparmış və nəticə etibarilə istəyinə nail olmuşdur. Lakin bütün bunlar böyük öndərə heç də asan başa gəlməmişdi. Bu yolda Atatürk bir sıra çətinliklərlə qarşılaşmışdı. Baş verən İnönü vuruşmalarında müdafiə taktikasına üstünlük verən türk ordusu Aslıhanlar-Dumlupınar mübarizələrində hücumu keçmək iqtidarında olmadığını bürüzə vermişdi. Buna baxmayaraq, Sakarya qələbəsində ordu özündə mübarizə əzmi taparaq, qələbə qazanmağa müvəffəq oldu. 1922-ci ildə baş vermiş Dumlupınar döyüşündə yunanlar məğlubluq uğradılar. Bundan başqa Afyon və İzmir yadelli işğalçılardan azad olundu. Ardıcıl olaraq, Mudanya və Lozanna sülh müqavilələri imzalandı. Bununla da Türkiyədə xilafət və monarxiya bir-birindən ayrılmış, sultan rejimi ləğv edilmiş və Osmanlı imperiyasının mövcudluğuna son qoyulmuşdu. 1923-cü il oktyabrın 29-da Türkiyə Böyük Millət Məclisi Türkiyə Cümhuriyyəti yarandığını elan etdi. Mustafa Kamal Atatürk isə bu cümhuriyyətin ilk prezidenti seçildi. Mehmet Akif Ersoyun müəllifi olduğu “İstiqlal marşı” şeiri isə bu Cümhuriyyətin rəsmi himni olaraq qəbul edildi. Qeyd etmək lazımdır ki, Mehmet Akif Ersoyun əsərlərində ictimai-siyasi proseslərin əks olunması səbəbsiz deyildi. Ersoy vətənin çətin günündə yazdığı əsərlər vasitəsilə xalqına dayaq olmağa çalışırdı. Səməd Vurğun da Azərbaycanda yeni bir hakimiyyətin bərqərar olduğu illərdə yazıb yaratmışdır. Şairin əsərləri bu baxımdan o zamankı ideologiyanın tələblərinə cavab verirdi. Lakin bununla belə, Səməd Vurğunun əsərlərinə millilik hakim idi və şair milliliyi

öz bədii yaradıcılığı üçün əsas istiqamət olaraq seçmişdir. Mehmet Akif Ersoy da milliliyə önəm verən şairlər sırasındadır. Bu baxımdan hər iki sənətkarın yaradıcılığı türk xalqı üçün dəyərli və əvəzsizdir

XX əsrin birinci yarısı Türkiyə tarixinin bir sıra ictimai-siyasi proseslərlə zəngin dövrüdür. Baş verən müharibələr, inqilablar, yeni cümhuriyyətin yaranması və s. hadisələr cəmiyyətin bütün sahələrinə təsir etdiyi kimi ədəbiyyatdan da yan keçməmişdir. Həmin dövrdə baş verənlər bir sıra görkəmli türk ədiblərinin sayəsində ədəbiyyatda əks olunmağa başladı. İstər türk şairləri, istərsə də yazıçıları ictimai-siyasi prosesdən kənar qalmamış, öz əsərlərində vətənpərvərlik mövqeyi nümayiş etdirməyə çalışırdılar. 1908-ci ildə baş verən Gənc türklər inqilabından sonra Türkiyə ədəbiyyatında realist ənənələr öz bədii inikasını geniş şəkildə tapmağa başladı. Türkiyə ədəbiyyatı tarixində mövcud olmuş Tənzimat, “Sərvəti-fünun”, “Fəcri-ati” ədəbi cərəyanlarından sonra milli-istiqlal motivləri ilə zəngin bir ədəbiyyatın meydana çıxması səbəbsiz deyildi. Qəlbi vətən eşqi ilə döyünən bir sıra türk ziyalıları insanları öz əsərləri vasitəsilə vətənpərvərliyə səsləyərək əsərlərini bu istiqamətdə qələmə almağa başladılar. Onlar öz əsərlərində insanları ruhdan düşməməyə çağırır və tərəqqiyə, intibaha, bir sözlə, mübarizəyə səsləyirdilər. Doğrudur, bundan əvvəlki cərəyanların da nümayəndələri öz vətənlərini sevən şəxsiyyətlər idi, lakin cümhuriyyət yaranmamışdan əvvəlki çağlarda baş verən iğtişaşları yaxından izləyən türk ədibləri artıq millətin çətin vəziyyətdən xilas olmasını arzulayır, milli-istiqlal duyğulu əsərlər qələmə alırdılar. O dövrdə Osmanlı imperiyasının dağılması, Birinci Dünya müharibəsinin (1914-1918) baş verməsi, Balkan Savaşları, Qurtuluş Savaşı, Türkiyə Cümhuriyyətinin yaranması, Van, Ərzurum qətliaamları, Çanaqqala zəfəri və s. tarixi hadisələr Türkiyə Cümhuriyyətinin şanlı tarixindən izsiz ötürməmişdir. II Məşrutə elan olduqdan sonra yaşanan hadisələr ictimaiyyətdə də təsir göstərirdi. Həmin dövrün görkəmli ziyalıları Mehmet Emin Yurdaqul, Yəhya Kamal Bayatlı, Əhməd Haşim, Yusif Ziya Ortac, Faruk Nafiz Çamlıbel, Hüseyn Nihal Atsız, Midhat Cemal Kuntay, Xalid Fəxri Ozonsoy və digər şairlərin əsərlərində vətənpərvərlik mövzusu əsas və aparıcı istiqamət idi. Cəmiyyətin aparıcı simaları olan bu dəyərli insanlar öz əsərləri vasitəsilə ictimai-siyasi prosesləri əks etdirməyə çalışır, vətənə dayaq olmağa çalışırdılar. Bu ədiblərin əsərlərində milli-istiqlal ab-havası hökm sürürdü. Bu proses xüsusilə Mehmet Akif Ersoyun əsərlərində daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpırdı. Bu baxımdan Mehmet Akif Ersoyun əsərləri həmin dövrü panorama şəklində əks etdirən dəyərli bir mənbədir. Eləcə də həmin dövrün türk poeziyası nümayəndələrindən olan Mehmet Emin Yurdaqul, Hüseyn Nihal Atsız və digər ədiblərin əsərlərində milli-istiqlal duyğuları qabarıq şəkildə nəzərə çarpırdı. Hüseyn Nihal Atsızın “Qəhrəmanlıq nə yalnız bir yüksəliş deməkdir” şeiri, Midhat Cemal Kuntayın “Bayraqları bayraq yapan üstündəki qandır” şeiri, eləcə də “milli şair” adı ilə anılan Mehmet Emin Yurdaqulun “Ey türk oyan”, “Cəngə gedərkən” şeirləri, “İstiqlal marşı şairi” kimi tanınan Mehmet Akif Ersoyun “Ordunun duası”, “Çanaqqala şəhidlərinə”, “Cəng şərqi”, “İstiqlal marşı” və s. dəyərli əsərlərdə milli-istiqlal yönümlü motivlər üstünlük təşkil edirdi.

Məlum olduğu kimi, həm Səməd Vurğun, həm də Mehmet Akif Ersoy öz

ölkələrinin himnlərinin söz yazarı olmuşlar. 1944-1978-ci illərdə Azərbaycan Respublikasının himninin sözlərinin müəllifi Səməd Vurğun (Süleyman Rüstəmlə birlikdə), Türkiyə Cümhuriyyətinin himninin sözlərinin müəllifi isə Mehmet Akif Ersoy olmuşdur. Səməd Vurğunun sovet ideologiyasına olan inamı himnin sözlərində nəzərə çarpır. Eyni zamanda Səməd Vurğunun vətən eşqi, xalqının şanlı tarixi ilə öyünmək qabarıq şəkildə təsvir olunmuşdur:

*Azərbaycan - dünya görmüş bu şərəfli, şanlı diyar,
Vətən eşqi babalardan qalmış əziz bir yadigar,
Qanlı döyüş meydanında biz yaratdıq ağ günləri -
Nəsillərdən nəsillərə yurdumuzun şöhrəti var. (10)*

Səməd Vurğun şeirin sonrakı bəndlərində sovet ideologiyasının əsas konsepsiyasına istinad edərək Stalin, Lenin kimi şəxsiyyətləri tərənnüm etmişdir. Bu da o zamankı ideologiyanın əsas tələblərindən idi. 1978-ci ildən etibarən isə şair Hüseyn Arif şeirin müəyyən misralarını dəyişdirərək, Stalinlə bağlı olan hissələri çıxarmışdır.

Mehmet Akif Ersoy da öz növbəsində Türkiyə Cümhuriyyətinin himninin daha dəqiq desək, “İstiqlal marşı” şeirinin müəllifidir. Onun qələmə aldığı “İstiqlal marşı” şeiri onun ən məşhur şeirlərindən biridir. “İstiqlal marşı” şeiri Türkiyə Böyük Millət Məclisi tərəfindən Türkiyə Cümhuriyyətinin rəsmi olaraq himni qəbul edilmişdir. Bu şeir şairin vətənpərvərlik duyğularını əks etdirən ən dəyərli şeir nümunəsidir. Şair şeirin əvvəlində dalğalanan bayrağının əsla enməyəcəyini və ancaq onun millətində məxsus olduğunu, millətinin ulduzu olduğunu vurğulayır:

*Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak,
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak,
O benimdir, o benim milletimindir ancak. (1; 308)*

Mehmet Akif Ersoy bu şeirində vətənpərvərlik duyğularını daha qabarıq şəkildə göstərmiş, türk millətinin azadlığı çətin mübarizə şəraitində əldə etdiyini, istiqlalın, müstəqilliyin millətinin haqqı olduğunu bildirmişdir. Şair hər zaman müstəqil dövlət kimi mövcudluğunu, qarşısında heç bir maneənin olmadığını bəyan edir. O, eyni zamanda qüvvətli olduğunu, heç bir çərçivəyə sığmadığını, lazım gəldikdə bütün məhvəri aradan qaldırmağa qadir olduğunu poetik bir qələmlə təsvir etmişdir.

Azərbaycanın sovet himninin sözlərinin müəllifi Səməd Vurğun, musiqisi isə Üzeyir Hacıbəyova məxsus olmuşdur. Bu himnin ömrü çox çəkmədi. Qeyd etdiyimiz kimi, 1978-ci ildə şair Hüseyn Arifin redaktəsi ilə Səməd Vurğunun müəllifi olduğu himnin sözləri bir qədər dəyişdirilmişdir. Sonralar Azərbaycan Respublikası müstəqillik qazandıqdan sonra 1992-ci ildən etibarən himnimiz dəyişdirildi. Daha dəqiq desək, 27 may 1992-ci il tarixində “Azərbaycan Respublikasının Dövlət Himni Haqqında” qanun qəbul edildikdən sonra 1918-ci ildə Əhməd Cavad və Üzeyir Hacıbəyovun müəllifi olduğu himn dövlət himnimiz olaraq qəbul edildi. Mehmet Akif Ersoyun müəllifi olduğu “İstiqlal marşı” şeirinin bəstəkarı isə Osman Zeki Üngör olmuşdur. Bu himn hələ də Türkiyə Cümhuriyyətinin rəsmi himni olaraq yaşayır. Hər iki himn dövlətimizin, millətimizin tarixini, vətənpərvərliyini özündə əks etdirir. Doğrudur, Səməd Vurğunun müəllifi olduğu himndə sosialist ideologiyası

olduqca güclüdür, bu da z növbəsində zamanın tələbindən irəli gəlirdi. Mehmet Akif Ersoyun müəllifi olduğu “İstiqlal marşı” Őeirində isə Şairin tarixi kemiŐi ilə yanaşı, müəyyən narahatlıq duyęuları da təsvir olunmuşdur.

Səməd Vuręun milli ideologiyaya sadıq olmaqla yanaşı, xalqımızın sahib olduğu dəyərləri qorumaqla uğrunda da mübarizə aparmışdır. Şair o dövrdə dilimizi əcnəbi sözlərlə “znginlŐdirmy” alıŐan insanlarla mübarizə aparırđı. Səməd Vuręun yazırđı: “Azərbaycan türkcəsi yaratmaq uğrunda apardığımız mübarizədə el, aşıq ədəbiyyatından istifadə etməliyik. Bizim bəzi yazıçılarımız bəzi rus və əcnəbi sözləri iŐldrk ortaya bir yenilik çıxarmaqla istəyirlər. Lakin bunlar bir yenilik deyil, bunlar Őeirimizi korlamaqla, Őeirimizin sahib olduğu gözəl Azərbaycan türkcəsini pozan, onu varvarizm aparan tŐbbslrdir ki, biz bununla ciddi mübarizə etməliyik.” (9; 27). Qüdrətli Şairimiz Sovet dönəmində “Azərbaycan türkcəsi” ifadəsini iŐltmkdn kinmmiŐ, əksinə z ana dili uğrunda mübarizəyə qoŐulmuŐdur. Şair doğrudan da, yaşadığı müddət ərzində doğma dilimizin znginliklrindən bəhrələnməklə yanaşı, incə bir lirizml dilimizi znginlŐdirmy alıŐmıŐdır. srlrdn-əsrlərə müxtəlif mŐqtlr tab gtirn ana dilimizə olan dəyər bir daha Səməd Vuręunun milli mfkury sadıqliyindən xəbər verir. Doğma dilimizə olan sədaqət v qayęı hisslrindən Səməd Vuręun kimi patriot Şair yan keçə bilməzdi. Eləcə də Mehmet Akif Ersoy da ana dilində danışmağa “eyib bilən” insanları qınayırdı. z əsrlərində bütün ictimai bllrin səbəbini göstərməyə alıŐan M. A. Ersoy qrblŐmy meyl edən türk millətinin z dilini unudub Avropasayağı danıŐmasına da z kəskin etirazını bildirirdi:

*Tasarrufatını aynen alırsak İngilizin,
Fransızın, ne olur hali, sonra Őivemizin?
Lisanın olmalıdır bir vakaarı millisi,
O olmadığa miyesser değil tealisi. (1; 273)*

M. A. Ersoy “Fateh kürsüsündə” əsərində qələmə aldığı mkalimd Avropasayağı danışmağa meylin türk dilinə vuracağı ziyanı dilə gtirmıŐ, z dilinə üstünlük verməyən “fasonlu dbazlar”ı qətiyyətlə qınamıŐdır. Şairin qənaətinə görə, ğr Avropanın mədəniyyəti ilə yanaşı, dili də müsəlman dövlətlərində hakim olarsa, o zaman bu millətlərin mhv doğru srklnmsi qaçılmaz olacaqdır.

Ümumilikdə ədəbiyyatda, publisistikada, incəsənətdə, miŐtd milliliy üstünlük verən Səməd Vuręun v Mehmet Akif Ersoy hər zaman mnviyyatımıza xələl gətirəcək amillərlə mübarizə aparmışdır.

Açar sözlər:Şair, humanizm, kemiŐ, mübarizə, dəyər, torpaq

ƏDƏBİYYAT

1. Ersoy M. A. Safahat. İstanbul, “Saray yayın”, 2007
2. Ersoy M. A. Safahat. “Burak matbaası”, 1994
3. Ersoy M. A. Safahat. İstanbul, “Harf yayınları”, 2008
4. Kuntay M. C. Mehmet Akif. İstanbul, “Timaş yayınları”, 2009
5. Quliyev E. Türk xalqları ədəbiyyatı. Bakı, 2008
6. Quliyev R. “Azərbaycan Vuręunun gözü ilə”. Bakı, “Gənclik”, 1974
7. Vuręun S. SeilmiŐ srlri. 5 cildə. I cild. Bakı, “Őrq-Qrb”, 2005
8. Vuręun S. SeilmiŐ srlri. 5 cild. II cild. Bakı, “Őrq-Qrb”, 2005

9. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. 5 cildə. III cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005
10. http://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_SSR-nin_himni

Summary

The problems of immortalizing of national values in Samad Vurgun's and Mehmet Akif Ersoy's creativity

Leyla Karimova

Samad Vurgun and Mehmet Akif Ersoy took specific positions in the rank of the great poets of Turkish world. Those persons of genius always loved their nation and never refused anything what they could do for nation sake. The homesickness and love for nativelyland were main problems which disquieted the both of poets. Each of poets honoured every inch of their native land from all other boons and boasted of close connection to nation. The valuable poets which were proud of fighter past and future of their nation never forgot to praise the brave sons of their nativelyland. You can see some praise of the sons, heroes of nativelyland in Samad Vurgun's poetry, also in Mehmet Akif Ersoy's poetry that tendency was observed.

Samad Vurgun and Mehmet Akif Ersoy were in the rank of patriot poets which knew the value of national-morality values. They touched upon some problems in their creativity. The lack of women's rights, the position of women in society, the problems of morals and morality, nationalism, patriotism, humanism, the struggle against foreign elements and other problems were in the rank of themes which defined the areal of poet's creativity.

In the creativity of both of poets the morality problems are strong. All of these came forward from the love for nation and native land of both of poets. Even today the creativity of the great poets are valuable complete works which reflected the love for their native land.

Keywords: poet, humanism, past, fight, value, land

ALMAN SEYYAH ADAM OLEARIUS'UN GEZİ NOTLARINDA RUS İMGESİ

Seyhan UÇAR

“Gezi notları” ya da diğer adıyla “seyahatnameler” bir kişinin (gezin-seyyah) yurt içi veya yurt dışı gezilerinde gördüğü yerlerden edindiği izlenimleri ve bilgileri kaleme aldığı edebi tür niteliğindeki yazılardır. Yazın dünyasında ilk olarak¹ M. S. I. ve II. yüzyıllarda rastlanan gezi notları daha çok seferlere katılanların, devlet görevlilerinin veya benzerlerinin gözlem ve deneyimlerini içerir. Temel olarak gezilen ve görülen yerlerin doğal güzelliklerini, tarihlerini, medeniyetlerini, toplumsal yaşantılarını tanıtmayı amaçlayan gezi notları yazınsal bir özellik taşır ve seyyahın kendi görüşlerini, bakış açısını ve yorumlarını da yansıtır (Olivier: 7). Gezi notlarında dile getirilen, gözlemlenen ve anlatılanlar yabancı olana ‘yerli’ anlayışla yaklaşarak ‘özdeki’ tanıdık ve övünç olanı, yabancıda övülmeye değer olanla bir araya getirir. Öz ve yabancıyı karşılaştırma imkânı sağlayarak dolaylı ya da dolaysız değerlendirilen gezi notları, ulus bilincinin yaygınlaşması ve benliğin evrensel boyutta ifade bulmasına da yardımcı olmuştur (Sakallı: 14).

Siyasi konuları vesiradan halkın yaşamını yansıtmalarının yanı sıra, gezi notları, dönemin gelenek ve göreneğine, folklorüne, sosyal ve ekonomik şartlarına da ışık tutabilir. Seyyahlar aracılığıyla herhangi bir ulusa ait öyküler, düğünler, türküler, çalgılar, halk şiirleri, masallar, ağız farklılıkları, halk oyunları, giyim kuşam, eğlenceler, ekonomik faaliyetler, insan ilişkileri, toplumsal davranışlar, sanat ve zanaat biçimleri gezi notlarında aktarılarak, her biri farklı bir araştırma konusu olabilecek temalar hakkında bilgi alma imkânı sağlar (Olivier: 7-8).

Gezi notları sayesinde başka kültürlerin yazınlarına ilgi artmış; ulusal yazının, kültürün dışına çıkma ve yabancı yazınlarda gezinme eğilimi olanaklaşmış ve yabancı olana ilgi geneli tanımlamaya yönelmiştir. O nedenle yabancı bir kültüre açılım, öz ve yabancından hareketle ‘geneli’, ‘bütünü’, ‘ortak genel yazın biçimlerini’ veya ‘düşünce biçimlerini’ belirlemeyi amaçlamıştır (Sakallı: 14).

Geçmişten bu yana gezi notları türünde yazılmış örneklerin sayısı oldukça fazladır. İçerik olarak XVII. yüzyıl Rusya’sı hakkında yazılan en zengin çalışmalardan biri olan Alman seyyah Adam Olearius’un Rusya’ya yaptığı gezisi sırasında tuttuğu notlar, özden yola çıkarak dönemin genel ‘Rus’ algısını betimleme yolunda ciddi bir örnektir (Oleari: 3). Alman seyyahın kendi kimliğinin ve iç dünyasının süzgecinden geçerek şekillenen ‘Rus’ imgesi; oradaki deneyimleri, anıları ve kültürel izlenimleriyle seyyahın notlarında yer edinir. Yani ‘seyyah bir yandan kendi kültürünü yansıtırken diğer yandan kendi inanç, kültür ve değerleriyle kazandığı ‘öteki’ni algılama, tanımlama ve sunma şekliyle karşımıza çıkar’ (Uluoğlu: 6-19). Bu bağlamda çalış-

¹ İlk gezi yazısı (seyahatname) örnekleri, Eski Yunan coğrafyacıları Strabon ve Pausanias tarafından verilmiştir. Eserlerinde Antik Çağ halkları, inanışları, ülkeleri hakkında bilgilere yer verilir. Edebi açıdan belli bir düzeyi yakalayan ilk gezi yazısı ise XIII. yüzyılda Marco Polo tarafından yazılmıştır.

mamızda, Olearius'un gezi notlarında farklı uluslara yönelik izlenimleri dış tutularak, Ruslara özgü dikkat çekici ve ilginç izlenimlerine yoğunlaşmıştır.

Tarihsel açıdan bakıldığında XVII. yüzyılda ticaret yolunun Rusya üzerinden İran'a uzanmasıyla, Moskova, yabancıların ticari anlaşmalar yapmak içinsıkça uğradıkları bir yer haline gelir. Yabancıların ekonomik olarak güçlenmesi çıkarlarına ters düştüğünden, Rusya, bu türden girişimlere sıcak bakmaz. Rus topraklarında yabancıların serbest bir şekilde gezinmeleri, kendi gemileriyle önemli ticaret noktaları kurarak İran'a kadar uzanmaları, Rusya için para kaynaklarının tükenmesi ve Çarlığın sona ermesi anlamına gelir. (Oleari: 4)

Rusya, o dönemde kendi topraklarında yabancıların ticaret yapmalarından çekinse de, Holstein-Gottorp¹ ile yapılan görüşmeler ve ikili ilişkiler sonucu bir takım ticari anlaşmalar imzalanmıştır. Bu anlaşmalar neticesinde, elçilerin yanında görevlendirilen seyyah Adam Olearius'un izlenimleri, dönemin Rus algısı hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Bu anlaşmaların ne zaman ve hangi şartlarda yapıldığı kronolojik açıdan ele alınırsa, ilk görüşmelerin, 17 Haziran 1632 tarihinde büyükelçi Otto Bruggemann ve yol arkadaşı Baltazar Muşeron'un önce Novgorod'a, daha sonra 10 Temmuz'da Moskova'ya gelmesiyle başladığı görülür.

Otto Bruggemann, 15 Temmuz 1632'de Çar Mihayloviç Feodoroviç'e (1596-1645) Holstein-Gottorp Dükü III. Frederick'ten 11 Şubat tarihli bir mektup götürür. Frederick, mektubunda Rusya'da ülkesinin temsilcilerine gösterilen misafirperverlikten ötürü teşekkür eder ve hediye olarak on iki adet gümüş top gönderir. Ayrıca, mektupta prensin, Holstein-Gottorp temsilcilerinin Rusya'dan tahıl alma ve serbest ticaret hakkı talebi; buna karşılık olarak da Rusların kendi ülkelerinde her türden askeri teçhizatı satın alabilecekleri ve asker kiralamalarına izin verileceği belirtilir. 12 Ağustos 1632'de Holstein-Gottorp hükümeti büyükelçisi izne çıkmasıyla birlikte, büyükelçinin yokluğunda onun yol arkadaşı Muşeron, Arhangelsk'e top almak için gider ve satın aldığı bu topları Moskova'ya getirir. Daha sonra burada yaşamaya başlar. (Oleari: 5)

III. Frederick, 26 Mart 1633 tarihinde Rus hükümetine ve Patrik Filaret'e yazdığı mektubunda Rusya'dan büyük miktarda tahıl çıkışına izin verildiği için teşekkür eder ve Rusya'da Holstein-Gottorp'lu temsilcilerin yanı sıra sırasıyla temsilcilerin de serbest dolaşımını talep eder.

Holstein-Gottorp'lu elçilerden Philipp Crusius ile Otto Bruggemann 14 Ağustos 1634 tarihinde Moskova'ya gelirler. 19 Ağustos'ta III. Frederick'ten aldıkları 26 Ağustos 1633 tarihli mektubu Rus hükümdarına iletirler. 22 Ekim 1634'de düzenlenen toplantıda ise III. Frederick tarafından 9 Ekim 1633 tarihinde yazılan diğer bir mektup beyan edilir.

III. Frederick tarafından Rusya'ya gönderilen elçilerin başat amacı, Holstein-Gottorp'lu tüccarlar için Rusya üzerinden İran ve Hindistan'a serbest geçiş izni almaktır. Bu amaçla Holstein-Gottorp'lu elçiler, 12 Kasım 1634'de on yedi maddeden oluşan bir anlaşmayı Rus tarafına sunarlar. Bu anlaşmaya göre Holstein-Gottorp tarafı, tüccarlarının Rusya'da serbest bir şekilde ticaret yapabilmesi için her yıl 600

¹Almanya'da eski bir eyalet.

yefimok¹ veya 300 ruble ödeyecektir. (Oleari: 5-6)İkili görüşmelerin ardından, Rusya ve Holstein-Gottorp arasında 3 Aralık 1634 tarihinde imzalanan anlaşmaya göre; Holstein-Gottorp tarafı Rusya toprakları üzerinden on yıl süresince serbest ticaret hakkına sahip olacaktır. Daha sonra, eğer uygun görülürse, bu süre uzatılacaktır. Holstein-Gottorp on yıl süresinceher yıl Rusya'ya 600 bin yefimok ödeyecektir. Ödemenin yapılabilmesi için Moskova'da Holstein-Gottorp tarafına ait bir temsil bürosu bulunacaktır. (Oleari: 6)

Rusya ile Holstein-Gottorp arasındaki ticari görüşmeler farklı elçi ve sekreterler aracılığıyla belirli aralıklarda yapılan ziyaretlerle devam etmiştir. Rusya ile ilişkilerin çıkış noktası niteliğindeki bu görüşmelerin ışığında çalışmamızın kaynağı olan seyahatçı Adam Olearius'un gözlemleri dönemin 'Rus' insanı hakkında bilgiler vermektedir.

Kesin olmamakla birlikte 1599 yılında Aschersleben'de doğan Adam Olearius, 22 Şubat 1671 tarihinde Gottorp'da kendi evinde ölmüştür. Yoksul bir terzinin oğlu olan Olearius, 1627 yılında Leipzig Üniversitesi felsefe bölümünde yüksek lisans öğrencisi, daha sonra felsefe fakültesi danışmanı olmuştur. Dük III. Frederick'in danışmanlığını da yapan Olearius Leipzig'deki bağlantıları sayesinde 1634 yılında Holstein büyükelçiliğinde göreve başlamış, Philipp Crusius ve Otto Bruggemann adlı elçilerle birlikte Rusya ve İran'a geziler yapmıştır. 1650 yılında Kunstkamera² adında bir kütüphanenin yöneticisiolarak görevlendirilmiş ve gezilerinde edindiği Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmaları bu kütüphanede önemli bir yer kaplamıştır. Olearius, doğu edebiyatı üzerineedindiği birçok el yazmasını yayımlasa da, edindiği Arapça-Farsça-Türkçe sözlük ise el yazması olarak kalmıştır. Olearius, doktor Paludan'ın Enkhuizen'deki ünlü antropolojik ve etnografik koleksiyonunu elde ederek, kendi ülkesindeki tuhaf ve sıra dışı şeyleri derlemeye çalışmış ve bu derlemeyi topluma sunmak için Kunstkamera diye adlandırılan kütüphanenin resimli bir kitapçığınıbasmıştır. Kitapçıktaki tasvirlerde geçen kuklaların Rus, Çerkez ve Tatar kadın ve erkek elbiseleri giydikleri dikkat çekmektedir. (Oleari: 12)

Kendi ülkesindeki nadir bulunan antropolojik ve etnografik nesnelere tanıtılmayı amaçlayan Olearius, Kunstkamera Kütüphanesi için hazırladığı kitapçıktaki tasvirlerinde Rusya'ya özgü motifleri kullandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Olearius, nadir, sıra dışı olanı Rusya'daki izlenimlerinden yola çıkarak göstermeye çalışmıştır. Yani bir nevi Olearius'un, 'Rusya'da gördüklerini 'tuhaf ve sıra dışı' algıladığından söz edilebilir.

Olearius'un yöneticiliğini yaptığı kütüphaneye, gezip gördüğü yerlerden özellikle Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmaları getirmesi, onun Doğu'ya olan ilgisini de kanıtlamaktadır. Şöyle ki, gezi notlarındaki bilgiler tarihi özellikler taşısa da yazan kişinin ön yargılarını, olumlu ya da olumsuz düşüncelerini taşıdıkları için gerçeği yansıttığı söylenemez. Ancak, "*Diplomatların yazdıklarına inanmak biraz daha*

¹'Yefimok': Avrupa'da ilk zamanlar 'Guldengroschen' diye adlandırılan 'Taler' isimli önemli bir sikkenin Rusça adıdır. Bu paranın Almanya İmparatorluğu'nda kullanılan adı ise 'Joachimsthaler'dir.

²'Kunstkamera': Tarih, sanat, fen bilimleri açısından nadir görülen derlemelerin saklandığı ve sergilendiği yer. İnsanlarla ya da nesnelere ilgili sıra dışı, tuhaf, acayip ve şaşırtıcı koleksiyonları içerir.

kolay, çünkü diplomatlar bazı olayları mecburi olarak gizleyemezler, çünkü yazdıkları raporlar ya krala sunulacaktır ya da dışişlerine sunulacaktır. Bu bakımdan diplomatların yazdıklarını değerlendirirken gayet tabi gene kritik bir gözle bakacağız, ama biraz daha rahat durumdayız. ”(Mumcu: 90).

Bu bilgilerin ışığında, bilindiği üzere I. Petro dönemindeki Avrupa’ya açılma hedefleri ve çeşitli alanlarda yapılan reformlar öncülüğünde, Rusya’ya bilimsel kitaplar, bilimsel aletler, tarihi eşyalar, çeşitli ilaçlar, canlı kuşlar ve hayvanlar getirilmiştir. “İnsanların bakarak öğrenmesini istiyorum...”¹ diyen I. Petro, yurtdışından edinilen bu nesnelere 1714 yılında Rusya’daki ilk müze olan Kunstkamera’nın kurulması için kullanır. 1713 yılında Gottorp dükü Karl Frederick tarafından I. Petro’ya, Adam Olearius yönetiminde 1651-1664 tarihleri arasında yapılan bir yer küresi hediye edilmiştir. Bu yer kürenin Saint Peterburg’ta bulunan Kunstkamera Müzesi’nin üçüncü katında halen bulunması ise ilginçtir.²

Matematik, fizik, tarih, şarkiyat alanlarında da geniş bilgiye sahip bir bürokrat olan Olearius, aynı zamanda şairdir. O dönem Avrupa’da en iyi Farsça bilen kişi olarak tanınır. Çeşitli alanlara olan ilgisi ve şarkiyatçı yönüyle de öne çıkan Olearius, elçilerle birlikte Moskova’ya yaptığı ilk seyahatinde, Rusların kendilerini nasıl karşıladıklarını şu sözlerle anlatır:

“...Moskova’ya geldikten yarım saat sonra bize, birbiri ardınca yürüyen otuz iki Rus’un taşıdığı, sekiz koyun, otuz tavuk, birçok buğday ve çavdar unundan ekmek, hepsi birbirinden güzel şarap, bira, bal likörü ve votka gibi yirmi iki çeşit içkiden oluşan bir erzak getirildi. Benzer erzaklar bize her gün getirildi, ancak; diğer günlerdeki miktarı ilk günküünün yarısı kadardı. Rusların şöyle bir âdeti vardı: elçiler Çar hazretlerini ziyarete geldikleri ilk gün ve diğer günlerde iki öğünlük yemek alırlardı. Bu ziyafetler esnasında bulunduğumuz odanın ön kapısı, bizim dışarı çıkmamız ve dışarıdan birisinin içeri girmemesi için kilitlenir ve on iki asker tarafından korunurdu. ” (Oleari: 46).

Anlaşıldığı üzere Holstein-Gottorp ekibi Moskova’ya geldikleri ilk gün iyi karşılanmışlardır. Olearius, Rusların âdetleri üzerine kendilerine günlük iki öğün yiyecek verdiklerini belirtmiştir. Kemerli bir geçitten sonra kabul meydanına çıktıklarını ve orada güzel bir kilise gördüklerini anlatan Olearius, Hristiyan olmalarından dolayı Rusların kendilerini kilisenin yakınından geçirek götürdüklerinden; buna rağmen Türklerin, Tatarların ve İranlıların ise buradan değil de meydanın ortasından yürüdüklerinden bahseder (Oleari: 48). Olearius’un bu izlenimlerinden Rusların kendi dini inançlarına bağlı olduklarını ve aynı zamanda diğer ulusların inançlarına ise saygı duyduklarını görebilmekteyiz.

Olearius, gezi notlarında Rusların yeni yılı ne zaman ve nasıl kutladığı üzerinde de durmuştur. Rusların 1 Eylül tarihinde yeni yılı kutladıklarını ve bu inanışın

¹ “Perviy russskiy muzey”, Bkz. http://www.kunstkamera.ru/history/encyclopedia/1st_museum/, 5 Nisan 2014.

² “Osnovniye etapy formirovaniya kolleksiy Kunstkamery”, Bkz. <http://www.ras.ru/kunstkamera/a52eaaa0-dba2-49a0-8588-f29f15ac65d9.aspx?hidetoc=0>, 5 Nisan 2014.

bazı eski Yahudi ve Yunan yazarlarının¹ düşündüğü gibi dünyanın sonbaharda yaratıldığı inancına dayandığını belirtmiştir. Olearius'un, Moskova'da 1634 yılında yazdığı bu cümleleri, Rusların eski takvimine 7142 yılına denk gelmektedir. İnançlarını Yunanlardan alan Ruslar, onların takvimini devam ettirmek istemişlerdir.

Yeni yıl kutlamaları esnasında Rusların oluşturduğu kortejin görüntüsünden etkilenen Olearius, genç yaşlı yirmi binin üzerinde insanın Kremlin Meydanı'nda toplandığını, meydanın üst tarafından dört yüze yakın papazın dini elbiseleriyle alana geldiklerinden bahsetmektedir(Oleari: 54).

Holtein-Gorttop ekibinin Moskova'daki işlerinin bitmesi üzerine bir sonraki yolculuklarına çıkmak üzere hazırlanırken, kumandanlara ve görevlilere hitaben, Çarlık çevirmenleri tarafından çevrilen bir belge verilir. Olearius, bu belgeden Rusların resmi yazı tarzlarının anlaşılabilirliğini söylemektedir. "*Moskova'dan Kolonna'ya, Pereyaslav'a, Ryazan'a, Kasimov'a, Murov'a, Nijny Novgorod'a, Kazan ve Astrahan'a kadar tüm Rusya'nın hâkimi Büyük Çar ve Büyük Knyaz (Prens) Mihail Fyodoroviç'ten tüm boyarlara ve kumandanlara ve görevlilere ve yöneticilere...*" diye başlayan belgede Rus Çarının hitap şekli dikkat çekmektedir (Oleari: 141).

Rusların, özellikle Moskovalıların dış görünüşleri üzerinde de duran Olearius, Rus erkeklerinin büyük çoğunlukla uzun boylu, şişman ve dayanıklı olduklarını, derilerinin Avrupalılar gibi aynı renkte olduğunu, uzun sakal bıraktıklarını ve göbekli olduklarını söylemiştir. Ayrıca uzun sakalı ve göbeği olan erkeklerin saygın bir yeri olduğundan da bahsetmektedir. Olearius gezi notlarında kadınlardan ise şöyle bahsetmektedir: "*Kadınlarise orta boylu, genel olarak güzel giyinirler, zarif bir yüze ve tene sahiptirler, ancak şehirdekilerin hepsisanki birisi yüzlerine avucuyla un serpmiş ve fırça ile yanaklarını kırmızıya boyamış gibi kaba ve belirgin bir makyaj yapıyor, kaşlarını ve kirpiklerini siyaha ve kahverengine boyuyorlar.*" On yaşın altındaki erkek ve kız Rus çocuklarının saç şekillerinin aynı olduğunu, kafalarının iki tarafından sarkan lüleler bıraktıklarını, kızların erkeklerden ayrılması için kulaklarına büyük gümüş veya bakır küpeler taktıkları Olearius'un gözlemleri arasında yer almaktadır(Oleari: 163-164).

Rusların doğası, ruh halleri, gelenekleri ve mizaçları hakkında ise Olearius şu sözlere yer verir: "*Rusların ruh hallerini, yaşam tarzlarını göz önünde bulundurursak, şüphesiz onlara barbar diyemem. Buna rağmen onlardan eskilerde Yunanlılardan söz edildiği gibi de söz edemem. Şu gerçektir ki, Ruslar, Yunanlıların gelişiyi ve onların geleneklerini benimsemekle böbürlenirler. Aslına bakılırsa Ruslar, Yunanlılardan ne dillerini ne de sanatlarını almışlardır. Rusların bazıları zeki ve ince düşünceliyken, gerisi barbarlardır. Neredeyse hiçbiri sanatı ve bilimi sevmiyor, sanat ve bilime yönelik hiçbir istekleri yok. Şöyle de bir söz var: 'İyi bir sanat eğitimi gelenekleri yok eder ve yabanileşmeyi engeller.'* Bu nedenle Ruslar cahil ve kaba kalıyorlar. Rusların büyük çoğunluğu kendilerinin bilmediği fen bilimleri ve sanatlar hakkındabu alanlara aşına yabancılarla karşılaştıklarında kaba ve cahilce yorumlar yapıyor. Mesela astronomi ve astrolojiyi büyü bilimi olarak görüyorlar."(Oleari: 169) Olearius, Rusların kıvrak zekâli ve kurnaz olduklarını, ancak bu niteliklerini iyi

¹Olearius; Alfons Tostat, Gopinian, Kalviziy ve Origan gibi yazarların bu inancıya sahip olduğundan bahsetmektedir.

amaçlar doğrultusunda değil de, kendi çıkarları için kullandıklarını da belirtmiştir.

Rusların çok miktarda sarımsak ve soğan yediklerini, bu yüzden yanlarında durmanın oldukça zor olduğundan da bahseden Adam Olearius'un Rusya'da bulunduğu yıllar, I. Petro'nun 1682'de Çarlığın başına geçmesinden öncesine denk gelir. I. Petro'nun reformlarla birlikte Rusya'yı yeni bir yörüngeye sokması, daha dar açıdan bakıldığında saç ve sakal kesmeyenlerden vergi alınması gibi uygulamaları Olearius'un notlarını kanıtlar niteliktedir.

“Ruslarda ahlak bozukluğu düzeyinde cinsel münasebetler de bulunmaktaydı. Bazılarının bizde oğlancılık diye adlandırılan iğrenç bir zaafı vardı. Bu türden münasebetlerde erkekler ve atlar da kullanılırdı.” Olearius'un izlenimleri arasında bu türden olaylar olsa da, bunların geneli yansıttığı ve tamamen doğru olduğu söylenemez.

Benzer şeylerin meyhane müzisyenleri tarafından da yapıldığı üzerinde duran Olearius, bu müzisyenlerin sokaklarda gençlere, çocuklara kukla gösterileri yaptıklarından bahsetmektedir. Rus kültüründe 'skomoroh' ya da soytarı diye adlandırılan bu müzisyenlerin yanlarında dansçılar ve ayı oynatıcılar bulunmaktadır. Vücutlarına battaniye dolayarak gezici bir halde tiyatro gösterileri yapan bu müzisyenler, aynı zamanda Rus tiyatrosuna da kaynaklık etmektedirler.

'Skomoroh'lar üzerinde duracak olursak, Rusya'da sanatın gelişmesiyle çeşitlilik kazanan bu kültür; baharlar ve skazateli (ozanlar), destan, öykü yazan ve anlatanlar, müzisyenler, gudoşnikler (enstrüman çalanlar), dansçılar, ayı oynatıcılar, şarkıcılar ve son olarak da hicivciler gibi çeşitli grupları barındırır. (Uzelli: 13) Şunun üzerinde durmak gerekir ki, Olearius'un da bahsettiği bu soytarı geleneği, Türk tiyatrosundaki 'meddahlık' kültürüne benzemektedir. Bu benzerlikle ilgili olarak, Özdemir Nutku 'Meddahlık ve Meddahlık Hikâyeleri' adlı çalışmasında şu sözlere yer verir: *“XVI. yüzyılın, en önemli yabancı tarihçilerinden biri olan Stephan Gerlach, III. Murat'tan önce padişahlık yapan II. Selim'in sarayında çok sayıda sanatçı olduğunu belirtir: bunlar, “arp, keman, nefir, vb. çalan oğlanlar; akrobasi, jonglorlük, pehlivanlık yapan kişiler ya da padişahı güldüren, eğlendiren mukallitler ve meddahlardı.”* (Nutku: 24) 'Skomoroh'ların atalarından kalma adetlere göre çalışmaları çeşitli borazanlarının olduğu da bilinmektedir. Uğultuyla çaldıkları bu borazanları kendi dillerinde 'zurna' diye adlandırmışlardır (Vlasova: 403). Bu bağlamda görülmektedir ki, kendi kültürümüzde benzeri olan, XVII. yüzyıl Rus kültürüne ait bazı olgulara Adam Olearius'un izlenimlerinde rastlanılmaktadır.

Sonuç olarak, XVII. yüzyıl Rusya'sı ile ilgili önemli izlenimlerin yer aldığı Adam Olearius'un gezi notları, I. Petro dönemi vesonrasındaki Avrupalılaştırma hareketleriyle Rus kültürü ve yaşamından aşına olduğumuz bilgilerden çok, I. Petro'dan önceki Rus kültürü ve yaşamındaki ilginçlikleri yabancı birinin gözünden günümüze aktarmaktadır. Olearius'un bilgili ve kültürlü bir bürokrat olması nedeniyle, sıradan halkın arasında karşılaştığı durumları değerlendirme şeklinde doğal bir öznel olumsuzluk gözlenmektedir. Bu bağlamda yabancı birinin gözünden Rusların algılanışı ya da Rus imgesi, dönemi inceleme ve kendi kültürümüzle benzerlikleri görebilme açısından önemlidir.

Kaynakça

- Anonim, “*Perviy russkiy muzey*”, Bkz. http://www.kunstkamera.ru/history/encyclopedia/1st_museum/, 5 Nisan 2014.
- Anonim, “*Osnovnyye etapy formirovaniya kolleksiy Kunstkamery*”, Bkz. <http://www.ras.ru/kunstkamera/a52eaaa0-dba2-49a0-8588-f29f15ac65d9.aspx?hidetoc=0>, 5 Nisan 2014.
- Mumcu, Ahmet “*Almanca Yazılmış Seyahatnameler ve Bu Türe Giren Eserlerin Tanıtımı Konusunda Konuşma*”, I. Uluslararası Seyahatnamelerde Türk ve Batı İmaji Sempozyumu Belgeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:221, Eğitim Fakültesi Yayınları No:6, Eskişehir 1987.
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1997.
- Oleari, Adam. *Opisaniye puteşestviya v Moskoviyu*, Rusça’ya Çev. A. M. Lovyagina. Smolensk: Rusiç, 2003.
- Olivier, Antonie. *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul*. Çev. Aloda Kaplan. İstanbul: Kesit, 2007.
- Sakallı, Cemal. *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine*. Ankara: Seçkin, 2014.
- Uluağlı, Serhat. *İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş*. Ankara: Sinemis, 2006.
- Uzelli, Gönül. *Rus Kültür Tarihinde Dansın Kaynakları ve Gelişimi*. İstanbul: Tobav Sanat-8, 1999.
- Vlasova, Z. İ. *Skomorohi v pamyatnikah pismennosti*, Sankt-Peterburg, Nestor-İstoriya, 2007.

Özet

Edebiyatçılar başta olmak üzere herhangi bir kimsenin yurtiçi ya da yurtdışında yaptığı ticari, diplomatik, keşif ve askeri amaçlar güdensesyahatlerde, gezip gördüğü yerlerdeki toplumların yaşam biçimlerini, gelenek göreneklerini, âdet ve törelerini, kentleri, tarihi ve kültürel yerleri anlatan gezi yazıları; tarih, coğrafya, sosyoloji, hukuk gibi alanlara kaynaklık eder. Gezi yazıları, insanların uzak ülkelere ve o ülkelerin doğası, insanları ve kültürlerine karşı duydukları merak sonucu edebi bir tür olarak da karşımıza çıkmıştır.

Gezi yazıları bağlamında XVII. yüzyılda Holstein Gottorp Dükü Frederick III tarafından Philipp Crusius ve Otto Bruggemann adlı elçilerin yanına sekreter olarak görevlendirilen Alman bilim insanı, matematikçi, coğrafyacı ve kütüphaneci Adam Olearius; ticari anlaşmalar yapmak üzere gittikleri Rusya ve İran gezilerinde karşılaştıkları olayları kendi gözünden betimlemiştir. Adam Olearius Rusya’ya yaptığı gezide, Rus kültürüne, Rusların yaşam tarzına ve değer yargılarına yönelik izlenimlerini tüm açıklığıyla kaleme alarak günümüze ilginç ve önemli bilgileri aktarmıştır.

Bu çalışmada XVII. yüzyılda Rusya’ya yönelik yazılan; içerik bakımından zengin çalışmalardan biri olan Alman seyyah Adam Olearius’un gezi notları üzerinden Rus kültürü ve yaşam tarzı ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Adam Olearius, Gezi notları, Rusya, Rus kültürü.

Summary

The Image of the Russians in the Travel Writing of German Traveler Adam Olearius

Travel writings, which tells the life styles, traditions and customs, cities, cultural venues observed by especially literary men during their domestic and abroad travels for the purpose of trade, diplomacy, discovery and military, sheds light on such fields as history, geography and law. Travel writings appeared as a literary genre as a result of curiosity for distant countries, the nature of those countries, their people and culture.

German mathematician, scientist, geographer and librarian Adam Olearius, who was appointed by the Duke of Holstein, Frederic III, to the emissaries, Philipp Crusius and Otto Bruggemann in the 17th century, describes what they have observed during their travels to Russia and Persia in order to sign trade agreements. Adam Olearius, by clearly narrating his impressions on Russian culture, Russian way of living and standards of judgments, conveys interesting and important information to our times.

In this study, Russian culture and life style will be evaluated based on Adam Olearius's travel writings on 17th century Russia which is quite rich in its content.

Key Words: Adam Olearius, Russia, Russian Culture, Travel Writing

РОЛЬ ДИАЛОГА В КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ

HÜSEYİN PARLAK

Для начала XXI века характерны две социально - исторические тенденции: с одной стороны, нации стремятся к политической независимости и к повышению экономической значимости, с другой стороны, между отдельными государствами укрепляются деловые и культурные связи. А из этого вытекает необходимость в знании иностранных языков.

Всякое общение начинается с диалога- установления словесного контакта, обмена информацией по определённому вопросу. Соответственно и обучение неродному языку целесообразно начинать с обучения диалогу вопросно-ответным диалогическим единствам, при построении которых коммуниканты используют различные синтаксические структуры с различным морфологическим наполнением.

В современных гуманитарных вузах введена новая дисциплина – межкультурная коммуникация. Это связано с тем, что в жизнь современного человечества прочно вошли межнациональные и, соответственно, межкультурные контакты.

Зарождение теории межкультурной коммуникации можно отнести к середине прошлого века, когда американский антрополог Эдвард. Г. Холл в своей книге «The Silent Language» (1959) поставил вопрос о необходимости учета различных культурных ситуаций и анализа поведения в них людей при обучении иностранным языкам.

На сегодняшний день среди методистов уже твердо установилось мнение, что для контакта с иноязычными представителями других культур одного знания языка далеко не достаточно. Это связано с тем, что в понятие «иноязычная культура» входит не только язык, но и образ жизни, тип мышления, традиции, верования, убеждения и модели ситуативного поведения каждого народа.

Соответственно, студенты, обучающиеся на гуманитарных факультетах должны быть знакомы с особенностями культуры народа, чей язык является предметом изучения. Студенты должны познакомиться с общей теорией коммуникации и с основами межличностного общения. Они должны понимать разницу между речевой деятельностью и речевым общением, наиболее часто реализуемым в форме диалога.

В психолингвистическом плане мы разделяем мнение ученых, не ставящих знак равенства между речевой деятельностью и речевым общением, хотя во многих случаях говорится, что учебное речевое общение развивает навык речевой деятельности. Нам представляется необходимым помнить о том, что хотя мотивы и речевой деятельности, и речевого общения лежат вне этих процессов, речевая деятельность - это отражение реальных предметов и явлений в сознании человека, а речевое общение - это обмен между отдельными людьми

мыслями, возникшими в процессе этого отражения. То есть речевая деятельность всегда индивидуальна, а речевое общение - процесс как минимум проходящий между двумя коммуникантами, зачастую относящимся к разным культурам.

Осуществляя речевую деятельность, адресант не ждет непосредственной реакции адресата, хотя, как правило, на нее рассчитывает. В процессе же речевого межличностного общения происходит смена коммуникативных ролей.

Несмотря на эти различия, речевую деятельность и речевое общение сближает то, что они реализуются, осуществляются вербально. Следовательно, обучению речевому общению необходимо учить на примерах языковых контактов с учетом культурологических, особенностей носителей языка.

Диалог-это сложный вид речевой деятельности. Для его осуществления необходимо владеть навыком аудирования, то есть воспринимать и понимать речь собеседника, и навыком говорения, то есть умением выражать свои собственные мысли. При этом каждый участник коммуникативного акта не только реагирует на речевой стимул, но и сам должен такой стимул подать.

По мнению Александра Романовича Лурия, диалог-это "предмет мысли, часть важной проблемы нейголингвистики", так как во время коммуникативного акта "в мозгу у продуцирующего возникает некоторая семантическая схема будущего высказывания". При этом употребление каждого слова получает грамматическое оформление. Из слов "формируются сигманты, предложения, которые затем и реализуются в звуковом коде. В результате этого процесса и протсходит активное продуцирование диалогического текста... "

По мнению выдающегося философа и литературоведа Михаила Михайловича Бахтина, диалог - это показатель общей культуры общества. "Диалог не средство, а самоцель. Быть, значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. поэтому диалог в сущности не может и не должен кончатся". Диалог - это не простая цепочка последовательских сообщений и не просто обмен мыслями. В подленном диалоге исчезает разрыв между людьми, "я" возникает при встрече с "ты". Наконец, диалог - модель человеческого общения и творчества, в котором истинное сознание требует взаимодействия хотя бы двух личностей. Любое высказывание адресовано "другому "не как пассивному слушателю, а как активному участнику речевого взаимодействия, влияющему на построение и стиль высказывания говорящего.

Диалог -это акт общения. А в акте общения отправитель и получатель должны в равной степени владеть определённым объемом знаний по языку и воспринимать ментальные особенности собеседников.

В психологии выделяют такие типы межкультурных языковых контактов: прикосновение - взаимное знание стереотипов контактерами; проникновение- учет составителями учебных пособий и преподавателями-практиками стереотипов речевого поведения людей, изучающих иностранный язык; соприкосновение- попытка осмысления контактёрами не совпадающих стереотипов; взаимодействие- использование контактерами стереотипов иной культуры.

Тема диалога по отношению к культуре впервые возникла в начале XX

века в работах Карла Теодора Ясперса, О. Шпенглера, М. Бубера, М. Бахтина. Позднее проблема «диалога культур» поднималась в трудах Л. Баткина, М. Кагана, на рубеже 80-х-90-х гг. - в работах П. Гайдено, В. Библера и др.

Так, Ясперс возвел способность коммуникации в ранг «гносеологического критерия истины», Бахтин перевел понятие «диалог» из литературного жанра в философскую категорию. Проблема диалога в культуре (вслед за Бахтиным) выходит на существенные характеристики культуры, важнейшей из которых, является универсальным принципом, который организует мышление человека, обеспечивает саморазвитие культуры, воспроизводство личности, способность к коммуникации. Все исторические и культурные явления выступают продуктом общения, взаимодействий, следствием взаимоотношений с самим собой, социумом, с универсумом.

В рамках глобализации возрастает международный диалог культур. Международный культурный диалог усиливает взаимопонимание между народами, дает возможность лучшего познания собственного национального облика.

Диалог – универсальный способ существования культуры. Будучи полифункциональным целостным общественным явлением, культура с древнейших времен для выживания, развития и обновления форм своего существования использует диалог как универсальное средство реализации целей человека в мире...

Диалог в культуре есть универсальный способ передачи и освоения личностью форм социального взаимодействия, способов познания мира. В форме диалога закрепляется и передается культурный опыт человечества, традиция, и вместе с тем, обновляется ценностное содержание культуры.

Диалог возникает не по причине наличия разных культур, а в силу существования ее особого типа, в котором рождается сознание *общечеловеческого родства*. Подобное сознание отсутствовало на более ранних ступенях культурного развития, когда индивид еще не отличал себя от своего вида, полностью сливался с ним. Ведь люди не сразу догадались, что все они - братья по разуму или чему-то еще. И только после того, как индивид осознал себя автономной личностью, свободной индивидуальностью, у него возникло сознание своей причастности ко всему человеческому роду, а значит, к людям иной крови, религии, культуры и даже расы. Сознание общечеловеческого родства и рождает потребность в диалоге, причем не только внутри своей культурной группы, но и с представителями других групп. Цивилизация, чьим базовым принципом является свободная индивидуальность, превращает диалог в основную форму межчеловеческого общения.

В условиях современности феномен диалога рассматривается как средство разрешения многочисленных и неубывающих проблем, национальных, религиозных, культурноцивилизационных конфликтов. Диалог является той формой межличностного контакта, в которой возможно мирное урегулирование практически любых проблем и конфликтов. В сфере международных отношений и дипломатии диалог расценивается как универсальное средство

для сохранения тонкого гомеостаза мира и конфликта на планете. Феномен диалогичности характерен практически для любой сферы деятельности человека. С точки зрения культуры диалог — совершенно органичная форма в ее генезисе. Именно диалог на любом этапе развития искусства являлся творческой движущей силой культурного прогресса. Взять хотя бы, например, искусство Евразии периода функционирования Великого Шелкового Пути. Что, как не культурный диалог, явилось одним из его наиважнейших аспектов, помимо аспекта экономического. Необходимость в этом явлении присутствовала всегда: человек — существо социальное, а диалог — цивилизованная форма общения с социумом.

Можно с уверенностью утверждать, что концепция диалога культур лежит в основе культурологического знания, направленного на создание развитие и упрочение межкультурной коммуникации как одного из базовых источников в познании «другого» и декодификации его основополагающих культурно-информационных символов. М. Бахтин развивает свою концепцию культуры, основываясь именно на принципе диалогизма.

Более того, зачастую культура не только понимается, но и возникает как диалог в ее стремлении к возможному соотношению прошлых культур с идеальной моделью культур будущих. «Эта обращенность культуры вовне, ее сквозная адресованность в иное бытие означает необходимость быть навеки вне собственного бытия, быть в ином мире». В этом контексте становится понятной суть утверждения М. Бахтина о том, что культура не имеет внутренней, собственной территории, о том, что она вся лежит на границах.

Расширение межкультурных контактов, открытия таких наук как археология, этнография, лингвистика позволили мировому культурному сообществу встать на путь понимания и приятия иного, как данности реалий современного мира. В процессе межкультурной коммуникации представители западной цивилизации имеют бесценную возможность понять специфику мировоззрения, духовного мира и ценностных ориентаций других народов.

Любой вид конструктивного и содержательного диалога будет зависеть от уважительного взаимодействия, а также двусторонней связи. В форме недialogа, стороны на переговорах передают унижения, угрозы и приказы другой стороне в соответствии со своими основными целями. «Диалог» равносителен использованию мудрости и дальновидности для того, чтобы понять смысл, открыть для себя реалии и получить другое понимание через язык, логику и эмпатию. «Диалог» является своего рода духовным опытом с целью обнаружения "я" и "других". Это и путешествие внутрь себя, и путешествие в компании с другой стороной к диалогу. Поступая так, стороны диалога тщательно и жадно слушают друг друга; слушание направлено на изучение смыслов и в этом отношении идет довольно глубоко. В этом взаимодействии между двумя сторонами слушание, интервал между сессиями диалога, или даже закрытие переговоров, направленные на получение новой энергии для продолжения диалога, не являются скучными.

Во время "диалога" нахождение общих основ и общей идеи так же важно, как и внимание к существующим трещинам и расхождениям во взглядах. В плюральном мире сегодняшнего дня это является путем принятия других различных культур. Таким образом, отрицание разнообразия приведет к уничтожению культуры по существу. Взаимные культурные отношения гарантируют выживание, выносливость и процветание любой конкретной культуры и работают в качестве фактора укрепления мира и дружбы в мире.

На сегодняшний день политические и культурные тенденции и процессы в регионе Ближнего Востока и мира ясно показывают, что диалог между цивилизациями это не просто моральная рекомендация, а жизненная необходимость. Межрелигиозная рознь в дополнение к этнической и племенной резне, с одной стороны, и продолжение враждебности по отношению к исламскому миру на Западе и даже на Востоке, с другой стороны, и далее выделяет актуальность этой необходимой идеи. Возрождение диалога может не только укрепить внутреннее единство, но и улучшить внешние связи с другими странами.

Роль Диалога в Культурных Связях

В условиях современности феномен диалога рассматривается как средство разрешения многочисленных и неубывающих проблем, национальных, религиозных, культурноцивилизационных конфликтов. Диалог является той формой межличностного контакта, в которой возможно мирное урегулирование практически любых проблем и конфликтов. В сфере международных отношений и дипломатии диалог расценивается как универсальное средство для сохранения тонкого гомеостаза мира и конфликта на планете. Феномен диалогичности характерен практически для любой сферы деятельности человека. С точки зрения культуры диалог — совершенно органичная форма в ее генезисе. Именно диалог на любом этапе развития искусства являлся творческой движущей силой культурного прогресса. Взять хотя бы, например, искусство Евразии периода функционирования Великого Шелкового Пути. Что, как не культурный диалог, явилось одним из его наиважнейших аспектов, помимо аспекта экономического. Необходимость в этом явлении присутствовала всегда: человек — существо социальное, а диалог — цивилизованная форма общения с социумом.

В рамках глобализации возрастает международный диалог культур. Международный культурный диалог усиливает взаимопонимание между народами, дает возможность лучшего познания собственного национального облика.

Можно с уверенностью утверждать, что концепция диалога культур лежит в основе культурологического знания, направленного на создание развитие и упрочение межкультурной коммуникации как одного из базовых источников в познании «другого» и декодификации его основополагающих культурно-информационных символов.

Любой вид конструктивного и содержательного диалога будет зависеть

от уважительного взаимодействия, а также двусторонней связи. В форме не-диалога, стороны на переговорах передают унижения, угрозы и приказы другой стороне в соответствии со своими основными целями. «Диалог» равносителен использованию мудрости и дальновидности для того, чтобы понять смысл, открыть для себя реалии и получить другое понимание через язык, логику и эмпатию.

The Role of Dialogue in Cultural Relations

In the present conditions dialogue phenomenon is considered as a means of solving numerous, non-diminishing problems and national, religious, cultural and civilizational conflicts. Dialogue is that form of interpersonal contact in which peaceful settlement of almost any problems and conflicts is possible. In the field of the international relations and diplomacy dialogue is regarded as a universal remedy for preserving fragile homeostasis of the world and the conflict on the planet. Practically any field of people's activity is characterized by being dialogic. Dialogue from a cultural perspective is absolutely an organic form in its genesis. The very dialogue has been a creative driving force of cultural progress at any stage of art development. For example, Eurasia art in the period of functioning of the Great Silk Road. If not a cultural dialogue, then what appeared to be one of its most important aspects in addition to the economic aspect? Necessity for this phenomenon has always been present: the man is a social being, and the dialogue is a civilized way to communicate with society.

International dialogue of cultures increases within the framework of globalization. The international cultural dialogue strengthens mutual understanding between peoples, enables a better knowledge of their own national identities. It is possible to say with confidence that the concept of dialogue among cultures is the basis of cultural knowledge aimed at building, developing and strengthening intercultural communication as one of the basic sources of cognition of "the other" and decoding its fundamental cultural and informational symbols.

Any kind of constructive and meaningful dialogue will depend on respectful interaction, as well as two-way communication. In the form of non-dialogue, during negotiations both sides transmit humiliation, threats and orders to each other in accordance with their main objectives, while "dialogue" itself implies use of wisdom and foresight to understand the meaning, discover the realities and get a different understanding through language, logic and empathy.

Keywords: dialogue, cultural and civilizational conflicts, the international relations

Литература:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1972.
3. Гальперин П. Я., Запорожец А. В., Эльконин Д. Б. Проблемы формирования знаний и умений и новые подходы к обучению иностранному языку// Вопросы психологии, 1963, №5.

4. Зимняя И. А. Психология обучения неродному языку. М., Высшая школа, 1989, 219с.
5. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / под ред. Т. В. Булыгина/, – М., Наука, 1984, 211 с.
6. Лурия А. Р. Основные проблемы нейролингвистики. – М., МГУ, 1985, 414с.
7. Лурия А. Р. Язык и сознание. – М., МГУ, изд. IV., 1996, 498 с.
8. Холл Э. Г. The Silent Language. New York: Doubleday, 1959
9. Языковая системность при коммуникативном обучении. // Под ред. Лаптевой О. А., Лобановой Н. А. – М., 1988.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА В НАЗВАНИЯХ ЖИВОТНЫХ (НА МАТЕРИАЛЕ ТУРЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Меерманова Ж.А.

Языковое единство является главным фактором в формировании нации. Язык - это зеркало общества и показатель уровня его развития. История и культура нации тесно взаимосвязаны с ее языком. Одной из основных функций языка является поддержание духовных и культурных ценностей нации. Каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры.

Культура отображает язык нации, ее искусство, религиозные, моральные, материальные и эмоциональные ценности. Различные культуры между собой отличает менталитет. Так называемая национальная идентичность состоит из различий, наблюдающихся во всех областях жизни, начиная от образа мышления, традиций в одежде, взаимоотношениях и поведении до системы образования и способов проведения досуга. Национально-культурные особенности менталитета в свою очередь находят отражение в языке. В лингвистике за последние десятилетия сложилась традиция изучения отражения национально-культурной специфики в языке и речевой деятельности.

Глобальная интеграция человечества, которая большинством специалистов признается закономерным этапом развития человеческой цивилизации, с неизбежностью требует создания адекватных, гармоничных способов языкового общения во всех сферах человеческой деятельности. Очевидно, что язык является зеркалом общества, показателем его уровня развития, хранителем истории и культурных традиций. Будучи основным средством общения, язык в филогенезе человечества выполняет роль также и важнейшего инструмента познания. По-видимому, успех человеческого пути эволюции обеспечило именно это обстоятельство: то, что и в коммуникативной, и в познавательной деятельности используется один и тот же инструмент – язык (Мечковская 234).

Язык может быть воспринят как компонент культуры и как орудие культуры. Поскольку каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры, то языковые знаки приобретают способность выполнять функцию знаков культуры и тем самым служат средством представления основных установок культуры. Именно поэтому язык способен отображать культурно-национальную ментальность его носителей.

К вопросу о национально-культурной специфике языка обращались многие учёные в разных отраслях лингвистики, начиная с Гумбольдта в XIX веке и заканчивая представителями сравнительно молодых лингвистических направлений, к которым относятся исследования в области психолингвистики, социолингвистики, этнолингвистики, этнопсихолингвистики, социолингвистики, этнолингвистики, этнопсихолингвистики, лингвокультурологии, теории и практики межкультурной коммуникации. Актуальность исследования национально-культурной специфики признана в современном гуманитарном знании

и согласуется с общей тенденцией помещать культуру в центр теоретических построений, так или иначе связанных с изучением человека. В этой связи следует, прежде всего, отметить, что к рассмотрению национально-культурной специфики исследователи подходят с разных позиций: одни берут за исходное понятие язык, для других исходной инстанцией является культура, языковое сознание членов определенной лингвокультурной общности.

В лингвистике и психолингвистике за последние десятилетия уже сложилась традиция изучения отражения национально-культурной специфики в языке и речевой деятельности. В большинстве случаев такого рода исследования касаются лексики различных языков.

Так, Н.Л. Шамне выделяет два аспекта изучения национальной специфики семантики лексической единицы: первый аспект связан с выделением национально-специфической семемы (семем) в семантической структуре слова, причем данная семема рассматривается как безэквивалентная, хотя может и иметь некоторые переводные соответствия; в рамках второго аспекта исследуется наличие национально-специфических компонентов в структуре значений лексических соответствий. Эти несовпадающие компоненты значений выявляются при анализе векторных соответствий, при словарном рассмотрении единицы (Шамне 173).

За разные виды национальной специфики семантики, как утверждает И.А. Стернин, отвечают разные макрокомпоненты значения. Национально-культурная специфика, обнаруживаясь в случаях полной (мотивированной) безэквивалентности или отсутствия/наличия определенных компонентов значения, обусловленном отсутствием/наличием соответствующих признаков в называемых словом объектах материальной и духовной культуры, сосредоточена в денотативном и эмпирическом компонентах значения; национально-концептуальная специфика, выявляемая в случае немотивированных лакун и межязыковых родовидовых несовпадений, сосредоточена в денотативном компоненте; национально-оценочная и национально-эмоциональная – в коннотативном; национально-языковая специфика, отражающая различия между единицами двух языков, связанные с исторически сложившейся системой языков и не связанные с культурой или особенностями мышления народа, представлена в структурном макрокомпоненте значения (Стернин 116–120).

А. Гудавичюс обнаруживает в лексической семантике поверхностный и глубинный уровни отражения культуры (Гудавичюс 17). Поверхностным уровнем отражения культуры исследователь называет такой, «... когда особенности культуры народа находят непосредственное выражение в особых единицах лексического уровня языка (безэквивалентная лексика) или в характере этих единиц (словообразовательная мотивированность, метафоризация). К этому же уровню отражения относится и стилистическая дифференциация лексики...» (18). Глубинный же уровень кроется в природе самого значения как «сокращенного» понятия, сигнализирующего об объектах действительности (или концептах) при вторичной референции в актах речи (18).

Д.О. Добровольский разграничивает два взгляда на национально-культурную специфику языковых явлений, утверждая, что, согласно первому взгляду, национально-культурный компонент усматривается только в значении так называемых слов-реалий типа *самовар*, а второй взгляд восходит к идеям В. фон Гумбольдта о внутренней форме языка и воплощении в языке «духа народа» (Добровольский 39). Первый подход исследователь называет сравнительным. Важно оговорить, что культурно значимыми оказываются не все межъязыковые различия, а лишь те из них, которые являются неслучайными и имеют культурно обусловленные причины и/или культурно значимые следствия. Второй подход признается интроспективным, так как все специфическое в данном языке исследуется вне сопоставления с другими языками (40). В данном случае речь идет о представлениях носителей языка, о национальной маркированности тех или иных единиц своего языка вне сопоставления с другими языками (48).

С этой точки зрения национальной спецификой обладают, прежде всего, реалии – «слова, называющие предмет, вещь, материально существующую или существовавшую» и специфическую для жизни данного народа. Лексические единицы, обозначающие названия животных (фаунонимическая лексика) – взятые сами по себе и как компоненты устойчивых выражений – широко представлены во всех языках мира и относятся к одним из самых древнейших и распространенных. Это особый микромир языка, раскрывающий характерные особенности отражения картины мира народа (Куражова 3).

Данная статья посвящена выявлению национально-культурной специфики языковых единиц «кошка», «собака», «лошадь» и «конь» в русском и турецком языках. Прежде всего необходимо сравнить толкования указанных номинаций в данных языках.

Толковый словарь С.И. Ожегова даёт следующее определение языковой единицы «кошка»: «1) хищное млекопитающее семейства кошачьих; 2) домашний вид такого млекопитающего; 3) самка домашнего кота; 4) род железных шипов, надеваемых на обувь для лазанья на столбы, по отвесным склонам; 5) небольшой якорь (спец.); 6) плётка с несколькими хвостами» (Ожегов 295).

Согласно толковому словарю турецкого языка «*kedi*»: 1) *Kedigillerden, köpek dişleri iyi gelişmiş, kasları çevik ve kuvvetli evcil, küçük memeli hayvan, pisik (Felis domesticus): Evcil kedi. Ankara kedisi. Van kedisi*; 2) *Yaşı küçük*; 3) *Olanakları, gücü sınırlı, parası az.* (TDK 1126)

Сравнивая толкования языковой единицы «кошка» в данных языках, приходим к выводу, что, бесспорно, кошка понимается носителями русского и турецкого языков прежде всего как домашнее животное и как собирательный образ хищного семейства кошачьих.

Что же понимают русские и турки, когда слышат или говорят «кошка»? Конечно, у всех возникает образ пушистой домашней кошки, которая мурлычет, мяукает, облизывается, царапается.

В русском обществе с кошкой связаны приметы и суеверия, считается, что

кошка должна обязательно быть в доме, чтобы в жилище и семье царили гармония и порядок. Например, существуют следующие приметы: 1) если кошка умывается лапкой, то нужно ждать гостей; 2) чёрная кошка перебежала дорогу – к неприятностям, неудачам.

Согласно суевериям, в турецкой культуре кошка может украсть душу человека и укоротить его жизнь, в связи с этим спать в одном месте с кошкой считается неправильным. По одному мусульманскому преданию, святой Али погладил кошку и поэтому она никогда не падает на спину. Согласно другому, кошки высоко почитаются в исламе, так как главного мусульманского пророка Мухаммеда кошка его сподвижника Абу Хурайры (его имя дословно переводится как «Отец кошек») спасла от укуса змеи. В соответствии с турецкими приметами, умывание кошки лапкой означает приближение дождя или же приезд любимого человека.

Мы рассмотрели универсальные значения языковой единицы «кошка», на фоне которых особенно интересно выглядят национально-специфические особенности данной номинации. Например, в русском языке «кошка» имеет значение железных шипов, надеваемых на обувь для лазанья на столбы, по отвесным склонам, и значение небольшого якоря. А в турецком языке «*kedî*» называют маленьких детей, а так же людей с ограниченными материальными или физическими возможностями. Последние значения скорее всего связаны с тем, что в понимании турков «кошка» - маленькое, ранимое и беззащитное животное.

Данные случаи можно отнести к явлению лакунарности/безэквивалентности единиц, представляющему собой крайний, предельно яркий случай проявления национальной специфики слова. В связи с этим И.А. Стернин уточняет понятие национальной специфики семантики и отмечает, что «национальная специфика семантики лексической единицы представляет собой отличие её по составу семантических компонентов от значений близких по семантике слов другого языка, включая случаи полной безэквивалентности значения» (Стернин, 2004, с.78).

Наиболее ярко национальная специфика семантики лексических единиц проявляется во фразеологизмах и устойчивых сочетаниях. Так, в турецком языке имеются национально-специфичные фразеологизмы с языковой единицей *kedî*: *Kediyle harara girmek* – пытаться сотрудничать с трудным человеком; *Kedi olalı bir fare tuttu* – в первый раз добиться каких-то успехов; *Kediye peynir (ciğer) ismarlamak (emanet etmek)* - довериться человеку ненадежному человеку.

Переходя к выявлению национально-культурной специфики языковой единицы «собака» в русском и турецком языках, сравним толкования данной единицы в вышеназванных языках.

Толковый словарь С.И. Ожегова даёт следующее определение «собаке»: 1) домашнее животное семейства псовых; 2) *перен.* о злом, рубом человеке; 3) название хищных млекопитающих семейства псовых» (Ожегов 726).

Турецкое лингвистическое общество определяет «собаку» (*köpek*) как: 1)

Кöpekgillerden, boy ve biçim bakımından pek çok cinsi olan, çok iyi koku alan, sadık, bekçilik ve avcılık gibi işler için beslenen memeli hayvan (*Canis familiaris*): □ *Onun vaktiyle pek sevdiği küçük, sırtı siyah ve göğsü beyaz, oynak bir köpeği varmış.* - A. Ş. Hisar; 2) hkr. Aşağılık niyetlerle yaltaklanan veya davranışları kötü olan kimse için kullanılan bir sövгü sözü: □ *Ben bu ite çattığıma bin pişman oldum. Bu köpekten de aşağı köpeğe uyma.* - Y. Kemal. 3) Köpekgiller familyasından görünüş ve büyüklükleri farklı üç yüzden fazla evcil ırkı olan hem etçil hem de otçul olan hayvan. (TDK 1231)

Сравнивая толкования языковой единицы «собака» в русском и турецком языках, приходим к выводу, что собака понимается носителями данных языков как домашнее животное и как собирательный образ хищного семейства псовых. В обоих языках языковая единица «собака» может в переносном смысле в разговорной грубой речи употребляться для называния человека.

Следует отметить, что «собака», так же как и «кошка», употребляется во многих грубых, нецензурных устойчивых выражениях русского и турецкого языков: Рус.: *как собака устал* (голоден, замёрз, зол и о других неприятных состояниях); *надоел ты мне как собака*; *ни одна собака*; *собаке (коту, псу) под хвост* (Ожегов, с. 726). Тур.: *köpeğin havlaması, ipi kopuk köpek gibi, köpekleşmek.* (TDK 1231)

В русском языке собака – это злой, грубый человек, а также знаток, ловкий в каком-нибудь деле (прост.). Некоторые выражения раскрывают условия жизни человека, его привычки и поведение в быту: *с собаками не сыщешь* (трудно найти кого-нибудь); *собаке собачья смерть* (о том, кто, прожив недостойную жизнь, не заслужил достойного конца.); *собака на сене* (о том, кто, имея что-н., не пользуется этим сам и не даёт пользоваться другим.); *как собаке пятая нога нужен кто-нибудь* (нужно что-н.) (совершенно не нужен, не нужно); *собака лает, ветер носит* (пусть говорят, бранят, не нужно обращать внимания), *собачья жизнь, как собак нерезаных.*

В турецком языке слово *köpek* в обозначении человека – бранное. Так называют подлого человека, льстеца. Большое количество фразеологических единиц отражают негативные качества человека: *köpekin ağzına kemik atmak* (бросить собаке кость, заткнуть рот кому-либо подачкой); *köpek gibi* (букв. «как собака», о подхалиме); *köpeğe atsan yemez* (даже собака не станет есть); *köpeği bağlasan durmaz* (даже собака не будет здесь жить); *köpeğin duası kabul olsaydı gökten kemik yağardı* (если бы молитвы собаки были услышаны, то с неба посыпались бы кости); *köpekle yatan pire ile kalkar* (ляжешь с собакой встанешь блохастым). Лексема *köpekleme* (разг.) означает измотаться, устать, обнищать, потерять силу и здоровье; *köpeklenmek* – унижаться, лизать пятки, юлить (перед кем-либо) как собака; *köpeklik* – пресмыкательство, угодничество, подхалимство.

Русские и турки знают, что собаке свойственно определённое поведение. Собака лает, рычит, чешется, играет с хвостом, иногда кусается. Часто собака склонна к непослушанию, бродяжничеству. И в то же время её можно гораздо легче, чем кошку, дрессировать. Носителями обоих языков подмечено, что

какими бы плохими качествами ни обладала собака (непослушание, брехливость, агрессивность), она всё же является преданным другом и надёжным защитником. Например, в русском языке хорошо известна пословица «Собака – друг человека». В турецком языке распространено выражение *köpek gibi sadık olmak* (быть верным как собака).

Теперь обратимся к исследованию и описанию языковых единиц «лошадь» в русском и турецком языках.

Толковый словарь С.И. Ожегова даёт следующее определение языковой единицы «лошадь»: «крупное домашнее однокопытное животное» (Ожегов, 323). Согласно толковому словарю турецкого языка *at*: 1) *Atgillerden, binme, yük çekme, taşıma vb. hizmetlerde kullanılan, tek tırnaklı hayvan*; 2) *Satrançta, her yönde siyahtan beyaza ve beyazdan siyaha bir hane atlayarak L biçiminde hareket eden taş*. (TDK 139)

Сравнивая толкования языковой единицы «лошадь» в данных языках, приходим к выводу, что, бесспорно, лошадь понимается носителями русского и турецкого языков как крупное копытное животное. Но существуют также значительные различия. Например, в русском языке акцент делается именно на то, что это животное домашнее, в турецком языке этот пункт особо не выделяется. Хотя это и не уточняется в словаре С.И. Ожегова, в русском языке, так же как и в турецком, «лошадь» понимается как животное, используемое для верховой езды и перевозки грузов.

Следует отметить, что турецкая языковая единица «*at*» сочетает в себе значения «лошадь» и «конь». В русском же языке чётко разграничиваются языковые единицы «лошадь» и «конь». «Конь» для русских – это: 1) лошадь (преимущественно о самце); 2) шахматная фигура с изображением головы лошади; 3) оббитый кожей длинный брус на подставках для гимнастических упражнений. (Ожегов 288).

Что же понимают русские и турки под словом «лошадь»? Прежде всего у всех возникает образ крупного копытного животного с гривой и хвостом, которое ржёт, скачет, фыркает, бьёт копытом. В культурах турков и русских лошадь испокон веков использовалась для верховой езды, что нашло своё отражение в языке.

В турецкой культуре лошадь и верховая езда, являются одним из наиболее важных понятий. Еще во времена проживания в центральной Азии у турков было распространено приручение лошадей, которых использовали в качестве средств передвижения во время миграции. Лошадь – самое ценное в имуществе кочевника: она и средство передвижения, и рабочий инструмент и источник пищи и сырья для производства одежды и обуви, а также предметов снаряжения. Как спутнику кочевника нет ей равных среди животных: она быстра, сильна, вынослива и умна. Поначалу лошадь использовали в качестве транспортного средства в местах расселения людей для поиска пастбищ и источников воды, а затем её стали использовать и в сражениях. Ещё в самых древних тюркских обществах лошадь участвовала в военных действиях вместе с

человеком, разделяя судьбу своего хозяина. В связи с вышеуказанным, в турецком языке выявляются фразеологизмы с компонентом «лошадь», которые раскрывают особенности культуры, мышления и языка народа, такие как *at kadın silah yiğidin şanıdır* (лошадь, женщина и оружие – слава богатыря), *atınki arpa yiğidinki pilav* (лошади – овес, богатырю – плов), *at yiğidin yoldaşdır* (лошадь товарищ богатыря), *at sahibine biniciye göre kişner* (лошадь ржет в зависимости от всадника).

В русском языке к национально-специфическим фразеологизмам относятся: *поставить не на ту лошадь* (проигрыш, а в переносном значении употребляется, когда корыстные расчеты человека оказываются неверными, когда он грубо ошибается в своих надеждах, допускает промах), *ломовая лошадь* (о том, кто работает тяжело, много), *пахать, как лошадь* (сильно, много выполнять что-либо).

Итак, в ходе сопоставительного описания нами была выявлена национально-культурная специфика языковых единиц «кошка», «собака» и «лошадь» в русском и турецком языках. Выяснилось, что при сравнении соответствующих единиц разных языков сходные по смыслу слова далеко не всегда полностью совпадают по значению. Полное совпадение является редким явлением, что отражает семантическую природу именованного. В.Г.Гак отмечает, что «отбор признаков у элементов действительности при их наименовании имеет первостепенное значение для всей организации лексики языка. Все различия в лексических системах двух языков, в объеме значений слов, в использовании слов в речи, в конечном счёте, зависят от тех признаков, по которым члены данного коллектива классифицируют и именуют объекты языкового мира» (Гак 15). Внесовпадении значений или их полном различии и проявляется национально-культурная специфика семантики. Изучение функционирования языковых единиц в аспекте национально-культурной спецификации в настоящее время представляется весьма актуальным и важным, так как способствует лучшему пониманию культуры и мышления народа, говорящего на данном конкретном языке, что, в свою очередь, влияет на успех межкультурной коммуникации, которой в современном мире в эпоху глобализации отводится безусловно важная роль.

Список литературных источников:

- Aksoy Ömer Asım, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap, 2013.
- Гак, В.Г., *Сопоставительная лексикология (на материале французского и русского языков)*. Москва: Международные отношения, 1977.
- Гудавичюс, А., *Глубинный уровень отражения культуры в лексической семантике*, Исследования по семантике. Уфа, 1993. 16–23.
- Добровольский, Д.О., *Национально-культурная специфика во фразеологии*. Вопросы языкознания. Москва, 6 (1997): 37–48.
- Куражова, И.В., *Имена животных как отражение ценностной картины мира в английской лингвокультуре*, автореф. дис. канд. филол. наук. Иваново, 2007.
- Мечковская, Н. Б., *Семиотика. Язык. Природа. Культура*. Москва: Академия, 2004.
- Ожегов, С.И., *Словарь русского языка*. Москва: Русский язык, 2000.

- Стернин, И.А., *Структурная семасиология и лингводидактика*. Русское слово в лингвострановедческом аспекте. Воронеж, 1987. 104–121.
- Стернин, И.А., *Контрастивная лингвистика*. Проблемы, теории и методики исследования. Воронеж : Истоки, 2004.
- Türk Dil Kurumu Yayınları, *Türkçe Sözlük*, Анкара, 2005.
- Шамне, Л.Н., *Актуальные проблемы межкультурной коммуникации*. Волгоград, 1999.

Cultural identity in the name of the animal (based on the turkish and russian languages)

Zh.A. Meyermanova

One of the most definitive characteristics of a nation is certainly its language. The mother-tongue is the mirror of the society and indicates its level of progress. The history and culture are also bond together with the mother-tongue of the nation. Therefore the mother-tongue unites and protects cultural, ethic heritage of the society and actually defines it. The native speaker at this point becomes a member of a national culture.

The culture significates religion, art, law, ethics, feelings and emotions of the society. The way of thinking differentiates cultures from one another. These differences affect every aspect of life from education, ethics and traditions to entertainment, fashion and behavior and most certainly these differences have impact on the development of a language. Nowadays this influence has been a subject of many researches.

Past or modern names of objects or things used in everyday life become a part of a national culture. Animal names are considered to be most old and popular all over the world.

Therefore this research aims to study the ethnic use of some pet names, both in Russian and Turkish. The universal and national semantic features of these units in the two languages have been described and classified.

Key words: national cultural specificity, language unit, semantics, word

Национально-культурная специфика в названиях животных (на материале турецкого и русского языков)

Меерманова Ж.А.

Национальной спецификой обладают, прежде всего, реалии – «слова, называющие предмет, вещь, материально существующую или существовавшую» и специфическую для жизни данного народа. Лексические единицы, обозначающие названия животных (фаунонимическая лексика) – взятые сами по себе и как компоненты устойчивых выражений – широко представлены во всех языках мира и относятся к одним из самых древнейших и распространённых.

В данном докладе мы постараемся выявить национально-культурную специфику некоторых языковых единиц фаунонимической лексики в русском и турецком языках. А также определить общие черты и национально специфические особенности семантики данных языковых единиц в двух языках.

Ключевые слова: национально-культурная специфика, языковая единица, семантика, слово

QƏDİM ONOMASTİK BƏLGƏLƏR VƏ MİLLİ KİMLİK MƏSƏLƏLƏRİ

Şahlar MƏMMƏDOV

Tədqiqatçılar qəsim türk tayfalarının müxtəlif dövrlərdə Azərbaycana üç dəfə gəlişini qeyd edirlər. Həmin tayfalar yerli Azərbaycan türklərilə qaynayıb-qarışmış, ədəbi dilimizin zənginləşməsində və Azərbaycan xalqının etnogenezində müəyyən rol oynamışlar. Bu faktı Yardımlı ərazisindəki etnoqrafik, onomastik, arxeoloji materiallar və qədim dil faktları da təsdiq edir.

VƏRGƏDÜZ. “Azərbaycan toponimlərinin ensklopedik lüğəti”ndə Vərgədüz oykonimi (vərgə -suarılmayan hündür yer, dəmyə yer və düz) “*dəmyə yerdəki düzən*” kimi izah edilir. (1, s. 266).

M. Həsənov bu oykonimin “vər”, “gə”(gah) “düz” ünsürlərinin birləşmələrindən əmələ gəldiyini qeyd edir. Müəllifə görə, sözün “vər” hissəsi Yardımlı dialektində (şivələrində-Ş. M.) hamar, bərabər: “gə”(gah) isə bir çox sözlərdəki kimi yer mənasında işlənmişdir. “Hamar yer”, “düzəngah, düz yer” kimi məna daşıyan bu toponim əvvəllər Vərgə (Vərgah), sonralar yenidən “düz” sözünün təkrar qoşulması ilə Vərkədüz formasına düşmüşdür. Kəndin relyef xüsusiyyəti də həmin adın mənasının düzgünlüyünə az-çox təminat yaradır. (2, s. 53). Q. Qeybullayev isə bu oykonimi vərkə -“*vozvışennaya*” (yüksək, təpə-Ş. M.) şəklində izah etmişdir. (3, s. 106). Bəziləri Vərgədüz sözünün mənşəyini talış dilində *vo qədü(z)* (“canavar aşırımı”) şəklində izah edir. Bu fikri inandırıcı hesab etmirik. Fikrimizcə, Vərgədüz sözü vər və *gədüz* komponentindən ibarət olub “dağ oğuzlarının məskəni” anlamındadır. Par/bar sözü b<v əvəzlənməsi ilə vər şəklinə düşmüş, kadus/kadusi adı isə gədüz formasında daşlaşmışdır. İndiki Yardımlı əraziləri Midiya və Atropatenanın vilayətlərindən biri idi və Barkadus/Vərgədüzün həmin tayfanın adından qaldığını güman etmək olar.

1987-ci ildə aşkar edilmiş Peştəsər nekropolu kimi tanınan məşhur maq kahininin qəbri (kadusi sərkərdəsinə məxsus qəbir hesab edənlər də var) də bu fikri qüvvətləndirir. Yardımlı ərazisində aşkar edilmiş daş qutu qəbirlərin tədqiq edilməsində arxeoloqlardan T. Əliyevin, A. Ələkbərovun, tarixçilərdən Q. Qoşqarlı və T. Əzizovun əməyini xüsusilə qeyd etmək olar. Peştəsər kəndində arxeoloji qazıntılar zamanı dörd saylı, eyni formalı, uzunluğu 2, 8 m., 1, 4 m. olan daş qutu qəbir aşkar edilmişdir. Daş qutu qəbir dəfn adəti Azərbaycan ərazisində tunc dövründə meydana çıxmış, son tunc, ilk dəmir dövründə (e. ə. XIV-VIII əsrlər) geniş yayılmışdı. (23, s. 21). Arxeoloq M. Nəzərli Peştəsər nekropolu haqqında yazır: “Cənub bölgəsində ən çox maraq doğuran daş qutu qəbirlər qəbiristanlığı Yardımlı rayonunun Peştəsər kəndindəki nekropoldur. Peştəsər nekropolu Peştəsər (Azərbaycan türkcəsində Təpəbaşı deməkdir) kəndinin şimal tərəfində yerləşir. 1987-ci ildə burada arxeoloji ekspedisiya tərəfindən dörd daş qutu qəbir tədqiq edilmişdir. 1-3 saylı qəbirləri bu və ya digər dərəcədə dağıntıya məruz qalmışdır. Tapılan arxeoloji materialların hərtərəfli tədqiqi göstərdi ki, həmin qəbirlər eramızdan əvvəl I əsrin sonu, eramızın I yarısına aiddir... 1. 4 saylı daş qutu qəbir maq (Zərdüşt dinində din xadimi, kahin qəbridir) qəbridir. (12, s. 29-35). Q. Qoşqarlı Peştəsər kəndindəki daş qutu qəbirlər barəsində belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, o, yarımköçəri həyat tərzini keçirən yerli

əhaliyə məxsusdur. (24, s. 93). M. Nəzərli yazır ki, araşdırmalar 4 sayılı qəbrin e. ə. V-IV əsrlərə aid olması haqqında Q. Qoşqarlı və A. Ələkbərovun 1987-ci ildəki təyinatının doğruluğunu təsdiq etdi. Qəbirlərdən tapılmış qablar və əmək alətləri peştəserlilərin yarımköçəri həyat tərzini keçirdiyini, maldarlıq və toxumçuluqla məşğul olduqlarını göstərdi. (12, s. 34).

Orta əsrlərdə kadusun kateş/kadeş şəklində göstərilməsi heç də təsadüfi deyildir. Kadus rəmzi yunan mənbələrində Qades kimi, ölüm şahlığı və onun qapısı sayılırsa, yəhudi, ərəb mənbələrində bu rəmsiz “Qüds” kimi qeyd olunur. Yəhudilərdə müqəddəs mənasını verən “kodeş” rəmzi və İslamdakı “mü-qəddəs” sözü də, əqdəs, kuddas və s. rəmsizlər kimi kadus rəmzindən yaranmışdır. (4, s. 148).

Akad. T. Hacıyev d~z səs uyğunluğuna əsaslanmaqla (adak~ azak, aduğ~ azıx) kadusilərin özündə iki oğuz qəbilə- tayfa birliliyinin (kazlar və uzlar) olduğunu qeyd edir. (5, s. 125-136). Q. Kazımov yazır ki, Atropatena ərazisində yaşayan kadusi (orta əsrlərdə kadeş) tayfası haqqında da müxtəlif fikirlər vardır-həm türkdilli, həm də irandilli olduğunu qeyd etmişlər. Bizim gümanımıza görə, kadusilər uzaq keçmişdə kaslardan ayrılmış türkdilli tayfadır. Bunu sözlərin kökü də (KA-s-Kadusi-KA-teş) təsdiq edir. (6, s. 397). H. Kəlbəliyev T. Hacıyev, Ə. Fərzəli və T. Əzizovun “kadusi” tayfa adının türk dilində izahına qarşı çıxaraq “taquş” sözünü talışların qədim adı hesab etmişdir. (7, s. 27). D. Əhməd Ə. Fərzəlinin (kadusi- “dağ oğuzu”) fikrini müdafiə edərək yazır ki, güzgü konsepsiyası vasitəsilə (sözlərin daxilində bəzi hissələrin tərsinə yazılması) indiyədək mənası açıqlanmayan bir sıra sözlərin mənası aydınlaşıb. Buna misal olaraq “köküdey” və “zikkurat” sözlərini qeyd etmək olar. Məhz güzgü konsepsiyası nəticəsində məlum olub ki, köküdey-yedükök-yeddi göy, zikkurat-tarukkız- “*tanrı odu*” mənasındadır. “Kadus” sözündə də ikinci kəlmə “uz” xalqını, “kad” isə güzgü konsepsiyası ilə dağ anlamını verir və məhz Fərzəli bəy də buna görə bu qərara gəlib... Fəqət heç bir halda kadus sözü taquşa və nəhayət talışa dönmə bilməz, o cümlədən Kadusiya ilə Sataquşiyanın eyni olması imkansızdır..”(8).

S. Mollazadə yazır ki, ərazisi Araz çayından Əyridağ və Qaradağ silsilələrinə, Urmiya gölündən Qızılüzən çayınadək uzanan Atropatena dövlətinin qədim sakinlərini təşkil edən etnoslardan biri antik mənbələrdə tez-tez xatırlanan kadusilər olmuşdur. Strabon kadusilərin Alban tayfalarından olduğunu və Xəzər dənizinin cənubunda yaşadıklarını göstərir. (9, s. 11). İ. M. Dyakonov e. ə. IX- VIII əsrlərdə Atropatenedə İrandilli qəbilə və tayfaların olmadığını və elə həmin dövrdə burada kutilərlə, mehranilərlə bərabər kadusilərin də yaşadıklarını qeyd edir. (8, s. 12). E. Abışov Laçın rayonu ərazisindəki Katos toponimini kadusi tayfasının adı ilə bağlamış və onları türkdilli hesab etmişdir. (10, s. 47). Kadusilər adlanan bu tayfalar e. ə. I minilliyin 1-ci yarısının axırları və eramızın ilk əsrlərində Atropatena və Albaniya ərazisində yaşamış ən qüdrətli tayfalardan biri olmuşdur. Tarix elmləri doktoru S. Qasımova yazır ki, gel (müasir giləklərin əcdadı) adı altında da məlum olan kadusilərin hansı dildə danışması məlum deyildir. (24, s. 41).

Elmdə kadusilərin qafqazdilli, irandilli və türkdilli olması haqqında mülahizələr mövcuddur. İqrar Əliyev yazır ki, Midiya və Əhməni hökmdarları kimi Make-doniyalı İsgəndər də kadusiləri özünə tabe edə bilməmişdir (25, s. 22).

Tədqiqatçı T. Əzizov indiyədək kadusi sözünün mənşəyi ilə bağlı irəli sürülmüş ən maraqlı mülahizələri aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmişdir: Ə. Fərzəliyev görə: kadusi “dağ oğuzları” deməkdir. (27, s. 79). Məsudi Dövrən və Samir Kərimovun fikrincə: kadusi “dağ xalqı” və ya “dağ sakini” deməkdir”. (28, s. 18). M. Talışlı və B. Hüseynbalaoğlu kadusi sözünü talışca (“*ev dostu*” -kə-ev; düs-dost) izah etmişdir (29, s. 461). İqrar Əliyev yazır: “Herodotun əsərində kadusilər haqqında məlumatın olması, ola bilsin, ondan irəli gəlir ki, Kaspi dənizinin cənub-qərb sahilində yaşamış tayfaların bəlkə də ümumi adı olan “kaspilər” adı altında kadusilər də nəzərdə tutulurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, “kadusilərin torpağı” və “kaspilərin torpağı” anlayışları sonralar da eyni mənada işlədilirdi”. (30, s. 273-274). Tədqiqatçı T. Əzizov müəllifin bu fikrinə münasibət bildirərək yazır: “Tədqiqatlar göstərir ki, kaspı-kassi, kadusi-kadussi-kadus-kateş adlanan eyni mənşəli bu tayfalara adlar müxtəlif dillərdə danışmış qonşular tərəfindən verilmişdir. Bu etnonimlərlə bağlı onların qonşularının dillərində aşağıdakı sözlər vardır: “kad” şumer və türk dilində (kat) “bək” deməkdir. (31, s. 13-17). Q. Qeybullayev “Azərbaycan türklərinin təşəkkülü” tarixindən adlı əsərində Kassi hökmdarlarından 4-nün ləqəbinin Kadaşman olduğunu yazmışdır. (32, s. 59). N. Nəbiyev “Coğrafi adlar” əsərində kadis sözünün qədim finikiyalıların dilində “divar” mənasında işləndiyini qeyd edir və bu adın İspanyada finikiyalılar tərəfindən salınmış şəhər adı ilə eyni olduğunu göstərir. (33, s. 103). M. Məmmədov coğrafi adların linqvistik təhlilindən söz açarkən bu adın “qoloş > qodus > kadus” şəklində dəyişdiyini qeyd edir ki, bu da inandırıcı görünür. Qeyd edək ki, qoloş talışların bir qolu hesab olunur. Biz də o fikirdəyik ki, “kateş” sözü hansı dilə məxsus olmasından asılı olmayaraq Azərbaycan dilində də işlədilən “qədəş” sözləri ilə eyni mənəli sözdür. El arasında bu ad, əsasən, “sözükeçən”, “söz sahibi olan şəxslər”ə deyilir. T. Əzizov Kədəş – Kadis şəhər adlarının dilimizdə “keçilməz divar” – “alınmaz qala”, “Qız Qalası” mənasında olduğunu qeyd edir. C. Heyətin fikrincə, kadusi etnoniminin kadussi formasındakı “Si-su” sözü qədim türk dilində “ordu” deməkdir. (34, s. 52). V. Qukasyan II əs müəllifi Dionisi Periyeketə istinad edərək kadusiləri türkdilli (hun tayfalarından biri) saymışdır. (11, s. 83). Bu gün də yerli əhali- vərgədüzülər qədim dil xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamaqla vahid bir dildə- Azərbaycan türkcəsində danışirlər. Bu faktlardan çıxış edərək, qədim kadusilərin irəndilli olmamadığı qənaətinə gəlmək olar.

YARDIMLI. Vərgədüz dairəsi kimi 1921-ci ildən 1930-cu ilədək Lənkəran qəzasının tərkibində olmaqla Azərbaycan SSR-nin inzibati-iqtisadi ərazisi olmuşdur. 1930-cu ildən 1938-ci ilədək Vərgədüz rayonu kimi qeydə alınmışdır. 1938-ci ildən Yardımlı rayonu kimi Azərbaycan SSR-nin inzibati ərazisi olmaqla 1991-ci ilədək bu tərkibdə qalmışdır. Yardımlı inzibati ərazi kimi 1918-1920-ci illərdə AXC-nin tərkibində olmuşdur. 1991-ci il 18 oktyabr Azərbaycan Respublikasının dövlət müstəqilliyi haqqında Konstitusiya aktı qəbul edildiyi tarixdən sonra Yardımlı müstəqil Azərbaycan Respublikasının inzibati ərazisi-rayonudur. (12, s. 39)

XIX əsrin II yarısında Bakı quberniyasına tabe olan Lənkəran qəzasının təşkilindən sonra Zuvand nahiyəsi tərkibində Yardımlı, Lənkəran qəzasının tərkibinə daxil edilmişdir. 1930-cu illərdən başlayaraq Sovet rejimi vaxtilə əsas qoyulmuş

“parçala və hökm sür” siyasətini cənub bölgəsində də çox “uğurla” həyata keçirmişdir. Bunun nəticəsi olaraq, 1939-cu ildən etibarən rayonun 33 kəndi digər Azərbaycan ərazilərinə köçürülmüşdür. Bütün bunlar məcburi şəkildə öz yurdlarından köçürülmüş əhalinin iqtisadi və demografik vəziyyətinə çox ciddi zərbə vurmuşdur. Məhz bu səbəbdən rayonda yaşayan əhalinin sayı təxminən 62 min nəfərdir. Əhalisi əsasən oğuz tayfalarından və çox az bir qismi türkləşmiş- azərbaycanlılaşmış semit mənşəli seyid şəcərəsindən ibarətdir. 1939-cu ildə Təzəkənd, Sipronu, Alili, Abili, Birəmətə, 1950-ci ildə Abasallı, Köhnəqışlaq, Ovrə, Ləcəyir, Pirdodan, nəhayət, 1953-cü ildə Arvana, Qarovuldağ, Deman, Avaş, Binələr, Perinbel, Ərvəraz, Oncakələ, Peştəsər, Şatker, Niyazonu, Niğlə, Fındıqlıqışlaq, Vəlişli, Xanbulaq, Avarağ Məcəyir, Şələ, Ləzran, Eçara, Əliabad kəndləri boşaldılır və köçürmə zamanı 5 sovetlik, 17 kolxoz və 33 kənd ləğv edilir. Departasiya edilmiş sakinlər indiki Şirvan, Salyan, Göyçay, Bakı, Sabirabad, Cəlilabad, Göytəpə, Sumqayıt, Neftçala kimi şəhər və rayonlarda yerləşdirilmişdir. Hazırda Respublikamızda Yardımlı əsilli Azərbaycan vətəndaşlarının sayı 200 mindən çoxdur. Rayonun 92 kəndindən 85-də yaşayış mövcuddur.

Peştəsər (Təpəbaşı), Bozayran, Alar, Arus, Ostayır kəndlərindən e. ə. V-IV əsrlərə aid tapılmış daş qutu qəbirləri, Hamarkənd, Televar, Alar, Arus, Şəfəqli, Sırıq, Gölyeri, Ostayır, Horavar, Xanbulaq, Jiy, Yolocaq və digər qədim yaşayış məntəqələrindən aşkar edilmiş xeyda sayda küp qəbir nümunələri, ilk orta əsrlərə aid Qız qalası, Cüzünqala, Moran qala (Moran bürcü), Qalabaşı (kimi onlarla qala və bürclər, o cümlədən haqqında əfsanələr doluşan Baba Pirəli (Alar k.), Abu-Zərə //Abidərzə (Ərsilə k.), Seyyid Xurram, (Ünəç k.), Çiləxana (Horonu k.), Pir Məkkə (Yolocaq k.), Şeyx Sultan Seyyid Məhəmməd (Mişkireyn k.), Piraşğa (Ostayır k.), Seyyid Məhəmməd//Top-türbə (Bürzünbül k.), Piyə Piruzə (Anzov k.) kimi xeyli sayda pir, ocaq və türbələr mövcuddur. Bu ərazilərin daha qədim dövrlərlə bağlılığını sübut edən xeyli sayda etnotoponimlər və zəngin tarixi mədəniyyət abidələri vardır.

1930-cu ildə təşkil edilmiş və 1938-ci ilədək Vərgədüz adlandırılmış indiki Yardımlı rayonu B. Budaqovun fikrinə görə VIII əsrin sonlarından Ural-Volqa çayları arasında yaşamış peçeneqlərin qədim mənbələrdə erdim// erdem kimi qeyd olunmuş tayfasının adından və mənsubiyyət bildirən –li şəkilçisindən ibarətdir. XII-XIII əsrlərdə Şimali Qafqazdan qıpçaqların Azərbaycana gəlişində peçeneqlər də iştirak etmişlər. Tədqiqatçıların ehtimalına görə, erdem tayfası da peçeneqlərlə Azərbaycana bu vaxt gəlmişlər. (1, s. 271). F. Gilarbəqli yazır: “Yardımlı rəmzi sufilikdə Yar-Adəm kimi izah olunur ki, bu rəmlər qədim Misir yazılarında ən qüdrətli rəmlər hesab olunur. Yar rəmzi qədim Misir yazılarında Yaru (Yalu) çölləri kimi qeyd olunur və bu ilkin materiya mənasında, göydə yaradılmış ruhlar dünyası ilə bağlı rəmdir..” (13). Ə. Fərzəli Yardımlı toponiminin “yardam” sözündən yarındığını və həmin sözün Ərdəbil şəhərinin adı ilə eyni köklü olduğunu yazır. Lakin Ərdəbil qədim mənbələrdə Artavil şəkilində qeyd olunur. Bundan başqa, sözün bu şəkildə fonetik dəyişikliyə uğraması inandırıcı görünür.

S. Rüstəmxanlının fikrincə, “yartım” qədim türk yozumunda xalqın bir hissəsi, ulusun bir qolu deməkdir. Ertim sözü ertəm, ərdəm, ərdəmli (cəngavər) sözlərini də yada salır. (14, s. 352). Müəllif “Göy Tanrı” romanında bu barədə yazır: “Oğlu Ərdəm Oğuz xanla sona qədər birgə oldu. Amma bir bölük yaxınları- başda yaşa

dolub, yeriməz olmuş tanrıçı Ulubaba olmaqla, Ərdəmlilər ayrılıb, Xoca döngənin ətəklərində yurd saldılar. ” (15, s. 274). Fikrimizcə, peçeneqlər Azərbaycana, o cümlədən indiki Yardımlı ərazilərinə daha əvvəllər gəlmişdilər. Q. Qeybullayev “VII əsr erməni coğrafiyası”na istinad edərək yazır: Maraqlıdır ki, III-II əsr hadisələri ilə əlaqədar olaraq paçanik (peçenek) etnonimi xatırlanır. (3, s. 31). Q. Kazımov peçeneqlərin oğuz mənşəli qədim tayfa olduğunu və onların Azərbaycan xalqının və dilinin təşəkkülündə mühüm rol oynadığını qeyd edir. Q. Qeybullayev müəyyən etmişdir ki, peçeneqlər eramızın ilk əsrlərində Albaniyaya hunlarla birlikdə gəlmişdir. Bolqarlar və suvarlar kimi, peçeneqlər də hun tayfalarından olmuşlar. (16, s., 549).

Ertem (irtim, ərdəm, erdim) fonetik dəyişmə ilə (y səstərtimi) Azərbaycanın cənub-şərqində - Yardımlı oykonimində saxlanılmışdır. XIX əsrdə Quba qəzasında Yardım-oba kəndi qeydə alınmışdır. Türkiyənin cənub-şərqində Şanlı Urfa bölgəsində də Yardımlı kəndi mövcuddur.

Q. Qeybullayev Adam Oleariyə (XVII əsr) istinad edərək göstərir ki, Muğan düzündə arden-dovşanlı tayfaları mövcud olmuşdur. Müəllif hər iki tayfanı (ərdəm və dovşanlı) peçeneqlərin qolu hesab etmişdir. (17, s. 41). Müəllif qeyd edir ki, kəngər və peçeneqlər hələ hunlarla birgə Albaniyada mövcud olub. Lakin peçeneqlərlə əlaqə Cənub rus çöllərində VIII əsrdən sonra görünür. (17, s. 31). Q. Kazımov peçeneqlərin səkkiz əyalətdə yerləşdiklərini, səkkiz qola ayrıldıqlarını göstərir: “Bu qollar aşağıdakı şəkildə dəqiqləşdirilmişdir: erdim, çur, kil, kuloba, kuyər, karabay (ümumtürk dilində “q” səsi peçeneqlərdə “y” kimi tələffüz olunur), kapan, çopan. (6, s. 361). Q. Qeybullayev Yardımlı ərazisində peçeneqlərin qollarından biri olan çur tayfasınının “Albaniya tarixi” əsərində qeyd olunduğunu yazır. Çur etnonimi Qutqaşen ərazisindəki (indiki Qəbələ rayonu-Ş. M.) Corlu (Çorludan), Yardımlıdakı Çoryurt, Kəlbəcər və Laçındakı Çorman toponimlərində, Tovuzdakı Çuratan kənd adında qaldığını və bu sözün türkcə “qəhrəman”, “güclü” anlamında işləndiyini qeyd edir. (17, s. 106). Hazırda Çoryurd Yardımlıda dağ adında qalmaqdadır. Tədqiqatçılara görə, toponim çor (peçeneqlərə aid tayfa) və yurd komponentlərindən düzəlib “çorlara məxsus yurd yeri” deməkdir. Azərbaycan dilinin dialektlərində çor sözü eyni zamanda “topa” mənasında da işlənir. Odur ki, oronim yaylaq yeri kimi istifadə olunan bu dağda insanların toplaşması ilə də bağlı ola bilər. (18, I c., s. 125). Qeyd edək ki, Sumqayıt i. ə. v. -dəki Corat və Qəbələ r-nun Mirzəbəyli i. ə. v. -dəki Corlu yaşayış məntəqələrinin adları da çor tayfalarının adıyla bağlıdır. Q. Kazımov yazır ki, Oğuzların “Üç ox” adlanan 12 qolundan biri peçeneqlərdən ibarət idi. Onlar Göytürk dövləti dağıldıqdan sonra qərbə irəliləmiş, müxtəlif vaxtlarda Azərbaycana gələrək Azərbaycan xalqının etnogenezində iştirak etmişlər. Başqa bir məlumata görə, qıpçaq soyundan olan peçeneqlər (patsaanaklar//paçanaqlar) Azərbaycanda daha əvvəllərdən olmuşlar. (6, s. 361).

F. Zeynalov yazır ki, “Peçenek” etnonimi mənbələrdə bəzi fonetik dəyişikliklərə uğramışdır. Məsələn, Mahmud Qaşqarlıda –beçenek, Rəşidəddində beçene, Yazıçioğlu Əlidə -biçene, Əbülqazi xan Xivəlidə -beçene və s. (19, s. 95). E. Əhmədova bu barədə yazır: M. Kaşğari, Rəşidəddin, VV. Bartold, F. Sümər və sairənin fikir və mülahizələrinə əsaslanaraq, peçeneg etnoniminin də Göy xanın ikinci oğlu Biçənə/Beçənə adından törədiyi məlum olur. Eyni fikrə M. H. Vəliyevin (Baharlının)

“Azərbaycan...” əsərində rast gəlirik. (20, s. 65-66).

URAGARAN

Viləş çayının sahilində, Dambaşı dağının yamacındadır. Keçmiş adı Gavran olmuşdur. Oykonomimin ura (farsca oura “qala”) və talış dilindəki kəran (evlər, məhəllə kənd) sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlib, “qala kəndi”, “qala yaxınlığında kənd” mənasında olması güman edilir. Kəndin adını uran/oran tayfa adı ilə də bağlayırlar. (1, s. 255). Urağaran sözü dilçilik ədəbiyyatlarında Urakəran şəklində qeyd olunur. Odur ki, toponimin Urağaran fonetik variantı üzərində çox dayanmaq istəmirik. B. Sultanlı kəndin adını “ur” və “ağaran” şəklində- Ur “bol”, “çox”, agaran sözünü isə “ağartı” mənasında (“ağaranın bol olduğu yer”) izah etmişdir. (21) Lakin oykonimin əvvəlki adının mənşəyi deyilənləri inkar edir. Məlumdur ki, qədim dilimizdə ur (şiş, zirvə, bolluq, artmaq, qohumluq, dam, çardağ), uru (icma, şəhər), uruğ –ur-qo-hum+uğ –tayfa, nəsil mənasında sözlər işlənmişdir. Bu sözlərin bir çoxu bu gün də Yardımlı şivələrində işlənməkdədir: uralanmaq, ur olmaq, uruğ, yaxud uruğ-turuğ və s. Urekan sözü “Aqvan tarixi”ndə xatırlanır. Q. Qeybullayev Urek komponentini qədim türk sözü Uruk (orik)-lə bağlayır. (3, s. 31). Akad. B. Budaqov Urakəran toponiminin ura (farsca qala) və kəran (talış dilində “tərəf”, “kənar”, “məhəllə”, “kənd”) komponentlərindən ibarət olduğunu yazır. (22). Fikrimizcə, Urakəran uruk/-urek və uran/aran komponentlərindən ibarət olub, qədim forması Urukuran/Urukəran olmuşdur. Yaşayış məntəqəsi sonralar Gavran, əvvəlki adı demək olar ki, olduğu kimi saxlanmaqla Urakəran və nəhayət Urağaran adlandırılmışdır. Qədim uruk sözü “nışırıx”, “nəsil”, “tayfa” mənasında Yardımlı şivələrində uruq/urux, uruq-turuq sözlərində qalmışdır. Toponimin ikinci komponenti olan oran /uran /aran tayfa adıyla bağlılığını daha inandırıcı hesab edirik. Aran tayfası mənbələrə görə, IX-XI əsrlərdə Cənubi Rus çöllərində yaşamış qıpçaq tayfalarının uran (aran/oran) qolu ilə əlaqədardır. Lerik ərazisindəki Aran oykonimi də bu tayfa adıyla bağlıdır. Aran adında Tovuz və Qəbələ ərazisində dağ silsiləsi mövcuddur. Aran- erkən orta əsrlərdə Şimali Azərbaycanın adı olmuşdur. Mənbələrdə Tosaren (Düz Aran), Aran, Arran, əl-Ran, Rani kimi adı çəkilir. Qədim Azərbaycan dilində aran “isti, düzən yer, qışlaq yeri” mənasındadır. Tədqiqatçılar oronimlərin eyniadlı etnonimlə bağlılığını da istisna etmirlər. Çünki Krım ərazisində Aranada, İrkutsk vilayətində Aranqala, Sibirdə Arankul, Azərbaycan ərazisində Aran tərəsi, Aran dərəsi(Lerik r.), Oran dərə (Masallı r. Yelocaq k.), Arantəpə (Kəlbəcər r. Mozkənd k.), Urandağ (Xocavənd r.) və s. qeydə alınmışdır və tədqiqatçılar bu coğrafi adları aran/oran/uran etnonimi ilə əlaqələndirirlər. (18, s. 42-43). Uran etnonimi digər toponimlərin tərkibində də qalmışdır. XIX əsrdə Gürcüstan ərazisində Gög-Uran, Ağ-Uran, habelə Uran-Qutan oykonimləri qeydə alınmışdır. Q. Qeybullayev yazır ki, XIX əsrə aid ədəbiyyatlarda Aran Uran kimi qeydə alınmışdır. Sonrakı dövrdə Oran, nəhayət Aran forması qəbul olunmuşdur. (3, s. 49).

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan toponimlərinin ensklopedik lüğəti, II c., Bakı, 2007
2. Həsənov M. Yada düşərgə Yardımlı, Bakı, 1995.
3. Гейбуллаев.Г. Топонимия Азербайджана, Баку, 1986
4. Gilarbəgli F. Batini-Quran, Bakı, 2008

5. Hacıyev T. İ. Azərbaycanın qədim onomastikası/ Azərbaycan onomastikası problemləri, II, Bakı: Elm, 1984
6. Kazımov Q. Azərbaycan dilinin tarixi, Bakı, 2003
7. H. Kəlbəyev, İ. Ağayev Kadusilərin.. Azərbaycan tarixində yeri, Bakı-2008
8. <http://dilqemehmed.wordpress.com/2010/11/01/kadusil%C9%99r-talislarin-%C9%99-cdadidirmi>
9. Mollazadə S. M. Azərbaycan toponimiyası. Bakı, 1985
10. Abışov E. El-oba adlarının izi ilə, Bakı, 2007
11. Quqasyan V. Qafqaz Albaniyası. Bakı, 1993
12. Nəzərli M. Tariximizin daş yaddaşı, Bakı, "Mütərcim"-2001
13. "Tək dam" qəzeti, 22 aprel, 2008
14. Rüstəmханlı S. Ömür, Bakı, 1988
15. Rüstəmханlı S. Göy Tanrı, Bakı, 2005
16. Гейбуллаев_Г. К этногенезу азербайджанцев, Баку, 1991
17. Qeybullayev Q. Azərbaycan toponimləri, Bakı, 1986
18. Azərbaycan toponimlərinin ensklopedik lüğəti, I c., Bakı, 2007
19. Zeynalov F. Türkologiyanın əsasları, Bakı, 1981
20. Əhmədova E. Azərbaycan etnonimləri, Bakı, 2007
21. <http://kitabxana.net/files/books/file/1351799639.pdf>
22. Rəşidəddin F. Oğuznamə. Bakı, 1992
23. Əzizov T. Azərbaycanın etnik tarixindən. Bakı, 1997
24. Qoşqarlı Q. "Peştasarskiy nekropol". Azərbaycan EA-nın xəbərləri. Tarix, fəlsəfə və hüquq ser., 1992, N1-2
25. Qasımov S. Azərbaycan III-VII əsrlərdə. Rus dilində. B. 1993
26. Fazili Abdulla Azərbaycanın qədim tarixi müasir İran tarixşünaslığında". Bakı, 1970
27. Fərzəli Ə. Dədə Qorqud yurdu, Bakı, 1989, s. 79
28. M. Dövrən, S. Kərimov Azərbaycan haqqında düşüncələrimiz, Bakı, 2002
29. Hüseynbalaoğlu B., Talışlı M., Lənkəran, Bakı, 1990.
30. Azərbaycan tarixi, I cild, Bakı, 2007, s. 273-274
31. Azərbaycan filologiya məsələləri. I buraxılış. Bakı. 1983
32. Qeybullayev Q. "Azərbaycan türklərinin təşəkkülü" tarixindən. Bakı. 1994
33. Nəbiyev N. Coğrafi adlar. B. 1982
34. Heyət C. "Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış". Bakı, 1993

Qədim onomastik bəlgələr və milli kimlik məsələləri

Xülasə

Türk boylarının müxtəlif dövrlərdə Azərbaycana üç dəfə gəlişi məlumdur. Onlar yerli Azərbaycan türklərilə qaynayıb-qarıxmış, ədəbi dilimizin zənginləşməsində və Azərbaycan xalqının etnogenezində müəyyən rol oynamışlar. Bu faktı Yardımlı ərazisindəki etnoqrafik, onomastik, arxeoloji faktlar və dil bəlgələri də sübut edir. Məqalədə Vərgədüz, Yardımlı və Urağaran toponimlərinin mənşəyi və linqvistik xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Hər üç yer adı ilə bağlı tarix və dilçilik əsərlərində müxtəlif fikirlər irəli sürülmüşdür.

Açar sözlər: Vərgədüz, Yardımlı, Urağaran, kadusi, Peştəsər.

Summary

The ancient onomastic data and some problems of national identity Shahlar MAMMADOV

It's known that there were three waves of migrations of Türkic tribes to the Azerbaijan territory in different historical periods. They mixed with the local Azerbaijani Türks and played certain role in the formation of our literary language and in the ethnogenesis of the Azerbaijani people. That fact also corresponds with the ethnographic, onomastic, archeological and linguistic data. The present article deals with the study of origin of such place names (toponyms) as Vergeduz, Yardımlı and Urağaran, and their linguistic characteristics. Some different points concerning each of these three place names have already been stated in different historical and linguistic works.

Key words: Vargeduz, Yardımlı, Urağaran, kadusi, Peshtasar

ISSUES OF IDENTITY AND NATIONAL VALUES IN PUBLICATIONS BY JAFAROGHLU ABOUT AZERBAIJANI FOLKLORE IN EUROPE

Altuntaj Mammadova

Jafaroghlu (1899-1975) was one of the migrant Azerbaijani scholars who lived and worked in Turkey. In April of 1920, when the Russian Soviet Army occupied Azerbaijan, Jafaroghlu, a student of BakuStateUniversity, emigrated to Turkey and continued his studies there. He was afraid of repression because in September of 1918 he had fought in the ranks of the Caucasian Islamic Army under the command of the Turkish general Nuru in the liberation of Baku from the Dashnak-Bolshevik occupation; therefore he was obliged to migrate to Turkey.

After Turkey he left for Germany, completed his studies there and gained experience as a Turkologist. He wrote his works in German, French, Italian, and Polish and soon became recognized in Europe and in the world as a highly-qualified Turkologist. He is the only scholar who tried his hand in all spheres of Turkic studies. He represented Turkey in a number of international institutions and was elected an honorary member of many foreign academies. His works have not lost their significance and relevance today, either. They are still re-published in Turkey, Iran and Europe.

The works of Jafaroghlu on Azerbaijani folklore and literature published in Europe in German and Italian as well as his articles in the newspaper "Ankara" in French form the most important part of his literary heritage in the sphere of literary criticism. After the publication of his voluminous article "Die moderne aserbaid-schanische Literatur" (Modern Azerbaijani Literature (1; 2; 3;)) and his thorough review entitled "Die Aserbeidschanische Literatur" (Azerbaijani Literature (4)), the European literary public and literary critics had the opportunity for the first time to obtain objective and systematic information on Azerbaijani literature and its sources.

In this article we shall speak about two articles by Jafaroghlu: "75 Aserbaid-schanische Lieder 'Bayaty' in der Mundart von Gandscha nebst einer sprachlichen Erklärung" (5; 6) and "La Canzone del 'Sayagi' nella letteratura popolare dell' Azerbaigian" (7).

His work "75 Aserbaid-schanische Lieder 'Bayaty' in der Mundart von Gandscha nebst einer sprachlichen Erklärung" was his doctoral thesis and his first research work published in Europe.

Jafaroghlu went to Europe for studies on a scholarship from the Ministry of Foreign Affairs of Germany. For one semester he studied in BerlinUniversity, where he was taught by Bang Kaup, A. Von Le Jog, Vasmer and Vestermann. Then he spent five semesters in Breslau at Friedrich Vilhelm University, where he was taught by Friedrich Giesse, Brockelmann, Diels, Koschmieder and Schaeder. On May 15, 1929, he earned his PhD under the supervision of Friedrich Giesse, a well-known Turkologist.

The topic of his dissertation was the Azerbaijani *bayatis* which he loved and listened to in Ganja, his home town, the second biggest town of Azerbaijan. He left

Ganja in the early years of his childhood, lived in Samarkand for some time, then migrated to Turkey, which perhaps made him homesick. In general, the choice of this topic for his doctoral thesis was not incidental, but rather the manifestation of some internal demand. Later in his creative activity he appealed to many sources, ranging from the epos of “Kitabi-Dede Korkut” (The Book of my Grandfather Korkut) to the love epos of “Ashug Garib,” and various topics of Azerbaijani folklore. This is confirmed by his recognition as a scholar in the field of folklore studies.

In his work “75 Azerbaycaniçe Lieder ‘Bayaty’ in der Mundart von Gence nebst einer sprachlichen Erkläerung” Jafaroghlu published Azerbaijani bayatis in the original and his own literal (line by line) translation in German for the first time. The title of the work indicates that the author will focus on the linguistic features of bayatis; nevertheless, in the foreword and introduction of the work he speaks of the bayati as a poetic genre in folklore and its characteristic features, giving a thorough analysis of bayatis from the point of view of literary criticism. Translation of 75 Azerbaijani bayatis into German and introduction of them to European readers was a monumental literary event.

In his voluminous work “Study of the Azeri dialect in the East and West” written in 1934, he speaks of his own work and writes, “in the last ten years among the studies dedicated to the investigation of the Azerbaijani dialect in the West, my own study was also included. In 1930, that research paper was published as a separate booklet and also in the collections of Berlin Oriental Institute in the form of “75 Azerbaycaniçe Lieder ‘Bayaty’ in der Mundart von Gence nebst einer sprachlichen Erkläerung”, in which I speak of my native Ganja dialect (8, p. 37).

This work was highly appraised by Turkologists. The German Turkologist G. Yaeschke in his “Works about Azerbaijan in German” calls “75 Azerbaycaniçe Lieder ‘Bayaty’ in der Mundart von Gence nebst einer sprachlichen Erkläerung” an important work and writes, “The associate professor of the chair of History of the Turkish language of Istanbul University and editor of the collection *Azerbaijani Studies*, Jafaroghlu, who publishes in Istanbul in English, has published an important study in the collection of “Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen”, which is titled “75 Azerbaycaniçe Lieder ‘Bayaty’ in der Mundart von Gence nebst einer sprachlichen Erkläerung.” The fact that the author is from Ganja by origin further adds to the importance of that study” (9, p. 30).

This work by Jafaroghlu was not the first work devoted to the Azerbaijani bayatis published in Europe. The French scholar O. Chatskaya, who was in Ganja in 1926, collected the bayatis in Ganja and in the neighboring villages as she heard them from the mouths of native speakers. She even mentioned the names of those native speakers. Jafaroghlu learned about this fact approximately four years later from “Quatraine populaires de L’Azerbaidjan” (10) published by Chatskaya in Paris in 1928 in “Journal Asiatique” with a preface by N. K. Dimitriev, and issued a review of it in English in “Azerbaycan yurt bilgisi” (“Knowledge concerning Azerbaijan”) in its 11th (November) issue.

Though the name of the country, Azerbaijan, is mentioned in Chatskaya’s article, the nationality was introduced as Tatar, as in “Chansons populaires Tatares”

("Tatar folk songs"). Jafaroghlu seriously protested against the use of *Tatar* instead of *Azerbaijani* and wrote: "Such a serious journal as "Journal Asiatique," which has studied the Orient including the Turks, for a century, attempts to present the Azerbaijani Turks as Tatars in the article titled "Chansons populaires Tatares." Unfortunately, this is an attempt to force the old Russian approach on the Azerbaijanis. To separate them from their brothers living in Anadolu, this word has been forced into the Azerbaijani environment. The word "Azerbaijani" is pronounced with great difficulty by the Russians; there is no need to remind persons like Chatskaya and Dimitriev, who call themselves scholars" (11, p. 48). Then, speaking about the philological aspects of that article, Jafaroghlu writes: "Chatskaya's article consists of 76 bayatis describing the Ganja dialect. Transcribed based on her own pronunciation, she has ascribed some of them to Ganja, and the rest to the villages around the town. Therefore the same word has been written in different forms, which causes misunderstandings. Nevertheless, the article is fit to be read and used. The real phonetic study of bayatis belongs to Dimitriev. He has tried to explain the basic elements of the Ganja dialect from a phonetic point of view. Unfortunately, the explanations are superficial" (12, p. 48).

Though Jafaroghlu writes that he has described and studied the phonetic peculiarities of bayatis, he has also given a good deal of space to their study from the point of view of literary criticism. Therefore it is necessary to describe the structure of that work for readers. The third page of the work is entitled "Vorwort" (Foreword), then comes "Einleitung" (Introduction, p. 4-9), followed by "Vokalismus" (Phonetics, pp. 10-37) and "Texte in Transkription mit Überselzing" which consists of transcriptions of the texts in Azerbaijani and of their translations in German (pp. 38-49). The bayatis have been classified into five groups: "Liebeslieder" (Bayatis of love), no. 1-46; "Trauerlieder" (bayatis of mourning), no. 47-60; "Wahrsagelieder" (fortune-telling bayatis), no. 61-67; "Heimatlieder" (bayatis about the motherland), no. 68-70; and "Lieder verschiedenen Inhalts" (bayatis on various topics), no. 71-75. It may be observed that love bayatis are given more space than those in other categories. Though the main part of the work was devoted to the linguistic issues of Turkology, the foreword and introduction were dedicated to the analysis of bayatis from the point of view of literary criticism.

In the foreword of the work, Jafaroghlu notes that materials concerning the languages used in various territories populated by Turkic tribes had been collected since the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, and some of them had been analyzed by European scholars, but the languages and literatures of some Turkic peoples (such as those of the Caucasian and Iranian Azeri Turks) had not been investigated in the real sense of the word. The author makes the inference that it would be necessary to continue studies in this field.

The universal research methodology inherent to Jafaroghlu's creative activity on the whole catches readers' attention. Here the young research fellow speaks of the etymology of the word bayati and its being the name of a melody; about the metric and genre peculiarities of the bayati; about its usage in different ceremonies; and about completely different peculiarities of the genre, even entering into polemics

with authors who had previously written about bayatis, including the prominent Azerbaijani intellectual and composer, Uzeyir Hajibeyli.

In investigating the etymology of the word bayati, Jafaroghlu states that this word denotes the name of God (Tanri) in Yusif Balasagunlu's "Kitadgu-bilig" (Road to Knowledge), in Alishir Navoi, and in Radlov's dictionary. However, in Mahmud Kashghari's dictionary "Divani-lughat-it-turk" (Turkish Dictionary Collection), it is cited as the name of an Oghuz Turkic tribe. Jafaroghlu notes that the word bayati is simply explained as the name of a genre of songs of the Azerbaijani Turks as it was noted in Huseyn Kazim's "Turk lughati" (Turkic Dictionary). He comes to the conclusion that the word bayati was taken from the name of the tribe of Bayat as were the names of folk poetry genres Varsaghi (from Varsag), Turkmeni (from Turkmen), Afshari (from Afshar), and Gazakhi (from Gazakh). He also mentions the use of this word in the names of melodies like Bayati-Kurd, Bayati-Shahnaz, Bayati-Shiraz, and Bayati-Gajar. He writes that from the point of view of melodiousness, bayatis are not connected to certain melodies. Thus, one bayati may be sung to different melodies. Bayatis are sung by common folk and are often combined with *shikasta* by folk ashugs. "If Hajibeyli claims that these bayatis are not sung in various ceremonies (wedding-parties, funerals, etc.), but rather outside of homes, the cases which I have seen tell quite a different story. I have witnessed that bayatis are sung in such ceremonies as well" (13, p. 5). Jafaroghlu declares that he disagrees with Hajibeyli, who in his article "A view on Azerbaijani music" says that "shikasta and bayati are sung in fields or in the woods; in one word, not at home" (14, p. 2; 15, p. 219).

Jafaroghlu explains the metric and syllabic features of bayati (which include a single quatrain with seven poetic feet in each line and an a-a-b-a rhyme scheme in the stanza) and draws attention to the fact that this poetic genre of Azerbaijani folklore is rich in content: "From the point of view of their content, bayatis are very rich and variegated. There is no topic left untouched by bayatis. Any event, political view, new tradition or fashion, season of the year, love, death, beauty of nature, etc., may be glorified in bayatis. In the majority of cases, bayatis are didactic in content and consist of proverbs aimed at educating youth. No other genre of folk literature is as rich in content as the bayati. They may also be called the mirror of the life of the folk" (16, p. 4).

Jafaroghlu draws attention to the popularity of bayatis among the people and writes that "bayatis are passed from generation to generation and are alive among the common people as well as among the intelligentsia. They have won the love of the whole nation; new bayatis emerge by imitating the old ones" (17, p. 4).

Another noteworthy aspect of the introduction of this work is that the author has described the minute details of bayatis in their use in funerals, ceremonies, weddings, and holidays, including the Novruz holiday. For instance, let us look at a type of fortune-telling bayati called *vesfi-hal* (praise, description of one's beauty or state): "In the early days of spring at twilight, young ladies assemble in the yard, and a bowl full of water covered with a veil is put in the middle of the circle of ladies. Each lady desiring to learn her fortune drops a ring or an article of jewelry into the bowl as collateral. The leader of the ceremony, who is an aged woman, pulls out the

articles from the bowl one by one in a manner that nobody sees them. Each of her actions is followed by singing a bayati, then she returns the article hidden in her palm to its owner. From the bayati which the leader of the ceremony sings, the young lady learns her fortune. This kind of fortune-telling is popularly known as *vesfi-hal* (18, p. 9).

The Introduction describes a number of other ceremonies in detail as well. Jafaroghlu points out that bayatis occupy a wide and important place in the life of the Azerbaijani people. He also gives information on a number of other customs and traditions of the Azerbaijani people.

Jafaroghlu's article "La Canzone del 'Sayagi' nella letteratura popolare dell' Azerbaigian" published in Italy in 1936 speaks comprehensively about the *sayachi songs* unknown in Europe until that time. He had written about the bayatis himself and was aware of Chatskaya's work on them. Concerning the sayachi songs, at the beginning of the article he particularly notes that the great literary critic of Azerbaijan, Firudin bey Kocharli, published these songs in 1910 and in 1912 (19, p. 20). He also published them in Russian for the first time, and as examples of literature for children for the second time; nevertheless, as he notes, "they did not attract the attention of European researchers" (21, p. 4). Thus, with this article he took on the mission of conveying information to European readers about sayachi songs for the first time.

In his article entitled "La Canzone del 'Sayagi' nella letteratura popolare dell' Azerbaigian," Jafaroghlu gives comprehensive information about the *sayachi* words, and he tries to particularly draw attention to three elements and clarify them: the relation of sayachi words with the epos of "Kitabi-Dede Korkut"; identification of the personality of the sayachi (the singer of sayachi songs); and etymology of the word *sayachi*.

He compares some sayachi words with the words used in the epos of "Kitabi-Dede Korkut" and notes that there are similarities between them. He comes to the conclusion that these words are either derivations from "Kitabi-Dede Korkut", that is, "substratum" as he writes, or that they belong to the pre-"Kitabi-Dede Korkut" period.

When he comes to the identification of the personality of the *sayachi*, he first draws attention to the definition of this word by Kocharli: *sayachi* is a common nomad, who in the late months of autumn and winter travels from village to village, sings his sayachi songs, praises the animals of nomads and pleases their owners, and collects solely food products in compensation. We must note that Kocharli himself published an article in September 1909 in the newspaper "Terekki" ("Progress") from the cycle of "The Lifestyle of the Nomads" entitled "On Our Daily Life." He wrote that cattle-breeders sang songs in which they praised and soothed their animals. "As a mother sweetly sings a lullaby for her baby, the cattle-breeders and the breeders of sheep glorified and praised the animals with their sweet songs" (22, p. 229). However, this simple and clear definition of the personality of the sayachi singer does not satisfy Jafaroghlu. He continues his studies and comes to the conclusion that sayachi, that is, the singer of the sayachi song, is an official who

counts the sheep to impose taxes on their owner. This tax is called “sayim vergisi”, that is, “counting and imposing taxes.” He also says that this type of tax was not encountered in Azerbaijan; it appeared after the conquest of Azerbaijan by the Ottoman Empire.

The scholar attempted to explain the etymology of “sayachi” and logically came to the conclusion that it derived from “sayim vergisi” (counting taxes), which is also connected with the word “sayan”, that is, the man who counts.

But in 1941, Jafaroghlu, in his work in French entitled “Vestiges de mœurs nationales et linguistiques dans notre folklore” (23) and in his article entitled “La Canzone del ‘Sayag’i’ nella letteratura popolare dell’ Azerbaijan,” rejects his own view concerning the origin of the person of the *sayachi*. He comes to the conclusion that *sayachi* is not an official who counts the sheep in order to impose taxes, but “a god who protects the flocks of livestock and the property of nomads.” He is the only scholar defending this suggestion. The considerations of Kocharli concerning the personality of *sayachi* were studied by the later generations of folklorists and in literary criticism and were confirmed. Though they are not unanimous in the etymology of this word, they think that there is no need to seek a heavenly force in the personality of the *sayachi*; he is just a person who sings folk songs on the topic of cattle-breeding.

We must note that our critical approach to Jafaroghlu’s definition of the person of the *sayachi* does not damage the importance of his articles, because, first of all, folklore-mythology as a sphere of scientific study leaves room for the hypotheses of scholars, and secondly, the aim of publication of articles in French and Italian was to draw the attention of the European Turkologists to this topic, which he achieved successfully.

Jafaroghlu’s articles on Azerbaijani folklore published in foreign languages were of great importance then, because, on the one hand, they contributed to the propagation of the oral branch of Azerbaijani literature, and on the other hand, they were a means to introduce the Azerbaijani people to the world. He knew that the folklore of any nation contains matchless information about the sociological, psychological and spiritual values of the nation; therefore he attached special importance to this sphere in his creative activity as a lover of his nation. In his article entitled “Vestiges de mœurs nationales et linguistiques dans notre folklore” he wrote, “If we define folklore briefly, we can say that it is just the nation and nothing else. This type of literature, which has developed together with the life of the nation and passed from generation to generation orally to reach us, must always be connected with the cultural level and the spiritual life of that nation” (24).

REFERENCES

1. Caferoğlu A. Die moderne aserbajdschanische Literatur /Altaistik, Erster Abschnitt, Turkologie, Bd. 5, (Herausgegeben von B. Spuler), Leiden / Köln: E. J. Brill, 1963, S. 418-426
2. Caferoğlu A. Die moderne aserbajdschanische Literatur /Altaistik, Erster Abschnitt, Turkologie, Bd. 5, (Herausgegeben von B. Spuler), Leiden / Köln: E. J. Brill, 1982, S. 421-429

3. Caferoğlu A. Die moderne aserbajdschanische Literatur. [http://www. amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?_mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Daps&field-keywords=caferoglu&x=0&y=0](http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?_mk_de_DE=%C5M%C5Z%D5%D1&url=search-alias%3Daps&field-keywords=caferoglu&x=0&y=0)
4. Caferoğlu A. Die aserbajdschanische Literatur / Philologiae Turcicae Fundamenta, Bd. II, Wiesbaden: Stejneger, 1965, S. 635-699
5. Djaferoğlu A. 75 Aserbajdschanische Lieder "Bayaty" in der Mundart von Gandscha nebst einer sprachlichen Erklärung. Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen II. Abt. Westasiatische Studien (Berlin), XXXII (1929), 3, 55-79; XXXIII (1930), S. 105-129
6. Djaferoğlu A. Aserbajdschanische Lieder "Bayaty" in der Mundart von Gandscha nebst einer sprachlichen Erklärung. Berlin: 1930, 49 S.
7. Caferoğlu A. La Canzone del "Sayagi" nella letteratura popolare dell' Azerbaigian / Annali del Regio Istituto Superiore Orientale di Napoli. IX (Dicembre 1936-XV), 25 p.
8. Caferoğlu A. Şarkta ve Qarpta Azeri lehcesi tetkikleri-IV // Azərbaycan yurt bilgisi, 1934, № 30, s. 33-38
9. Yaschke G. Azərbaycan hakkında almanca neşriyatdan // Azərbaycan yurt bilgisi, 1934, № 25, s. 27-31
10. O. Chatskaya. Quatraine populaires de L'Azerbaïjan // Journal Asiatique, 1928, № 2, p. 228-265
11. Caferoğlu A. O. Chatskaya. Quatraine populaires de L'Azerbaïjan // Azərbaycan Yurt Bilgisi, 1932, № 11, p. 48
12. Ibid.
13. Djaferoğlu A. 75 Azərbajğanische Lieder "Bayaty" in der Mundart von Ğängä nebst einer sprachlichen Erklärung. Berlin: 1930, 49 S.
14. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Maarif və mədəniyyət, 1926, № 1, s. 27-30
15. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər / Əsərləri: 10 cildə, II c., Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 215-225
16. Djaferoğlu A. 75 Azərbajğanische Lieder "Bayaty" in der Mundart von Ğängä nebst einer sprachlichen Erklärung. Berlin: 1930, 49 S.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Кочарли Ф. Песни саячы / Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа. Тбилиси: 1910, с. 24-32
20. Kəçərli F. Balalara hədiyyə. Bakı: 1912, s. 91-99
21. Caferoğlu A. La Canzone del "Sayagi" nella letteratura popolare dell' Azerbaigian / Annali del Regio Istituto Superiore Orientale di Napoli. IX (Dicembre 1936-XV), 25 p.
22. Kəçərli F. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Elm, 1963, 340 s.
23. Caferoğlu A. Vestiges de mœurs nationales et linguistiques dans notre folklore. "Ankara" jour., İstanboul, 1941, 22 mai; 29 mai
24. Caferoğlu A. Vestiges de mœurs nationales et linguistiques dans notre folklore. "Ankara" jour., İstanboul, 1941, 29 mai

Issues of Identity and National Values in Publications by Jafaroghlu about Azerbaijani Folklore in Europe

Summary

This article makes an attempt for the first time to study the works of Jafaroghlu about Azerbaijani folklore published in Germany, “75 Aserbaidshische Lieder ‘Bayaty’ in der Mundart von Gandscha nebst einer sprachlichen Erklärung” (An introduction to 75 Azeri bayatis in the Ganja dialect and their language analysis), and in Italy, “La Canzone del ‘Sayagi’ nella letteratura popolare dell’ Azerbaigian” (Counting Songs in Azerbaijani Folk Literature). Neither Azerbaijani nor Turkish scholars have subjected these articles of Jafaroghlu to investigation while studying his creative heritage. While studying these articles it has been taken into account that they were addressed to the European scholarly public, and the ideas and considerations in them have been clarified in the context of Azerbaijani folklore studies. The article also focuses attention on some mistakes Jafaroghlu’s inferences.

Key words:Jafaroghlu (Ahmed Caferoğlu, Ahmed Caferoglu), Azerbaijani folklore, bayati, “sayachi” songs

**SYMBOLIC REPRESENTATIONS IN *THE PORTRAIT OF A LADY*
BY HENRY JAMES**

**Betüre MEMMEDOVA
Şule KARADAYI**

Never say you know the last word about Henry James (Tintner 155).

Symbols, an inseparable part of Henry James's "subtlety and artistry", play a key role in the novel *The Portrait of a Lady* * and it is very important to trace connections between the environment, objects and the characters in the novel. Nothing that surrounds characters seems to be of minor importance to the author on whom, to use Henry James's own expression, "nothing is lost". His symbols range from architectural to archetypal, from literary to personal ones. Henry James's symbols yield a number of interpretations and very often the real meaning is not how they are typically interpreted. What Clair Hughes tells about the dressed image goes actually for all his symbols in that they have "a subterranean and complex power"(13).

In this paper we analyze a number of important Jamesian symbols having a host of meanings. It is our intention to show how rich the symbols are and how interrelated they are in the novel. It is important to note that just as all the characters in the novel serve to bring the main character Isabel to the fore, so do the main symbols in the novel. That must have been Henry James's aim: to subordinate everybody and everything to the identification of Isabel.

The colour *black*. The colour *black* yields itself to a number of unusual interpretations. It is hard to decipher it when trying to guess why Henry James has Isabel wear only *black* and just once white almost throughout the novel. It is not only her dress but also her hair is "dark even to blackness."¹ A number of questions arise while attempting to explain Isabel's stable relationship with the colour of her dress, which Clair Hughes calls "QuakerishWardrobe" (45). Perhaps it is this quakerish wardrobe of Isabel that makes Mrs. Touchett call it "odd" (54:698) and that makes her sisters in America wonder her dressing style in Europe. Mrs. Touchett's remark is also suggestive:

"Your sisters, in America, wished to know how you dress. That seemed to be their principal interest. I wasn't able to tell them - but they seemed to have the right idea: that you never wear anything less than *black* [emphasis ours] brocade" (54:698).

Why is she a young free spirited American girl, who is "very fond of [her] liberty" (2:39), wearing *black* during her first acquaintance with her aunt's family? Clair also asks this question explaining it as follows: "The most obvious answer is that Isabel is at first in mourning for her father, then her uncle and finally her cousin" (46). The writer's claim that "mourning for a parent in the 1870s required nine months in black, three months in half-mourning, and Isabel's dresses conforms to

* Further, *The Portrait*.

¹Henry James, *The Portrait of a Lady*, London: Harper Press, 2011, ch. 5, p. 70. (Subsequent references in the paper are based on this edition. Chapter and page will be indicated respectively).

these demands” (48) does not seem to be convincing. Isabel is definitely not mourning. Nor is she in a mourning mood. We learn from Isabel herself that her father died “more than a year ago” (2:39). Later, when Madam Merle remarks in conversation with Isabel that “I know a large part of myself is in the clothes I choose to wear” (19:257), Isabel strongly protests saying that “Certainly the clothes which, as you say, I choose to wear, don’t express me and heaven forbid they should!” (19:257), adding that:

My clothes may express the dressmaker, but they don’t express me. To begin with, it’s not my own choice that I wear them; they are imposed upon me by society (19:257).

So, from this statement of our heroine, we can conclude that American women of the late nineteenth century were supposed to wear dark clothes. Warburton’s sisters were “in black velveteen” when they received Isabel at Lockleigh” (9:107), in the convent, Mme. Merle and Isabel see Pancy wearing “a little black frock” (52:675). And Isabel, who is the one to choose dos and don’ts to her own will, surprisingly, observes the dressing code of her community, because as the narrator states in chapter 21 “[...] in spite of eccentric impulses, she had a great regard for what was usually deemed decent, [...]” (280). At the same time, we learn from her words that she does not consider dress to be something personal, something that reflects her personality.

Isabel’s *black* dress and *black* hair against the idyllic landscape of Garden-court have two opposite symbolic meanings. First, Henry James seems to reject the common negative meaning of *black*, and by this colour emphasizes the mysterious nature of his beloved character. This meaning of *black* is widely accepted nowadays:

Black is cloaked in mystery. We hunger to know its secrets, yet we fear what may be revealed. As human beings, we yearn to unravel life’s secrets even as we fear the unknown. This desire/ fear response is the essential enigma of darkness. We are simultaneously drawn to and afraid of the mysteries within black (Meaning of Black Color Symbolism).

The description fully suits Isabel in that all the characters in the novel try to form an opinion of her, and she is a mystery for all the characters around her.

The second meaning of *black* is personal including all that she experienced through her life: motherless life, a husband who hates her, her being trapped even in her quest for freedom. The colour reflects her feeling of the melancholy that surrounds her, her detachment, and her tragic life without light, consolation, even hope. Caspar Goodwood is not far from the truth when he calls her “the most unhappy of women” (55:719). However, the best connotations of *black* are given by John Harvey who describes it as the colour “without colour, without light, the colour of grief, of loss, of humility, of guilt, of shame” (Qtd. Hughes 58).

Patrick Pollard, while interpreting the colour *black* in Stendhal’s novel *The Red and The Black* (1830), draws our attention to the use of *black* to denote intelligence. In the light of this interpretation, we can conjecture that Isabel’s *black* dress can stand for her intelligence, too (323). Isabel’s intelligence, actually, determines the tragic quality of the novel. What Henry James said of George Eliot’s Gwendolen

Harleth, in part, goes for Isabel. “She is extremely intelligent and clever, and therefore tragedy can have a hold upon her” (Qtd. Hillman 9). Moreover, Henry James states that “Her conscience [Gwendolen’s] doesn’t make the tragedy; [...] It is the tragedy that makes her conscience, [...]” (Qtd. Hillman 9). As regards Isabel, however, the reverse is also true: it is her conscience, her “presumptuousness”, to quote H. James from his Preface to the novel; it is her inconsequence^{1*} that contributes to her tragedy. In chapter 6, the narrator calls her “a young person of many theories” (6:75), which is supported by Lord Warburton who openly remarks that he “never saw a person judge things on such theoretic grounds” (14:195). Isabel herself seems to forbear the feeling that she “can never be happy in any extraordinary way” (14:176).

In addition, the *black* colour of her dress foreshadows the grim events to come. It also stands for Isabel’s disposition. The narrator often uses the words “coolness”, “dryness” and “detached” to describe her attitude towards people. She can hardly be called “a joyous woman”. She admits to Pancy that she laughs very seldom (50:648). No wonder that Mrs. Touchett likens her to Cimabue Madonna* (20:267) and R. W. Stallman calls her “a creature of darkness” (Qtd. Hirsch 57). After Caspar Goodwood’s shocking kiss, it is “darkness” that makes her feel free (55:722). Strangely enough, even her idea of happiness is “dark”: “A swift carriage, of a dark night, rattling with four horses over roads that one can’t see—that’s my idea of happiness” (17:214”).

While the symbol *black* stands alone in the novel, other symbols like *death*, *angel* and *ashes* are interwoven forming a complex symbolic texture.

Death and Angel. There are three *deaths* in the novel. The first is Isabel Archer’s father’s *death* followed by Mr. Touchett’s, the third is Ralph’s at the end of the novel. Though the first two *deaths* are given without any detail and without any emotion, both of them are functional *deaths*, to use V. Nabokov’s definition. By functional *death* Nabokov meant a kind of death affecting the development of the novel (19). It is Isabel’s father’s *death* that takes Mrs. Touchett to Albany where she decides to give the protagonist a chance to change her destiny, the decision that moves the plot forward in the novel. Mr. Touchett’s *death* is also functional in that if it were not for the money that “ruined” (54:705) Isabel’s life, the novel would not develop the way it did. Both Isabel’s father’s and Mr. Touchett’s death symbolize a new beginning for the protagonist.

The *death* scene of Ralph at the end of the novel is the most moving one. It is no coincidence that when Ralph sees Isabel before his *death*, he calls her an *angel*, “the angel of death” (54:704). The *angel* here has two meanings: *death* (angels of death always wear *black*) and a sort of comfort and protection. She is different from

*For Isabel’s inconsequence, see Michael Routh’s convincing article “Isabel Archer’s ‘Inconsequence’: A Motif Analysis of *The Portrait of a Lady*.”

*Lionel Kelly considers the allusion to the painting ironic “for this famous early Renaissance painting is, in the genre which it belongs, a picture of a mother and child”. “Introduction” by Lionel Kelly in Henry James, *The Portrait of a Lady*. Wordsworth Editions, 1999.

the Isabel who first appeared at Gardencourt. She came to Gardencourt strong, full of dreams, but now she comes “in her weakness” (53:687).

The *angel* also stands for her wish to die. On her way to England, she ponders over the events she had to go through. Henry James sounds very Shakespearean in presenting to us Isabel’s interior monologue:

She envied Ralph his dying, for if one were thinking of rest that was the most perfect of all. To cease utterly, to give it all up and not know anything more—this idea was as sweet as the vision of a cool bath in a marble tank, in a darkened chamber, in a hot land (53:687).

Nevertheless, Gardencourt with the people who love her is a “sanctuary” (53:687) now. Though Ralph’s imminent *death* makes her suffer, she is relaxed next to him. She feels comfort and protection, being free from the “constant fear” (54:703) of Osmond.

Besides, as Lyall H. Powers rightly indicates, “Ralph’s unfortunate death is singularly fortunate for Isabel in that it saves her from her abject servitude to the evil incarnate which is Gilbert Osmond” (146).

Ashes. The above mentioned “ashes” is not without associations either. The ‘ashes’ here point to Isabel’s forlorn and crumbling hopes about her past in which she experienced the evil of the world and the future “of which from time to time she had a mutilated glimpse” (53:688). On the other hand, the *ashes* suggest a Phoenix—like symbol meaning a new beginning. The new beginning does not seem bright to many critics but the narrator is more optimistic:

Deep in her soul—deeper than any appetite for renunciation—was the sense that life would be her business for a long time to come. And at the moments there was something inspiring, almost enlivening, in the conviction. It was proof of strength—it was a proof she would some day be happy again (53:688).

According to Harold Bloom, at the end of the novel, Isabel is a different one, who,

In returning to Osmond, she strengthens herself. Her will is never purer nor more integral than when she chooses to return to her marriage. I do not think it accurate to characterize her decision as a renunciation of any kind. Rather, it is a frightening reaffirmation of her own will, an extraordinary assertion of her magnificent and justified self-esteem(2).

The ghost. *Ghost* as a multi-functional universal symbol plays many significant roles in literary works. In *The Portrait* it is mentioned twice, appears once but unlike a Shakespearean *ghost*, it does not speak despite its being so “eloquent” in that it conveys a number of meanings.

For James, who claimed to see *ghosts* everywhere, to use them in the novel was quite natural. (Despotopoulou 1).

As back far as 1921, V. Woolf noticed the way H. James reworked the

conventions of the typical gothic novel*.

Henry James's ghosts have nothing in common with the violent old ghosts—the blood—stained sea captains, the white horses, the headless ladies of dark lanes and windy commons. They have their origin within us. They are present whenever the significant overflows our powers of expressing it; whenever the ordinary appears ringed by the strange (Qtd. Royle).

In our time, Anna Despotopoulou quotes H. James's own opinion on the gothic:

In the preface to "The Lesson of the Master," James articulates the relation of the ghostly to the historian's job of work. But his phrasing reveals that it is not an exploration of events that have happened in the world as much as it is an exploration of his own memory, his own experience; that is, an exploration of the ghostly (23).

Indeed, there are no conventional elements of the gothic novel in *The Portrait*, like corpses, blood, murder, however, there is a consensus among many critics as regards the novel containing gothic elements.¹ In fact, two of Henry James' Machiavellian characters, Osmond and Madam Merle are sufficient to call the novel the modern gothic metaphorically. Countess Gemini's poisonous remark makes a big sense when she stresses that Madam Merle and Osmond are most dangerous when they are together, "like some chemical combination." (25:336). They make Isabel a captive literally and figuratively, and she becomes Osmond's possession. Besides, the narrator's diction, which is at times quite "gothic", is also suggestive. The novel abounds with words like dark, dusk, darkness, wild, gloomy, misery, ache, suffer, prison, haunted, tortures, tragic, unfathomed, shadows.

At the beginning of the novel, Isabel, who is not afraid of *ghosts*, is very eager to see it, but Ralph seems to be very serious when he remarks that it is hardly possible for her to see the *ghost*.

'I might show it to you, but you'd never see it. The privilege isn't given to everyone; it's not enviable. It has never been seen by a young, happy, innocent person like you. You must have suffered first, have suffered greatly, have gained some miserable knowledge. In that way your eyes are opened to it (5:73).

The *ghost*, being a literary device in the novel, is loaded with broad meanings. Besides standing for the protagonist's lack of knowledge, her hesitation and her suffering, the *ghost* is very suggestive as a warning of something unpleasant to come. More importantly, the *ghost* stands for Isabel's own fears. She turns her two suitors

* It is striking that H. James called his protagonist Isabel, the common name in a number of gothic novels. See *The Castle of Otranto* by Horace Walpole, *Wuthering Heights* by Emily Bronte, *Northanger Abbey* by Jane Austen, *Isabella or the Pot of Basil* by John Keats, *Twilight* by Stephenie Meyer.

¹See, for example, Stephanie A. Smith's enlightening article "The Delicate Organisms and Theoretic Tricks of Henry James", Harold Bloom, *Isabel Archer* and Anna Despotopoulou and Kimberly C. Reed, *Henry James and the Supernatural*.

down for theoretical rather than realistic reasons. She does not accept Warburton's proposal for fear of "giving up other chances" (14:175). Paradoxically, she seems to foresee what she is going to lose while looking into Warburton's sister's eyes:

Isabel looked into her quiet eyes a moment, and for that moment seemed to see in their grey depths the reflexion of everything she had rejected in rejecting Lord Warburton—the peace, the kindness, the honour, the possessions, a deep security and a great exclusion (14:177).

From the start of the novel, she is overwhelmed with a feeling that she "[...] can never be happy in any extraordinary way [...]" (14:175) She seems to know that unless one experiences "the usual chances and dangers" of life, one can hardly taste happiness (14:175).

In chapters 42 and 52, on the other hand, she is going through awakening. For the first time she becomes aware of her mistakes and things that she had not noticed before. Henry James's use of "she closed her eyes" (677) more than once in these chapters is synonymous with "awakening": "Since the time of Plato, sight and the eyes have been metaphors to signify the attainment of knowledge and understanding" (Sichel).

Isabel closes her eyes for the shock of awakening and the shock of realization of the terrible truth. Moreover,

The lightening of the spark takes place in the eye, at the moment when the all pervading sight, the looking on, the admiring, and contemplating, the passive, collecting, reaping, accumulative eye that has dominated the novel till now, suddenly transcends the surface and becomes clear inside, active comprehension, pushing consciousness a step deeper (Vida De Niki).

Yet, the memories do not make her happy "for her soul was haunted with terrors" (42:526). She comes to realize that it was because of her that Mr. Warburton wanted to marry Pansy. For the first time she comes to see her husband's "more direct communication" (42:526) with Mme. Merle though it is still not enough for her to make further guesses as regards Pansy.

She has no doubts any more about her husband being a monster who makes "everything wither that he touched, spoiling everything for her that he looked at", who seemed to have "the evil eye" (42: 526). At the same time, we learn from the Countess that one of her brother's favourite subjects is Machiavelli.

The *ghost*, though standing for her enlightenment, is indicative of "the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation" (42:532) to which she returns of her own will with the "everlasting weight on her heart" (42:537).

Vida de Niki draws our attention to the "contradictory impressions" given by the *ghost*:

On the one hand, they are terrifying and characters recoil from them; on the other hand, they are fascinating and inevitably attractive. The reason for this they present knowledge withheld: words unsaid, meanings hidden,

depth veiled. Silence meaningful.¹

Taking into consideration these remarks which contain more than a grain of truth, it can be said that the *ghost* stands not only for Isabel's lack of experience and awakening but also reflects her vague personality*. Joel Porte quotes statements by Henry James's contemporary reviewers criticizing him for the incomplete portrayal of Isabel Archer. Almost all of them come to conclusion that "the reader never sees her, or realizes what she is, from the beginning of the book to the close" (4). Or, "There are, indeed, portraits of ladies enough and clear enough: the only one who is not portrayed so as to make the reader understand her is the heroine" (4).

At the end of the novel, the spirit she saw when she was half asleep had "a white face" (55:708) but, surprisingly, "kind eyes" (55:708), as if her reflection was consoling her with those eyes.

Gardencourt. The novel opens and closes with *Gardencourt*, which makes it very significant not only as regards the plot but also in terms of characters. It is much more than a setting to the novel's events. Well-known for his obsession with architecture², H. James turns it into a very powerful symbol.

As a multifunctional symbol, "garden" is "an archetypal image of the soul, of innocence, of happiness", it is a place for the growth of the Inner Self" (Online Dictionary of Symbols). Interestingly, the definition exactly reflects the symbolic associations connected with *Gardencourt*.

Isabel arrives at *Gardencourt* really innocent, happy and excited, feeling independent and confident, with "a great deal of confidence, both in herself and in others" (2:34). Her confidence and air of independence perplex even Ralph, a man without any bias. Mr. Touchett is also taken aback by her behaviour, wondering who "that strange woman" could be (2:34). Isabel makes a difference for everyone at *Gardencourt*: she is bearheaded, establishes an immediate contact with dogs, talks with men on equal terms, opposes and refutes their statements in a very bold way, thus exhibiting her American character.

However, the mistaken notions she has lead her to idealizing the place as well as people. Isabel falls in love with the place at first sight. She is mesmerized by "the lawn, the great trees, the reedy, silvery Thames, the beautiful old house" (2:37). According to Edwin T. Bowden, Isabel's unhappy end is because of "a flaw in her esthetic attitudes (her interest in human 'specimens,' 'romantic effects,' 'picturesque' revolutions); she views life in terms of art that renders her blind to" (Qtd. Coulter 415) all things around her. As Elizabeth B. Machlan states, Isabel who

¹See Vida de Niki.

* Some critics also point out the "vagueness" of H. James's language in *The Portrait*. See John Peck, *How to Study A Novel*, second ed., London: Macmillian Press 1995 and Gordon Pirie, ed. Kenneth Grose, *Henry James* London: Montague House 1976.

²See Ellen Eve Frank, *Literary Architecture*, Berkeley · Los Angeles · Oxford: University of California Press 1983, Janet Wolf Bowen, "Architectural Envy: 'A Figure Is Nothing without a Setting' in Henry James's *The Bostonians*." Sarah Luria, "The Architecture of Manners: Henry James, Edith Wharton, and the Mount." And "What Then Remains? How Henry James Architects Character in *The Portrait of a Lady*", <<http://www.troutlily.net/mrm/mla/ThePresenceOfPlace.doc>> (02. 06. 2013).

“knows nothing about architecture, immediately places *Gardencourt* in a literary, as opposed to a historical, context.” (396). When she meets Lord Warburton, she exclaims ““Oh, I hoped there would be a lord; it’s just like a novel!”” (2:35).

Gardencourt, at the beginning of the novel, stands for Isabel’s character. It is as beautiful and refined as Isabel herself. In chapter 6, the narrator uses garden imagery drawing a parallel between Isabel’s character and garden.

Her nature had, in her conceit, a certain garden—like quality, a suggestion of perfume and murmuring boughs, of shady bowers and lengthening vistas, which made her feel that introspection was, after all, an exercise in the open air, and that a visit to the recesses of one’s spirit was harmless when one returned from it with a lapful of roses (80).

During her first visit, she is not yet aware of “other gardens” and “a great many places which were not gardens at all—only dusky pestiferous tracts, planted thick with ugliness and misery” (6:80). This other garden is to be experienced later when she gets acquainted with evil Mme. Merle* and via her with Osmond.

On the other hand, garden also implies its biblical meaning: disobedience and fall. Isabel would listen neither to Ralph who warns her against marrying Osmond saying that she was “going to be put into a cage” (34:426) nor Mrs. Touchett who openly disapproves of her decision to marry Osmond. Isabel ignores her aunt’s remark that “others, at their wildest moments, never wanted to marry him. There’s nothing of him” (33:417).

However, in fact, *Gardencourt* looks Arcadian only at first sight. Unlike Isabel, Ralph is more realistic about *Gardencourt*. Calling it “the dullest house in England” (7:86) he considers it far from being romantic:

‘It’s not a romantic old house,’ said Ralph. ‘You’ll be disappointed if you count on that. It’s a dismally prosaic one; there’s no romance here but what you may have brought with you.’

He has good reasons to claim the place prosaic. He is well aware of the real state of things at *Gardencourt*. It is the truth that no one is happy in the place. Old Mr. Touchett, despite his wealth and common sense and kind heart, is actually a lonely man without his wife who “[...] usually came once a year to spend a month with her husband” (3:42). Though in his good intention, he claims that “the ladies will save us” (1:29) and advises Lord Warburton “to take hold of a pretty woman” (1:29), his own marriage experience is not a happy one. Mrs. Touchett, “a person of many oddities” (3:41) has few friends and “does not like receptions” (2:36). It must be for Mrs. Touchett’s absence in the house that *Gardencourt* sees few guests, which does not make Ralph happy. Obviously, he tries to make up for this deficiency by securing his privacy. On the one hand, he wants to alienate himself from his surroundings, on the other hand, he wants *Gardencourt* to look what it is:

‘I keep a band of music in my ante-room,’ he said once to her. ‘It has orders to play without stopping; it renders me two excellent services.’

* Interestingly, Merle, (un fin merle) in French “blackbird or crow comes to mean a deep or cunning old bird.” See Thomas W. Sheeha, *Dictionary of Patron Saints’ Names*.

It keeps the sounds of the world from reaching the private apartments, and it makes the world think that dancing's going on within' (7:88).

The fact that *Gardencourt* lacks Arcadian characteristics is supported by some critics. David H. Hirsch is far from accepting the exposition of the novel as idyllic and calls it "a parodic or de - sacralized religious ritual" (43).

If anything, the reader seems, here, to have stumbled onto a sterility cult: an old dying man, a young dying man, a functionless lord, all engaged in desultory talk; a ceremony lacking female votaries; a dying day. The religious terminology is striking: "dedicated", "ceremony, " "innocent pastime, " "little feast, " "eternity, " "votaries. " (David Hirsch 43).

Gardencourt is the beginning of her quest, quest for her own home (like H. James himself), her freedom and maturity. Though at the end of her journey, she does not find her own home, and she is returning to Rome to live with the monster husband, she is a changed Isabel whose disposition has not "get spoiled" (48:617). According to Harold Bloom, though Isabel's return to Osmond is appalling, he considers her to be superior to many of us.

Isabel is vastly superior to most of us, in fineness of sensibility and of aspiration, and yet she is one of us, poor in judgment and unlucky where she had seemed luckiest. That may be why *The Portrait of a Lady* seems more relevant each passing day, in a society where American women of education and beauty are more free than ever before to choose, and to fall (203).

Conclusion

In Henry James's "large building of *The Portrait*", symbols are of great importance for the characterization of the protagonist and the characters around her. Though the words garden, black, death and ashes are predictable symbols in general, Henry James's creative imagination endows them with additional symbolic meanings. Their striking feature is that they contain opposite meanings, which is not characteristic of symbols in general.

Gardencourt stands for success, freedom and beauty, however, the idea that it is a confinement for its inhabitants and it is not a place where people live in harmony with each other lurk behind its beauty. It is the place where Isabel "affronts her destiny", disobeys everyone, and "falls".

Isabel's beauty and free spirit overwhelm us as it does everyone around her but the idea that her happiness will be short lived is not remotest.

The negative meaning of black is present but it also stands for the protagonist's pseudo-power and her mysteriousness. Likewise, the word "ashes" acquires an additional symbolic meaning of resurrection next to its common negative meaning.

The novel is rich in many other symbols deserving a special attention. No Jamesian symbol is of minor importance. As the writer tells in his *Preface*, "there is really too much to say" whenever Henry James's novels are concerned.

Works Cited

- Bloom, Harold., ed. *Isabel Archer*. New York: Chelsea House Publishers 1992.
- Bloom, Harold., *Novelists and Novels*. New York: Checkmark Books 2007.
- Coulter, Elaine. "The Themes of Henry James by Edwin T. Bowden; Henry James." *The New England Quarterly*. Inc Vol. 30, No. 3 (Sep., 1957).
- Despotopoulou, Anna and Reed, Kimberly C., *Henry James and the Supernatural*. United States of America: Palgrave Macmillian 2011.
- Hillman, Ian., Etext. "Daniel Deronda: A Conversation by Henry James." 2004 Blackmask Online. <[https://www. google. com. tr/#q=Ian+Hillman+Daniel+Deronda](https://www.google.com.tr/#q=Ian+Hillman+Daniel+Deronda)> (05. 01. 2013).
- Hirsch, David H. "Henry James and the Seal of Love", *Modern Language Studies* Vol. 13, No. 4 Henry James Issue (Autumn, 1983): 39-60.
- Hughes, Clair. *Henry James and the Art of Dress*. New York: Palgrave Macmillan 2001.
- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. London: Harper Press 2011.
- Kelly, Lionel., Introduction to *The Portrait of a Lady*. Wordsworth Editions 1999.
- Machlan, E. B., "'There are Plenty of Houses': Architecture and Genre in The Portrait of a Lady." *Studies in the Novel*. Vol. 37 No:4 (Winter 2005): 394-410.
- "Meaning of Black Color Symbolism", <[http://www. beading-design-jewelry. com/meaning-of-black. html](http://www.beading-design-jewelry.com/meaning-of-black.html)> (20. 12. 2012).
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. New York: A Harvest Book 1980.
- "Online Dictionary of Symbols", <[http://www. umich. edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism. html/G/garden. html](http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/G/garden.html)> (06. 05. 2013).
- Pollard, Patrick. "Colour Symbolism in 'Le Rouge ET LE NOIR.'" *The Modern Language Review*. Modern Humanities Research Association. Vol. 76 No. 2 (Apr., 1981): 323-331.
- Porte, Joel., ed. "Introduction". *New Essays on The Portrait of a Lady*. 1st ed. Cambridge:Cambridge University Press, 1990. Cambridge Books Online. Web. 01 September 2013.
- Powers, Lyall H. "The Portrait of a Lady: 'The Eternal Mystery of Things'", *Nineteenth-Century Fiction*, University of California Press, Vol. 14 No. 2 (Sep., 1959):143-155.
- Royle, Nicholas. *Clipping*, <[http://www. forumjournal. org/site/issue/07/professor-nicholas- royle](http://www.forumjournal.org/site/issue/07/professor-nicholas-royle)> (01. 09. 2013).
- Sichel, Betty A., "Education and Thought in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*." <[www. ed. uuc. edu/EPS-PES-Yearbook/92_docs/SICHEL. HTM](http://www.ed.uuc.edu/EPS-PES-Yearbook/92_docs/SICHEL.HTM)> (31. 01. 2007).
- Tintner, Adeline R. "Henry James Criticism: A Current Perspective." *American Literary Realism*. Vol. 7, No:2 (Spring, 1974):155-68.
- Vida deNiki. "The Portrait of a Ghost: Isabel Archer in 'The Portrait of a Lady.'" <[vidadeniki. wordpress. com/2008/01/25/the-portrait-of-a-ghost/](http://vidadeniki.wordpress.com/2008/01/25/the-portrait-of-a-ghost/)> (20. 02. 2013).

DİL VƏ TƏFƏKKÜRÜN İLK ƏLAQƏ MƏRHƏLƏSİNDƏ DOMİNANT SƏSLƏR

Kifayət İmamquliyeva

İrqi, irsi, yaşı və cinsindən asılı olmayaraq, hər bir sağlam insan anatomik və fizioloji cəhətdən eyni danışiq aparatına (danışıq üzvlərinə) malikdir. Eləcə də hər bir insanı ətraf ələmlə təmasa cəlb edən oxşar hiss və anlayışlar var: qorxu, sevinc, səs, işıq və qaranlıq, böyüklük və kiçiklik, ucalıq və alçaqlıq, göy və yer, yerin altı və üstü və s. Bu halda hər bir dildə homogen əlamətlərin olduğunu söyləmək, müqayisəli-tutuşdurma, yaxud tarixi-müqayisəli yolla bu əlamətləri üzə çıxarmaq mümkündür.

Məlumdur ki, birinci siqnal sistemi (instinkt) bütün canlılara məxsusdur. Lakin insan ikinci siqnal sisteminə (şüura) malik olmaqla öz fikrini ifadə etməyə qabilidir. Deməli, qeyri-şüuri səsələr deyil, danışiq səsələri beyindən gələn siqnalla idarə olunur. Sözsüz ki, bugünkü insanın dil-şüur sistemi ilə ilkin danışmağa başlayan insanın dil-şüur sistemi eyni ola bilməz, çünki dil cəmiyyətin inkişafı ilə bugünkü səviyyəsinə gəlib çatmışdır.

İnsan şüurunda əks olunan müxtəlif səsələr təqlid halını almış, qorxu, sevinc hisləri müxtəlif nidalarla ifadə olunmuş, hərəkət və əşyalar, eləcə də onların əlamətləri adlanmağa başlamış və insanın ilk şüuri dil qatı səs təqlidi ↔ hərəkət ↔ ad ↔ əlamət modelinə uyğun bir şəkildə formalaşmışdır.

Unutmayaq ki, "insan təfəkkürü müxtəlif dil formalarında təzahür edə bilər. Lakin insan təfəkkürünün fəaliyyəti müxtəlif dil formaları ilə ifadə olunsa da, bu formalarla müxtəlif nəticələr əldə edilmir, çünki insan müxtəlif dil formaları ilə eyni cür düşünə bilər" (1, 22).

İnsanın təfəkkür və danışiq aparatında eynilik olduğunu söyləyə biliriksə, deməli, ilkin (dominant) səs anlayışı da diqqətdən yayınmamalıdır.

Dünya dillərinin səs sisteminə nəzər saldıqda görürük ki, dillərin hamısı eyni səs sisteminə malik deyil. Lakin bununla belə təqribi məxrəc eyniliyi ilə müəyyən səsələr (a, i, u, q, d, b, m, n və s.) bütün dillərdə özünü göstərməkdədir.

Danışıq aparatında səsələrin formalaşması, əmələgəlmə yeri, bir-birini əvəz etməsi və s. ilə bağlı saysız-hesabsız fonoloji və morfonoloji tədqiqatlar göstərir ki, dilin səs sistemi çox mürəkkəb bir proses olub, hər bir dilin tədqiqində önəmli yer tutur. Həm vokal, həm də konsonant səs olmadan heç bir dili təsəvvür etmək olmaz. Ağ ciyərdən gələn hava axını beyinin şüuri qatında həll olunaraq ağız aparatında öz məxrəcini müəyyənləşdirib qırtlağın səs çıxırından keçir. Hava axınının xaric olunmasında vokal səs ilkin mövqedə durur, konsonant isə vokal səs, yaxud nəfəs olmadan real səsə çevrilə bilmir. Belə ki konsonant səs yalnız məxrəc mövqeyinə qədər gələ bilər. Səs halına keçməsi üçün mütləq vokal səsə, yaxud nəfəsə ehtiyac olur. Ona görə də konsonant səsələr CV, VC, CVC, VCV modelləri şəklində təzahür edir və təklidə heca yaratmada iştirak etmir. Vokal səsələr isə həm təklidə, həm də konsonant səsə birlikdə tələffüz olunaraq heca yaratmada iştirak edir, lakin ayrılıqda, dilin semantik qatında mühüm rol oynaya bilmir.

Hər bir dilin semantik qatında sait səsin, yaxud nəfəsin köməyilə gerçək-ləşən samit səslər aparıcı yer tutur. Samit səslərin sait səslərə nisbətdə çoxluğu da bunu söyləməyə əsas verir. Hətta diftonqlaşmaya meyillilikdə belə samit məxrəci izsiz qalmır. Səslərin işarəvi-hərfi (həm hecavi, həm də fonografik) sisteminə gəldikdə də samitlərin aparıcı rolu bir daha özünü göstərir. Söz qabığının samit modelləri rus dilinin hecavi ünsürlərində (я, ю, ё, е), ərəb dilinin hərfi formasında (ز(zə), ذ(zal), ظ(za), ض(dad); ت(tə), ط(ta); س(sin), ث(sə), ص(sad); ه(hə), ح(ha) və s.), hərəkələr şəklində olan saitlərin yazılmasına bəzən ehtiyac duyulmamasında (خير, حسين تلب, صدق, حسين تلب və s.) özünü daha qabarıq göstərir ki, bu da samitlərin variantlılıqdan fonemə doğru inkişafının təsdiqləyicisidir. Səslərin ağız aparatındaki ekskursiyası nəticəsində sait səslərdən samit variantlılığı (da, di, du; sa, si, su; şa, şi, şu və s.), samit səslərdən sait variantlılığı (uzun, qısa, burun və s.) törəyir.

Səslərdən söhbət getdikdə ilk yada düşən **a** səsi olur, çünki ağız aparatında səsin ilk formalaşma mövqeyi dilarxası yumşaq damaqdır və ilk samit maneəsi də məhz bu hissədə baş verir. Bu baxımdan kipləşən-partlayan cingiltili **q** samiti dilarxası yumşaq damağın ən aktiv maneəli səsidir. Ağız aparatının ikinci böyük maneəsi dilönü-dişarxasıdır ki, burada da kipləşən-partlayan **d** səsi aparıcı funksiya daşıyır. Üçüncü maneə dodaqların kipləşməsi ilə yaranır ki, bu da kipləşən-partlayan cingiltili qoşadodaq **b** səsinin yaranmasına səbəb olur. Beləliklə, hava axını ağız boşluğundan çıxarkən üç əsas kipləşmə hadisəsi ilə (dilarxası yumşaq damaq, dilönü dişarxası-yuvaq, qoşadodaq) qarşılaşmış olur. Digər maneələr isə (dilortası sərt damaq, udlaq və s.) törəmə maneələrdir.

Qoşadodaq kipləşməsində hava axınının bir hissəsi burun boşluğuna istiqamətlənib buradan xaric olunduğu halda, digər bir hissəsi vokal səsin təsirlə ağız boşluğundan xaric olunur. Beləliklə, kipləşən-süzülən, qoşadodaq, cingiltili, sonor **m** burun səsi yaranır və **b** səsi ilə eyni aktiv mövqedən çıxış edir. Bu xüsusiyyəti **q** və **d** samitlərinin maneə məxrəcində də görmək mümkündür.

Q samitinin məxrəcində dilarxası yumşaq damaq kipləşməsində ağ ciyərdən gələn şüuri hava axınının bir hissəsi burun boşluğundan, digər hissəsi isə yardımçı vokal səsin təsirlə ağız boşluğundan xaric olunur. Nəticədə cingiltili, kipləşən-süzülən yumşaq damaq affrikat sonor **ŋ** (velar n) burun səsi formalaşır.

D səsinin məxrəcində kipləşmə zamanı ağ ciyərdən gələn şüuri hava axınının bir hissəsi burun boşluğundan, digər hissəsi yardımçı vokal səsin təsirlə ağız boşluğundan xaric olunmaqla kipləşən-süzülən, cingiltili, dilönü dişarxası-yuvaq, sonor **n** burun səsi yaranır.

Konsonant səsin vokal səs olmadan real səsə çevrilə bilmədiyini nəzərə alaraq qeyd etmək lazımdır ki, **ŋ**, **n**, **m** burun səslərinin tələffüzü anında VC modelində hava axını əvvəl ağız boşluğundan, sonra burun boşluğundan, CV modelində isə hava axını əvvəl burun boşluğundan, sonra isə ağız boşluğundan xaric olunur.

Dünya dillərinin səs sistemini fonoloji baxımdan geniş şəkildə tədqiq edən N. S. Trubeskoy samit məxrəclərindən bəhs edərkən üç əsas məxrəc üzərində dayanır: "Əsas cərgə kimi biz elə samitlərin məxrəc sırasını nəzərdə tuturuq ki, onlar bir-birilə heterogen çoxmeyarlı oppozisiya münasibətində ola bilər. Buraya qutturallar ("dorsallar"), apikallar ("dentallar") və labiallar daxildir. Dilönü samiti olmayan dilə biz,

ümumiyyətlə, rast gəlməmişik, qutturallar Kerntendə, bəzi sloven dialektlərində olmur, labiallar tlingit dilində (Alyaskada) olur, lakin bu çox nadir halları çıxsaq, dünyanın bütün dillərində hər üç məxrəc əlamətinə rast gəlmək olur. Bu heç də təsadüfi deyil və hər üç cərgənin varlığında bunun bir səbəbi olmalıdır. Ən sadəsi ondan ibarətdir ki, ağız boşluğunun tutulması üçün dilin ucu, kürəyi ən yaxşı hərəki orqandır. Müvafiq olaraq labial cərgə üçün dilin yayılmış formada uzanması ilə dil ucunun iştirakı, nəhayət, quttural cərgə üçün dil kürəyinin yığılmış formada geriyyə çəkilməsilə yaranan tələffüz məxrəci səciyyəvidir. Danışq üzlərinin hər üç vəziyyəti "təbii" kimi götürülməli, çünki məlum olduğu kimi, uşaqlar buna çətinliklə yiyələnir və qığıldayan uşaqların çıxardığı spontan səslər əksərən labial, apikal və quttural səslərə az oxşayır. Bu üç samit tipi yalnız o mənada "təbiidir" ki, onlar ağızın hərəki üzlərinin köməyilə fərdi öyrəndikləri və aydın şəkildə bir-birindən fərqlənən küyləri əmələ gətirmək vəzifəsinin öhdəsindən çox sadə və təbii gəlir. Bununla da onların dünyada universal (və ya təxminən universal) yayılmasını izah etmək olar" (2, 163-164).

Buradan görünür ki, tədqiqatçı nəinki üç əsas məxrəcdən danışır, həmçinin kar-cingilti başlanğıc məsələsinə də toxunur. Kar-cingilti başlanğıc məsələsi dilçi alimləri hər zaman düşündürmüşdür (3, 243–244; 4, 89; 5, 55; 6, 120; 7, 50–53).

İlkin adlandırmada – fikri ifadə etmə istəyində adla səs arasında bağlılıq olmamışdır. Ağız aparatındaki ilk səs maneələri təqribi olaraq (səslərin tələffüzündə variantlılıq olduğu üçün təqribi məxrəclərdən söhbət gedir. - K. İ.) **a, aə** (daha açıq ə), **q/η, d/n, b/m** məxrəcində *a, qa, qaə, da, daə, ba, baə, na, naə, ma, maə*, eləcə də məxrəci təkrarlar nəticəsində *qaqa, dada, daədaə, baba, mama, naənaə, aqa, ada* və s. şəklində tələffüz yaradır.

İlk baxışda uşaq nitqini xatırladan bu ifadələr dilçi alimlərin nəzərindən qaçmır. Bəzən belə hesab olunur ki, uşaq nitqi bugünkü inkişaf etmiş insanın hazır nitqi əsasında yaranıb formalaşır. Lakin unutmayaq ki, hansı dildə danışacağından asılı olmayaraq, bütün dünya dillərində uşaq dili eynidir. Hələ şüuru formalaşmamış, sözün mahiyyətini anlamamış uşağın ağız aparatındaki ilk məxrəc-maneələri ilə çıxardığı səslər (burada 1-2 aylıq körpənin qığıltısı yox, 6-7 aydan sonra uşağın aydın tələffüz etdiyi səslərdən danışılır) şüuru formalaşmaqda olan ilkin insanın çıxardığı səslərlə oxşar şəkildədir. Bunun səbəbi uşaq nitqində qeyri-şüuri olaraq asan tələffüz olunan səslərin (*a, aə, b, q, d, n, m*) təkrar sürəkli hecalarla *ba-ba-ba...*, *naə-naə-naə...*, *qa-qa-qa...*, *daə-daə-daə...* və s. şəklində ifadə olunması, böyükklərin səs təqlidi ilə ona işarə etməsi, onu adlandırmaq istəməsi ilə bağlı olmuşdur. Ona görə də bütün dünya dillərində bu tipli təkrar hecalı sözləri, onların fonetik variantlarını, semantik məna genişlənməsi ilə hər bir dilin leksik qatının zənginləşdiyini müşahidə etmək mümkündür.

Asan tələffüz olunan səsləri yalnız yenicə dil açmaqda olan körpəyə deyil, nitqi yenicə formalaşmaqda olan insana da şamil etmək olar. Cingilti samitin kar samitə nisbətdə asan tələffüz olunduğunu dilçi alimlər etiraf etmişlər (8, 149; 9, 31).

Karlaşma isə dildə sonrakı proses olub, cingilti samitlərin ekskursiya və rekursiyası ilə bağlıdır. Belə ki cingilti samit ekskursiya anında öz məxrəcini alır, rekursiya anında isə əzələlər zəifləyərək səs tellərinin iştirakı olmadan küy şəklində

tələffüz olunur. Beləliklə, $b > p$, $d > t$, $q > k'$ əvəzlənməsi yaranır.

A. Axundov yazır: "... Söz əvvəlində işlənən cingiltili samitlər, bir qayda olaraq, ekskursiya fazasında karlaşır və karlaşma o qədər də böyük olmur. Söz sonunda isə samitlər, bir qayda olaraq, rekursiya mərhələsində karlaşır və bu karlaşma nisbətən artıq olur, ... təkhecalı sözlərdə cingiltili samitlər təxminən 60 faiz karlaşırsa, ikihecalı sözlərdə bu 80-90 faizə çatır... Söz sonunda cingiltili samitin karlaşma dərəcəsini $h_1 + h_2 + \dots h_n = C$ -s şəklində göstərmək olar. Bu düsturdan aydın olur ki, söz sonunda işlənən cingiltili samit (C) n sayından olan heca (h) çoxaldıqca onun karlaşma dərəcəsi də artır. Başqa sözlə, söz sonunda işlənən samitlərin cingiltililiyi (s) hecanın axıra doğru artması ilə tərs mütənasibdir" (3, 244).

Belə bir karlaşmanın səbəbini və kökünü onda axtarmaq lazımdır ki, cingiltili samitlərin tələffüzündə səs telləri gərginləşərək fəaliyyətə başlayır və gərginlikdən qurtarmaq üçün öz yerini küyə – kar qarşılığına verir. Ona görə də hecaların sayı çoxaldıqca yalnız küydən ibarət kar samitlərin rolu artır.

Azərbaycan dilinin fonetikasını geniş şəkildə tədqiq edən A. Axundov bu dildəki samitlərin həm söz başlanğıcında, həm də mətnə işlənmə tezliyini müəyyənləşdirərək maraqlı nəticələr əldə etmişdir. Həmin nəticələri (sözün başlanğıcında samitlərin işlənmə tezliyini) bir araya gətirsək, belə bir çıxarış alınar:

1-ci yer: s – 9. 8 % (3, 138);

2-ci yer: d – 9. 39% (3, 125);

3-cü yer: q – 8, 86% (3, 174);

4-cü yer: m – faiz müəyyənləşdirilməmişdir, lakin haqqında verilən məlumat buraya uyğun gəlir (3, 104-109);

5-ci yer: b – 7. 27% (3, 102);

6-cı yer: t – 7. 09% (3, 120);

7-ci yer: y – 5. 62% (3, 167);

8-ci yer: p – 4. 74% (3, 96);

9-cu yer: g – 3. 51% (3, 163);

10-cu yer: n – 3. 27% (3, 131);

11-ci yer: x – 2. 68% (3, 178);

12-ci yer: ς – 2. 62% (3, 154);

13-cü yer: f – 2. 37% (3, 112);

14-cü yer: k' – 2. 35% (3, 169);

15-ci yer: c – 2. 29% (3, 152);

16-cı yer: l – 2. 25% (3, 133);

Həmçinin 17-23-cü yerlər ζ , k , h , ξ , r , η , z samitləri arasında bölüşdürülərək, 24-cü yerin l . 58%-lə v samitinə, 25-ci, yəni son yerin j samitinə aid olması haqqında da məlumat verilir (3, 115).

Çıxarışa əsaslanaraq, ilk beş yeri tutan s , d , q , m , b samitlərinin anlautda yüksək faizlə işlənməsinin səbəbsiz və təsadüfi bir hal olmadığını söyləyə bilərik.

F. Cəlilov praformalar üçün cingiltili samit başlanğıcdan bəhs edərək yazır: "Eksperimental fonetika ilə məşğul olan dilçilər yaxşı bilir ki, sözünü mövqedə kar samit cingiltililəşə bilməz, cingiltili samit isə karlaşa bilər. Ona görə də praazərbaycan və pratürk formalarını bərpa edərkən sözün əvvəlində müvazi işlənən kar və

cingiltili samitlərdən praforma üçün cingiltili samit seçilməlidir. (5, 55).

Maraqlıdır ki, kar-cingiltili başlanğıc məcələsində üç samit cütlüyü daim diqqət mərkəzində olmuşdur: **b/p, d/t, q/k'**.

Türk dillərini uzun müddət muqayisəli şəkildə tədqiq edən A. M. Şerbak qeyd edir ki, "başlanğıc mövqedə cingiltili samitlərin işlənməsi bütün türk dilləri üçün xarakterik deyil (xakas və çuvaş dillərində söz əvvəlində yalnız kar samitlər ola bilər), başlanğıc mövqedə partlayan p və b, t və d, k və ħ-nın qarşılaşdırılma halı ümumtürk miqyasında çox az müşahidə olunur, başlanğıc mövqedə novlu s və z, ş və j-nin qarşılaşdırılması isə, ümumiyyətlə, istisna olunur. Buna baxmayaraq, ulu türk dilində kar/cingiltili (güclü/zəif) əlamətə görə qarşılaşdırılan partlayan samitlərin mövcudluğunu müəyyənləşdirən bir baxış nöqtəsi vardır: p/b, t/d, k/ħ" (10, 89).

Dilarxası, dilönü və qoşadodaq məxrəclərində güclü (kar) və zəif (cingiltili) başlanğıcın anlautdakı tələffüzünü nəinki ümumtürk dilləri, eləcə də dünya dilləri ilə müqayisəli şəkildə tədqiqata cəlb etməklə müəyyən nəticələr əldə etmək olar. Kombinator vəziyyətlərdə dil qanunlarının fəaliyyəti və onların bərpəedici gücə malik olması dilçiləri o qədər də problem qarşısında qoymur. Lakin anlautda fonetik hadisənin baş verməsi və qanundan fərqli olaraq, hadisənin bərpəedici gücə malik ola bilməməsi ilkin başlanğıcı müəyyənləşdirməkdə çətinlik yaradır. Bu halda danışq aparatının "iş prinsipi" diqqətdən yayınmamalıdır. Belə ki, informativ gücün anlautda olduğunu nəzərə alaraq səs tellərinin iştirak etmədiyini küyün deyil, danışq məxrəcinin əzələ gərginliyi və səs tellərinin iştirakı ilə yaranan, eləcə də asan tələffüz olunan cingiltili başlanğıcı praforma hesab etmək olar. Praformanın ilk səsləri **q, d, b** konsonantlarıdır. Bu konsonant səslərin ekskursiya mərhələsində əzələ gərginliyi ilə öz məxrəcini alması rekursiya mərhələsində əzələ gərginliyinin zəifləyərək küyə çevrilməsi **b>p, d>t, q>k'** əvəzlənməsini yaratmışdır.

Samit yuvalarını, novlaşma və karlaşma ilə bağlı fonetik hadisələri diqqətlə izləyən F. Cəlilov səs keçidlərinin istiqamətinə əsasən göstərir ki, "b, d, c, g, q samitləri törədici səslərdir,... daha qədimə getdikcə isə c, g samitlərinin də d, q yuvalarından törədiyi (d>c, q>g) aydınlaşır" (5, 72).

Ağız boşluğunda hava axınının maneə məxrəcləri ardıcıl olaraq **q** (dilarxası), **d** (dilönü), **b** (qoşadodaq) səslərini ortaya çıxarmaqla bu səslərin dominantlıq bazasını qurmuş olur. Dominant səslərdən danışarkən **q, d, b** konsonantları üzərində dayanma səbəblərini aşağıdakı amillərlə bağlamaq olar:

– ağız aparatında səs məxrəclərinin əsas maneə yuvaları q, d, b məxrəcindədir;
– q, d, b samitləri hələ şüuru formalaşmamış körpənin belə qeyri-ixtiyari şəkildə asan tələffüz edə bildiyi səslərdir və şüuru formalaşmaqda olan insanın (homo sapiens) da bu səsləri tələffüz edə bilməsi təbiidir;

– mövcud elmi ədəbiyyatda olan səs əvəzlənmələri q, d, b səsləri ilə bilavasitə və bilvasitə bağlıdır;

– dillərin qədim qatlarına nəzər saldıqca q, d, b səslərinin artımı daha çox müşahidə olunur;

– dünya dillərində inanclar, mifik təsəvvürlər, eləcə də ibtidai insanların ilkin hiss və anlayışları ilə bağlı adlarda q, d, b samitləri üstünlük təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT

1. N. Məmmədov, A. Axundov. Dilçiliyə giriş. Bakı, "Maarif", 1980.
2. N. S. Trubeskoy. Fonologiyanın əsasları. Bakı, "Elm və təhsil", 2012.
3. A. Axundov. Azərbaycan dilinin fonetikasi. Bakı, "Maarif", 1984.
4. A. Мамедов. Тюркские согласные: анлаут и комбинаторика. Баку, "Элм", 1985.
5. F. Cəlilov, Azərbaycan dilinin morfonologiyası. Bakı "Maarif", 1988
6. E. Əzizov, Azərbaycan dilinin tarixi dialektologiyası. Bakı, Bakı Universiteti Nəşriyyatı. 1999.
7. N. Qazıyeva. Azərbaycan ədəbi dili normalarının formalaşmasında dialektlərin rolu. Bakı, "Təhsil", EİM, 2003.
8. Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 1999.
9. Б. А. Серебrenников. О материалическом подходе к явлениям языка. Москва, Наука, 1983.
10. А. М. Щербак. Сравнительная фонетика тюркских языков. Ленинград, 1970.

Xülasə

DİL VƏ TƏFƏKKÜRÜN İLK ƏLAQƏ MƏRHƏLƏSİNDƏ DOMİNANT SƏSLƏR

Hər bir sağlam insan anatomik və fizioloji cəhətdən eyni danışq üzvlərinə, ətraf ələmlə bağlı oxşar hiss və anlayışlara sahibdir. Bu baxımdan insanın ilk şüuri dil qatının öyrənilməsində dominant səslərin rolu önəmlidir. İnsan şüurunda əks olunan müxtəlif səslər təqlid halını almış, qorxu, sevinc hisləri müxtəlif nidalarla ifadə olunmuş, hərəkət və əşyalar, eləcə də onların əlamətləri adlanmağa başlamış və insanın ilk şüuri dil qatı səs təqlidi ↔ hərəkət ↔ ad ↔ əlamət modelinə uyğun bir şəkildə formalaşmışdır. İnsanın təfəkkür və danışq aparatında eynilik olduğunu söyləyə biliriksə, deməli, ilkin (dominant) səs anlayışı da diqqətdən yayınmamalıdır.

Açar sözlər: dominant səslər, dil və təfəkkür, şüurlu insan

Summary

THE DOMINANT SOUNDS IN THE FIRST CONTACT STAGE OF LANGUAGE AND THINKING

Each healthy human has the same speech organs view point of anatomic and physiology and similar sense and conception connecting with environment. So that the role of dominant voices in the learning of the first layer consciousness language are very important. The variety of sounds reflected in the human consciousness has become imitation form, fear and joy, feelings expressed in various interjections, movement and things, including their symptoms began to be called and the first layer consciousness language of humanity has formalized in accordance with the model of movement ↔ name ↔ signs. If we can say that there are some similarities in the human thinking and speaking, it means there should not be overlooked the first (dominant) sound understanding.

Key words: the dominant sounds, language and thinking, homosapiens

II İncəsənət bölməsi

**GÖRSEL SANAT ÖGESİ VE KURUMSAL KİMLİK SİMGESİ
OLARAK OSMANLI DEVLET ARMASI
(OTTOMAN COAT OF ARMS AS VISUAL ART ELEMENT AND
CORPORATE IDENTITY SYMBOL)**

İsmail Hakkı NAKİLCİOĞLU

1) Giriş

Bilimsel açıdan sağlıklı bir kültür ve kimlik analizi yaparken güncel konuların değerlendirilmesi ve mevcut sorunlara çözüm önerileri getirilmesi gerekir. Ancak bu çalışmalarını yürütürken bugünkü olayların tarihî arka planının bilinmesi zorunludur. Kimlik ve tarih arasında yakın bir bağ vardır. Bu baği pekiştirmekle yükümlü olan aydınlarımızın, geçmişle bugün arasında köprü kurma görevi taşıdığını unutmamak gerekir.

Ulusal kimlik ile kültür arasında çok sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Kültürün politikadaki yansıması olan siyasal devlet yapısının da kimlik oluşumu üzerinde önemli etkileri olduğu bilinmektedir. Ulusal kimliğin oluşumunda, devleti ve ülkeyi temsil eden tarihî simgelerin büyük payı vardır. Bu açıdan ele alındığında Osmanlı Devlet Arması hem kurumsal bir kimlik simgesi hem de görsel bir sanat ögesi olarak karşımıza çıkar. Güzel sanatlar penceresinden bakıldığında da bu armanın ulusal kimliğe estetik bir değer kazandırmış olduğunu söyleyebiliriz.

2. Osmanlı'da kurumsal kimlik ve iletişim simgeleri

Türk tarihi boyunca kurumsal kimliği yansıtan, aynı zamanda askeri, siyasal ve toplumsal anlamlar taşıyan çeşitli iletişim simgelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan en yaygını armalar ya da arma yerine kullanılan simgelerdir.

Türk devletlerinde, Avrupa'da yaygın biçimde görülen bir arma geleneği bulunmamakla birlikte, arma sayılabilecek bazı simgeler vardır. Türk boylarında arma olarak hangi şekil ve nesnelerin kullanıldığına ilişkin ayrıntılı bilgi olmamasına karşın, arma yerine kullanıldığı bilinen tuğ, bayrak ve tuğradan söz edilebilir.

Kaşgarlı Mahmud'un, *Dîvan-i Lüğati't-Türk* adlı eserinde yer verdiği tuğ, genel olarak kumaş veya at kuyruğundan yapılmış bayrak anlamı taşımaktadır.

Hemen hemen bütün Türk boylarında görülen, kumaştan yapılmış bayrakların üzerindeki şahin, kurt başı, hilâl ve ay yıldız gibi şekiller birer simge niteliğindedir.

Hükümdarlık timsali olarak yüzyıllar boyunca kullanılagelen tuğ, hilâl, bayrak, sancak, tuğra gibi simgelere son dönemlerde "arma" eklenmiştir.

2. 1. Tuğ

Türk tarihinde hanlık simgesi olarak kabul edilen tuğ, sayısının azlığına ya da çokluğuna göre siyasal otorite anlamı taşımaktadır. Örneğin, hakan yani hanların hanı, dokuz tuğ sahibidir.

Osmanlılarda da tuğ, aynı özellikleri koruyarak kullanılmıştır. Padişah yedi,

sadrazam beş, vezirler üç, beylerbeyi iki, sancak beyleri ise bir tuğ sahibidir. ¹

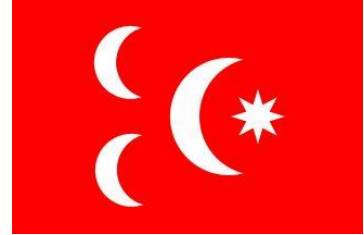
2. 2. Hilâl

Günümüzde Müslüman devletlerin bayraklarında bulunan hilâl, genel anlamda İslâm'ı temsil eder, ayrıca hilâlin Arapça yazılışı "Allah" kelimesi ile benzerlik gösterdiği için de bu ifade İslâm toplumlarında yaygın kabul görmüştür.

Güneş, ay ve yıldızların kutlu sayıldığı eski Türk inancında da hilâl yer almaktadır. Nitekim Göktürk döneminden kalma paralar üzerinde hilâl, ay ve yıldız simgelerine rastlanmıştır.

Müslüman olduktan sonra da bu simgeleri korumuş olan Türklerin, zamanla İslâm coğrafyasına egemen olmalarıyla hilâl, İslâm dünyasının simgesi haline gelmiştir. ²

Müslüman çoğunluğun yaşadığı ülkeler ve bölgeler (Cezayir, Tunus, Komorlar, Moritanya, Malezya, Pakistan, Maldivler, Azerbaycan, Özbekistan, Türkmenistan, Çin Halk Cumhuriyeti'nin eyaleti olan Doğu Türkistan vb.) Osmanlı'da 19. yüzyılın ortalarından beri kullanılan ve halen Türkiye Cumhuriyeti'nin simgesi olan bayraktan esinlenerek kendilerine devlet logosu olarak ay yıldızı seçmişlerdir. ³ Günümüzde pek çok Müslüman ülkenin bayrağında olduğu gibi, bazı kurumsal armalarda da (Kızılay'da olduğu gibi) hilâl simgesi kullanılmaktadır. ⁴



*Kaptan-ı Derya Paşa
Sancağı (1857'ye kadar)*

2. 3. Bayrak, sancak

Osmanlı İmparatorluğu'ndan önceki Anadolu Türk devletlerinde kullanılan bayrakların renkleri ve simgeleri hakkında ayrıntılı bir bilgi yoktur. Türk Bayrağı'nın ilk olarak Anadolu Selçuklu hükümdarı Gıyaseddin Mesud tarafından Osman Bey'e gönderilen beyaz renkli sancak olduğu ifade edilmektedir. ⁵

Tarihsel süreç içerisinde Osmanlı Devleti'nin çok sayıda bayrağı olmuştur. Ayrıca devletin farklı kutlamalarında çeşitli bayraklar kullanılmış, bunun yanı sıra sultanların da hükümdarlık simgesi olarak kendi bayraklarını kullandıkları görülmüştür. 15. yüzyıldan sonra al bayrak, Yavuz Sultan Selim dönemindeki Çaldıran

¹ <http://www.delinetciler.net/turk-tarihi/117-osmanli-imparatorlugu-armasi-ve-anlami.html> (e. t. 25. 03. 2014)

² <http://tarihkalesi.com/turklerde-ve-osmanlilarda-arma-osmanli-armasi/> (e. t. 25. 03. 2014)

³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Hilal_ve_yildiz (e. t. 16. 03. 2014)

⁴ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hilal> (e. t. 16. 03. 2014)

⁵ Veli Akarsu, "Türk Bayrağı ve Altın Oran İlişkisi", Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 25, (1-2) 437-448 (2009) http://fbe.erciyes.edu.tr/MKA-2005/Dergi/2009-vol25-no-1-2/31.%20%28437-448%29%2009-nmteknik-02_sonhali_.pdf

Savaşı'nda ise yeşil bayrak kullanılmaya başlanmıştır. Bugünkü Türk Bayrağı'na en yakın simgesel şekle III. Selim döneminde rastlanır. Ay ve sekiz köşeli yıldızın standartlaşması 1837'de İkinci Mahmud döneminde olmuştur. 1842 yılında Abdülmecit döneminde yıldız beş köşeli şekle dönüşmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve siyasi yapısından kaynaklanan bu çok simgeli kurumsal yapı 1844 yılında Tanzimat reformunun bir parçası olarak yeniden düzenlenip donanma bayrağından esinlenilerek resmi Osmanlı bayrağı oluşturulmuştur.



Osmanlı İmparatorluğu'nun son bayrağı (1844'ten 1922'ye kadar).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son bayrağı (1844'ten 1922'ye kadar).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı'daki biçimiyle kullanılmaya devam eden Türk bayrağıyla ilgili olarak 22 Ekim 1925'te çıkarılan "Sancak Talimatnamesi" ile sancak düzeni kanunlaştırılmıştır. ¹ 29 Mayıs 1936 tarihinde son biçimini almış olan bayrağın geometrik özellikleri belirlenip "Türk Bayrağı Kanunu" ile devlet simgesi yasal olarak standardize edilmiştir. ² 28 Temmuz 1937 tarihli "Türk Bayrağı Nizamnamesi Kararnamesi" ile de Türk Bayrağı'nın kullanım kuralları düzenlenmiştir. ³ Bu bayrak halen Türkiye Cumhuriyeti'nin bayrağı olarak kullanılmaktadır.

2. 4. Tuğra

Osmanlı'da hem kurumsal kimlik hem de kişisel iletişim simgesi olarak değerlendirilen tuğra, padişahların imza yerine kullandıkları ve özel bir biçimi olan simgeleşmiş işaret anlamına gelir. Divan-ı Lûgati't-Türk'te tuğranın Oğuzca aslının "Tuğrağ" olduğu ve bunun hükümdarın basılmış nişanı anlamına geldiği belirtilmiştir. Anadolu lehçesinde kelime sonundaki "ğ" harfi okunmadığından zamanla "tuğra" ifadesi yaygınlaşmıştır.

En eski Osmanlı tuğrası olarak bilinen ve ikinci padişah Orhan Gazi'ye ait olan 1324 ve 1348 tarihli tuğralarda "Orhan bin Osman" ifadesi yer almaktadır. İlk padişah Osman Gazi'ye ait bir tuğraya ise günümüze kadar hiçbir yerde rastlanmamıştır. Bu nedenle 36 Osmanlı padişahı, ama 35 Osmanlı tuğrası vardır. ⁴

2. 4. 1. Tuğranın yapısı

Tuğra, hat sanatının bir kolu halinde yüzyıllar boyunca usta hattatlar eliyle yazılmış ve "nişancı, tuğrakeş, tuğraî, tevkii, tuğranüvis" gibi adlarla anılan görevlilerce çekilmiştir. Tuğra şu bölümlerden oluşur:

¹ <http://www.cocuk-mehter.com/anasayfalar/Turkce/tarih.htm> (e. t. 25. 03. 2014)

² "Türk Bayrağı Kanunu", Türk Tarih Kurumu. 24 Eylül 1983. (e. t. 13. 09. 2011)

³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Türk_bayrağı (e. t. 16. 03. 2014)

⁴ "Osmanlı Tuğrasının Anlamı", http://erzincantarih.blogspot.com/2013_12_01_archive.html (e. t. 25. 02. 2014)

1. *Taht, kürsü veya sere*: Tuğranın metin bölümüdür. Burada padişahın ve babasının adları ile “Şah, Han kelimeleri ve “el-muzaffer daima” şeklindeki dua ifadesi yazılıdır.

2. *Beyze veya sancak*: “Bin” ile “Han” kelimelerinin “n” harflerinin kıvrılmasıyla meydana gelen ve iç içe yazılan iki kavise denir. İç beyze ve dış beyze adı verilen bu iki kavis tuğranın sol tarafındadır. “Dâimâ” kelimesi bunun ortasındadır.

3. *Tuğ veya elif*: Yukarıya uzanmış olan mızrak şeklindeki üç elife verilen addır. Bunların üzerine flama gibi çekilen kıvrıklara *zülûf* veya *zülfe* denir.

4. *Hançere veya kol*: Beyzelerin devamı olan ve “el-muzaffer” kelimesinin üzerinden geçerek tuğranın sağna doğru paralel iki çizgi halinde uzanan bölümdür.

Bazı tuğralarda sağ üst boşlukta dönemin padişahının “mahlas” veya sıfatı da görülür.¹



Kaynak: <http://tugra.org/images/tugrakisimlari.jpg>

2. 4. 2. Tuğranın kullanımı

Önceleri “ahidname, menşur, name-i hümayun, mülkname, ferman, vakfiye, berat” diye adlandırılan belgelerin üzerine yazılan tuğra, sonraları para, defter ve kâğıtların başında, bir hanedan arması halinde de bayraklarda, pullarda ve resmi yapılarında kullanılmıştır.

Tuğra, çeşitli tarihi belgelerde “tevki-i hümayun, nişan-ı hümayun, nişan-ı şerif-i âlişan, misal-i meymun, alâmet-i şerife, tuğra-i garrâ” adlarıyla da yer almıştır.

Şehzadeler de kendi isimleri ile tuğra çektirmişler, emirler yazdırmışlar ve böylece kendi yönetimleri altındaki bölgelerde bir padişah gibi hüküm sürmüşlerdir. Ancak şehzadelerin kendi adlarına para bastırması ve namlarına hutbe okutması yasaktır. Bu iki ayrıcalık yalnızca padişahlara aittir.

Cumhuriyet döneminde 15 Haziran 1927 tarihinde “Tuğraların Kaldırılması Hakkındaki Kanun” adlı yasanın çıkarılmasıyla tuğra kullanımı son bulmuştur.²

2. 5. Arma

Arma kelimesi silah anlamına gelmekte olup daha çok bir denizcilik terimi şeklinde kullanılmıştır. Terminolojik anlamda ise arma, bir kişiye, aileye, kente, bir hükümdar ya da devlete özgü ve değişik anlamlar taşıyan, renkli, şekilli simge demektir.

Türkçe’de arma sözcüğü hem kelime anlamıyla hem de terminolojik anlamda kullanılmaktadır. Armanın silah anlamında kullanılabilmesi için özellikle üç parça silahtan (tüfek, kılıç, mızrak gibi) oluşması ve duvarda asılı durması gerekir. Bu

¹ <http://tugra.org/tr/hakkinda.asp> (e. t. 16. 03. 2014)

² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuğra> (e. t. 16. 03. 2014)

anlamdaki armanın eski Türkçe karşılığı “damga” veya “ongun”dur. Farsça “nişan” ve Arapça “alâmet” de aynı anlama gelmektedir.¹ Her aşiretin bir ongunu; her beyin de özel mühür olarak kullanılan bir tuğrası vardır. Bu ongun, Batı Hunları’nda kuş, Selçuklularda çift başlı kartaldır. Kayı boyunun damgası ise iki ok ve bir yaydır.²



Kayı boyunun arması

Batı dünyasında arma geleneği, Haçlı Seferleri sırasında başlamıştır. Şövalyeler, kendi birliklerini diğerlerinden ayırabilmek için belirli bir arma taşıma gereği duymuştur. Arma zamanla devlet, hükümdar, soylu aile, kent, hatta tarikat, üniversite, kulüp, meslek ve loncalara ait kurumsal kimlik simgesi haline gelmiştir. Önce bayraklarda, sonra kalkanlarda kullanılmış olan arma, daha sonra da elbiseye, miğfere, eşyaya, hatta ev duvarına işlenmiştir.

İngiltere’de 13. yüzyıldan beri arma kitapları yayınlanagelmiştir. İlk zamanlar herkes arma sahibi olabilirken, sonradan arma ancak krallar tarafından bağışlanmaya başlamıştır. Avrupa’da genellikle kalkan üzerine yapılmış resim ve şekillerden oluşan armalar babadan oğula geçer hale gelmiştir.



İngiltere arması



Rusya arması

Zamanla armaları konu alan ve “heraldik” diye bilinen bir bilim dalı ortaya çıkmıştır. Heraldik, eski dönemlerden günümüze kadar toplumlarda kullanılan arma, bayrak, mühür ve unvanları ele almasından ve bazı konuların aydınlatılmasında araştırmacıya ışık tutmasından dolayı tarihin yardımcı bilimlerinden biri sayılmıştır.³

3. Osmanlı devlet arması

Her devletin, kendi yurttaşlarınca benimsenen bir arması vardır. Bu kapsamda Osmanlı Devlet Arması hem siyasal bir rozettir hem de simgeleşmiş bir kültür ve sanat motifidir.

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi, Osmanlı’da kurumsal kimlik ve

¹ <http://www.delinetciler.net/> (a. g. k.)

² <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416> (e. t. 16. 03. 2014)

³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Arma_bilimi (e. t. 16. 03. 2014)

iletişim sembolü olarak başlangıçtan beri tuğ, bayrak ve tuğra hükümdarlık timsali diye kabul edilmekte iken son dönemlerde bunlar arma simgesine dönüşmüştür.

3. 1. Tarihsel süreç

Osmanlı İmparatorluğu'nda devletin kurumsal kimliğini, simgeler yoluyla arma halinde gösterme düşüncesi 18. yüzyıl sonlarında ön plana çıkmış ve bu amaçla Osmanlı Arması oluşturulmuştur.¹

Osmanlılarda ilk devlet arması, sultanların nişan ve alâmeti olan tuğralardır. Avrupa devletlerinde 14. yüzyıldan itibaren devlet simgesi olarak arma kullanılmakta iken Osmanlı bayrak ve sancaklarında yer alan tek ve üç hilâl simgesi ile tuğralar dışında devleti temsil eden herhangi bir simge mevcut değildir.

Tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen, fakat Sultan II. Bayezid döneminden bu yana kullanıldığı tahmin edilen Yeniçeri orta nişanları (sancak) Osmanlı'daki en yaygın arma grubu olarak kabul edilmektedir.

Batıda kralların, şövalyelerin, asilzadelerin ve zenginlerin aile simgesi olan arma Osmanlı'da sultan, kapıkulu ocakları ve tarikatlar tarafından kullanılmıştır.

Sultan III. Ahmed'in saltanat yıllarında ilk matbaayı kurmuş olan İbrahim Müteferrika'nın çizip Sadrazam İbrahim Paşa'ya sunduğu bir haritada Osmanlı armasının Batı üslûbunda yapılan ilk şekli açıkça görülmektedir. Haritanın sağ alt köşesinde "Benim Devletlü Efendim, eğer fermanımız olursa daha büyükleri yapılır, sene 1132 (1720)" notu bulunmaktadır.

İbrahim Müteferrika'nın Marmara Haritası

(Kaynak: Kemal Özdemir, "Osmanlı Arması", *Popüler Tarih Dergisi*, Ekim 2000, İstanbul, s. 44.)

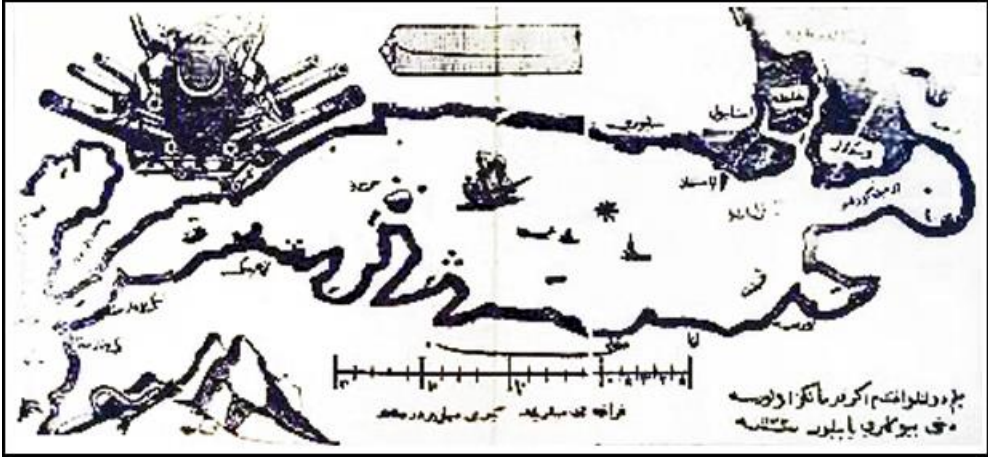
İbrahim Müteferrika'nın çizmiş olduğu Marmara Haritası'nın sol üst köşesinde bulunan armanın görünümü tıpkı batılı örnekleri gibidir. Üzerinde yukarıya doğru bakan bir hilâl çizili olan arma kalkanın çevresinde, mızraklar, flamalar, irili ufaklı toplar, bunların altında ok ve yay, zurna görülmektedir. Armanın etrafındaki 12 adet top namlusunun belirgin bir şekilde çizilmesi ise o dönemde humbaracı ocağındaki yenileşme çalışmalarının yansıması olarak yorumlanmaktadır.

İbrahim Müteferrika'nın Marmara Haritası üzerine neden arma çizdiği tam olarak belli değildir, ancak armanın bu dönemde yapılmış olması Osmanlı



Yeniçeri Sancakı

¹ <http://ibrahimsinik.tr.gg/osmanli-tugrasi.htm> (e. t. 12. 01. 2014)



Arması'nın yabancılar tarafından değil, bizzat Türkler tarafından yapıldığının kanıtı niteliğindedir.

Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve Sultan III. Selim zamanında basılmış olan *Fenn-i Harb* isimli kitabın başlangıç sayfasında bu armayı andıran bir şekil bulunmaktadır. Bunun dışında III. Selim'in ay yıldızlı ve tuğralı mührü yine bu armanın gelişim sürecine örnek niteliğindedir. Sultan II. Mahmud dönemine ait bir fermana ise tuğra, ay yıldız ve arma üçlüsü bir arada görülmektedir.

III. Selim'in ay yıldızlı ve tuğralı mührü

(Kaynak: "Osmanlı Arması (Arma-i Osmani)", <http://www.neslihareket.net/osmanli-tarihi/416-osmanli-armsi-arma-i-osmani.html>.)

Osmanlı armasının son şeklini almasında önemli etkileri olan Tanzimat Madalyası, 1850 senesinde 1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun hatırasını yaşatmak amacıyla Belçikalı sanatçı Hart'a ısmarlanmıştır. Sanatçı elindeki örneklerden yararlanarak devlet yönetimi tarafından oldukça beğenilen bir madalya hazırlamıştır.

Madalyanın kısaca simgeleri şöyledir: Ön yüzünde, en üstte güneş ışınları arasında Abdülmecid'in tuğrası, altta, ortada üzeri on iki yıldızlı, altı ışıklı kalkan ve kalkan üzerinde bir serpuş, kalkanın sağında batı tarzı bir zırh, top ve top gülleleleri, tuğ, sancak, mızraklar, kılıç, balta, tüfek ve ok bulunmaktadır. Sol yanda bereket boynuzu ve boynuzdan çıkan meyve, çiçek ve başaklar, onun üst tarafında bir asa, terazi ve Tanzimat Fermanı yer almaktadır. Fermanın üzerinde Fransızca Tanzimat, Reşid ve Âli isimleri yazılmış, bu fermana bağlı iki mühür üzerine Sultan Abdülmecid'in tuğrası konulmuştur.

Kalkanın tam ortasına Osman Gazi'nin adı, sancağın üzerine Sultan II. Mehmed'in (Fatih), topun üzerine Kanuni Sultan Süleyman'ın, zırhın üzerine II. Mahmud'un, kalkanın altına Köprülü'nün adları yazılmıştır. Madalyanın kenarlarında Tanzimat ile gelen yenilikler Fransızca olarak belirtilmiş ve "Herkes Eşit Adalet", "Yaygın Eğitim", "Barış Sanatlarının Desteklenmesi", "Azınlıkların Haklarının



Korunması”, “İmparatorluğun Saygınlığının Yüceltilmesi”, “Güçsüzün Korunması” ifadeleri slogan halinde konulmuştur. En alta Fransızca “Abdülmecit tarafından Osmanlı İmparatorluğu’nun ihyası” yazısı yer almaktadır.

Tanzimat Madalyası’nın arka yüzünde güçlü ve köklü bir devleti temsilen kabaran dalgalar üzerinde yükselen bir kale ve kalenin üzerinde cami kubbesi, minareler ve çok ışınlı bir ay yıldızın yer aldığı dalgalanan bir sancak bulunmaktadır. Resmin üzerinde, kenar boyunca Fransızca olarak “Allah’ın iradesiyle devlet yaşayacak” sloganı yer almış, en alta ise 1850 tarihi yazılmıştır.

Tanzimat Madalyası Osmanlı Arması’nın en etkili görsel kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir. Bereket boynuzu ve terazi simgeleri ise bir Osmanlı armasında ilk defa yer almaktadır. ¹

Tarihsel belgelerde ilk olarak Sultan II. Mahmud zamanında görülen devlet arması Sultan Abdülmecid ve Sultan II. Abdülhamid zamanlarında yeniden düzenlenerek “Osmanlı Arması” oluşturulmuş ve kullanımı yaygınlaştırılmıştır. Bu armalar, bazı kamu yapılarının ön cephelerine yerleştirildiği gibi, 1914’te Londra’da basılan 1 kuruşluk pulların üstüne de konulmuştur. ²

Osmanlı armasına son şeklinin verilmesi şöyle olmuştur: Kırım Savaşı sırasında, Fransızların Sultan Abdülmecit’e verdiği “Legion” nişanı, Osmanlı Devleti ile yakın ilişkiler kurmaya çalışan İngiltere’yi harekete geçirir. ³ İngiltere Kraliçesi Victoria, Fransa’nın verdiği nişana karşılık Dizbağı Nişanı’nı Osmanlı Sultanı’na sunar. Dizbağı Nişanı’nın geleneğinde özel bir uygulama vardır:

Nişanı alan kişi ya da hükümdarın arması Londra’da Windsor Sarayı’nda bulunan Saint George Kilisesi’nin duvarına asılır. Ancak o zamanlarda Osmanlı Padişahı’nın arması henüz bulunmamaktadır. Bunun üzerine Kraliçe Victoria, Prens Charles Young isimindeki arma uzmanını Osmanlı için bir arma tasarlamak üzere görevlendirir. İstanbul’a gelerek araştırmalarda bulunan Young’a, Etienne Pisani isminde bir tercüman yardımcı olur.

İngiliz tasarımcı, padişahlık alameti olan saltanat kavuğunu, sorgucu, ay yıldızlı sancağı ve tuğrayı ön plana çıkararak bir arma tasarlar. Bir yılda hazırlanan arma, Osmanlı Devleti’nin Londra Sefiri Kostaki’ye teslim edilir. Kostaki tarafından İstanbul’a gönderilen arma çizimlerini Sultan Abdülmecid de beğenir. Bu şekilde oluşan Osmanlı Devleti arması İngiltere’nin Saint George Kilisesi’ndeki yerini alır. ⁴



*Sultan Abdülmecid dönemine ait arma
(Kaynak: <http://www.trmmilitary.com/viewtopic.php?f=17&t=2166>)*

¹ <http://nermintaylan.blogspot.com/2013/04/osmanli-armasi-yeryuzunde-hicbir.html> (e.t.09.03.2014)

² <http://blog.milliyet.com.tr/osmanli-tugrasinin-uzerindeki-30-sembolun-anlamini-biliyor-musunuz-/Blog/?BlogNo=295330> (e. t. 15. 03. 2014)

³ “Osmanlı Tuğrasının Anlamı”, (a. g. k.)

⁴ “Osmanlı arması Windsor’da (www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416) (16.03.2014)

Kraliçe Victoria'nın Charles Young'a tasarlattığı arma, Sultan II. Abdülhamit döneminde terazi ve silahlar eklenerek son şekline kavuşmuş olur.¹

Yıllarca devletin kurumsal simgesi olarak kullanılan Osmanlı arması, Saltanatın kaldırılması ve Cumhuriyet'in ilânı ile tarih olmuştur. Yeni bir devlet simgesi meydana getirmek amacıyla, 1927 yılında bir yarışma düzenlenerek "Türkiye Arması" oluşturulması yönüne gidilmiş², ancak yarışmada birinci gelen Namık İsmail'in arması resmi nitelik kazanmamıştır.³

Günümüzde devletin resmî bir arması yoktur. Çeşitli ay yıldızlı şekiller arma yerine kullanılmaktadır.⁴



*Türkiye Arması
(Namık İsmail)*

3. 2. Armanın algılanması

İhtişamlı Osmanlı armasına son zamanlarda her yerde rastlanmaktadır. İnsanlar, kaybettikleri şanlı geçmişin hasretini, bu armayı duvarlara asarak, bilgisayarlarına, hatta telefonlarına duvar kâğıdı yaparak gidermeye çalışmaktadır. Zamanın yıkımından kurtulan birkaç arma ise eski binaların girişini süslemektedir.⁵

Devlet yapısı içerisindeki en önemli kurumların başında adliye, askeriye ve eğitim gelir. Osmanlı devlet arması da incelendiğinde adaleti simgeleyen terazi, askeriyeyi simgeleyen çeşitli silahlar ve kılıçlar, eğitimi ve bilimi simgeleyen kalem, mürekkep göze çarpar.

Osmanlı devletinde ne zaman terazi yanlış tartar olmuş, yani adalet kaybolmuş; ne zaman mürekkep kurumuş, yani ulema zümresi bozulmuş ve ne zaman kılıç paslanmış, cihat yani "İlâyi kelimetullah" hedefi unutulmuş, bundan sonra Osmanlı Devleti çökmeye yüz tutmuştur, işte Osmanlı armasının sırrı budur.⁶

Avrupa'da armaların çoğunda Latince özdeyişler yer alır. Osmanlı armasında da hilâlin içinde el-Müs-tenidü bi't-Tevfikâti'r-Rabbâniyye ed-Devletü'l-Aliyyeti'l-Osmâniyye (İlâhî başarılarla dayanan Yüce Osmanlı Devleti) yazılıdır.⁷

Armanın imparatorluk tebasınca nasıl algılandığını iyi anlamak gerekir. Yeryüzünde hiçbir armanın erişemeyeceği bir yaygınlığa ulaşan



¹ <http://blog.milliyet.com.tr/> (a. g. k.)

² [http://orhannaydinn.tr.gg/Türklerde ve Osmanlılarda Arma – Osmanlı Arması.htm](http://orhannaydinn.tr.gg/Türklerde%20ve%20Osmanlılarda%20Arma%20-%20Osmanlı%20Arması.htm) (16. 03. 2014)

³ <http://www.delinetciler.net/> (a. g. k.)

⁴ "Bir arman bile yok!", <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416> (e. t. 16. 03. 2014)

⁵ <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416> (e. t. 16. 03. 2014)

⁶ <http://osmanlicaevi.com/promotion/osmanlica-evi/> (e. t. 16. 03. 2014)

⁷ <http://www.ekrembugraekinci.com/> (a. g. k.)

Osmanlı armasının üzerindeki simgeler hemen her dönemde geliştirilmiş, bu simgelere yenileri eklenmiş ve bu yenilikler de halk tarafından sevilip benimsenmiştir. Bu arma, Osmanlı insanının gönlünü fethetmiş, onun nabzını tutmayı başarmış, toplumun duygu ve özlemlerini yansıtmıştır.

İş yerlerine Osmanlı arması asılması geleneği Sultan Abdülaziz döneminde başlamıştır. Ancak gerekli-gereksiz her ortamda boy gösteren armanın giderek saygınlığının azalmaya başlaması üzerine, devleti temsil eden bu simgenin dükkânlara asılması Sultan İkinci Abdülhamid döneminde yasaklanmıştır.¹

Taşıdığı mesajlar bakımından Osmanlı Devlet Arması'nın imparatorluk tebasınca algılanması farklıdır, yabancı ülkeler ve toplumlarca algılanması farklıdır. Yüzyıllar boyunca bu arma Osmanlı tebasına güven verirken, görkemli yapısıyla dış dünyaya da korku salmıştır.

3. 3. Osmanlı armasındaki simgeler ve anlamları

Osmanlı Devlet Arması çeşitli ortamlarda farklı renk fonlarında resmedilmiş, ama temel özellikleri bakımından fazlaca bir değişikliğe uğramamıştır. Osmanlı Arması'nda daha çok saltanat ve orduyu temsil eden motifler kullanılmıştır. Her biri birer küçük arma görünümünde olan ve göğüse takılan nişanlardan Osmanlı Devlet arması üzerinde beş adet vardır. Nişanların asılı olduğu geniş motif, köklü Osmanlı kültürünü; nişanlar ise çeşitli milletlerden oluşan Osmanlı halkını temsil eder.²

Halen Topkapı Sarayı Harem Dairesi girişinde özgün bir örneği sergilenmekte olan Osmanlı armasındaki simgeler ve anlamları şöyle sıralanabilir:

1) **Güneş motifi:** Armanın tepesinde yer alan güneş motifi, hem devletin büyüklüğünü hem de ülkenin güneşi sayılan padişahı temsil eder. Güneş aynı zamanda aydınlığın, gündüzün ve hayatın simgesidir.

2) **Tuğra:** Güneşin ortasındaki yeşil yuvarlak ve içindeki tuğra, hükümdarın mührüdür. Padişah değiştikçe armadaki tuğra da değişir. Tuğra, en büyük Müslüman Türk hanedanını da temsil eder.

3) **Hilâl:** Tuğrayı çevreleyen hilâl, geç dönem Osmanlı armalarında yer alır. Uçları yukarıya bakan hilâlin üzerinde Arapça "Allah'ın yardımına güvenen Osmanlı Devleti'nin hükümdarı Abdülhamid Han" anlamında yazı vardır. Hilâl, Osmanlı'nın, dünyadaki bütün Müslümanların hâmesi oluşunu ifade eder.

4) **Sorguçlu serpuş (sarık):** Hilâlin altındaki sorguçlu serpuş (sarık) Osman Gazi'yi ve Osmanlı tahtını temsil eder; Osmanlı'nın köklerine ne kadar bağlı olduğunu anlatır.

5) **Hilafet sancığı:** Armada iki adet sancak vardır. Bunlardan Hilafet Sancığı'nın rengi aslında siyah iken, arma üzerinde genellikle yeşil renkte gösterilmiş



¹ <https://eksizozluk.com/osmanli-devleti-armasi--595434> (e. t. 16. 03. 2014)

² <http://www.ekrembugraekinci.com/> (a. g. k.)

olup halifeliğin simgesidir ve İslâmiyet'e bağlılığı gösterir. Bazı armalarda sancak üzerinde üç hilâl gözükmektedir, ama aslı ay yıldızlıdır.

6) **Osmanlı sancağı:** İkinci sancak olan Osmanlı Sancağı ise kırmızı zemin üzerinde beyaz ay yıldızlıdır ve bağımsızlığı simgeler.

7) **Süngülü tüfek:** Osmanlı Devlet Arması'ndaki askeri simgelerden süngülü tüfek, Nizam-ı Cedid'le birlikte Osmanlı ordusunun asıl silahı olduğunu simgeler.

8) **Tek taraflı teber (balta):** Tek taraflı teber (balta), Osmanlı ordularının temel silahı anlamına gelir.

9) **Çift taraflı teber:** Çift taraflı teber ise Baltacılar Ocağı'nın simgesi olup orduda üst düzey görevliler tarafından üstünlük simgesi olarak kullanılır.

10) **Toplu tabanca:** Toplu tabanca da Osmanlı ordusunda 1840 yılından beri kullanılır ve ordudaki modernleşmeyi simgeler.

11) **Terazi:** Mülkün (devletin) temeli olan adaleti temsil eder.

12) **Kuran-ı Kerim ve Kanunnameler:** Adaletin yazılı kanunlar ve ilâhi kitapla sağlandığını resmeder.

13) **Asa ve şesper (topuz):** Topuz başlı asa, Hz. Musa'yı hatırlatır; aynı zamanda bilgiyi ve yönetimi simgeler. Altı dilimli topuz şeklindeki şesper ise asalet ve üstünlüğü temsil eder.

14) **Çapa:** Çapa, Osmanlı donanmasının ve denizciliğin simgesidir.

15) **Bereket boynuzu:** Bereket boynuzu, bolluğu ve üretkenliği, yani Osmanlı topraklarını temsil eder; aynı zamanda savaş ilanını ve mehterhaneyi simgeler. Aslında bizim kültürümüzde yeri yoktur. Roma'nın bereket tanrıçası Abundantia'nın yanında taşıdığına inanılan boynuzdur.¹

16) **Ok-Yay-Tirkeş (sadak):** Ok, yay, tirkeş (sadak), ata silahı olarak gücü ve yeteneği simgeler.

17) **Borazan:** Borazan, modern bando takımının kullandığı çalgı aletidir. Mehterhaneye ve "nevbet" vurulmasıyla bağlantılıdır; müziğin tonu ve ritmiyle nasıl savaşılmaya gerektiğini ayarlama görevini ve savaştaki haberleşmeyi temsil eder.

18) **Kılıç:** Geleneksel Türk kılıcı, adaletin, doğruluğun, gücün, savaşçılığın ve hükümlürlüğün simgesidir. "Osman Kılıcı" olarak da bilinen bu kılıç, devletin kurucusu Osman Gazi'nin ismini almıştır.² Sultanların tahta çıkma töreni sırasında kullanılan önemli bir devlet sembolüdür.³

19) **Nişan-ı İftihar:** Nişan-ı İftihar, Sultan



Nişan-ı İftihar

¹ <http://bugraderci.blogspot.com/2012/12/arma-i-osmani-osmanl-armas.html> (e. t. 16. 03. 2014)

² M'Gregor, J. "The Race, Religions, and Government of the Ottoman Empire". The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science, and Art (New York: Leavitt, Trow, & Co.) 32: 376. Harry Houdini Collection (Library of Congress), 1844-1898. <http://books.google.com.tr/books?id=1MYRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false> (e. t. 18. 02. 2014)

³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Kılıcı (e. t. 16. 03. 2014)

Abdülmecid döneminde ihdas edilmiş olup üst düzey devlet görevlileri ve ordu mensupları içindir.

20) **Mecidi Nişanı:** Mecidi Nişanı da Sultan Abdülmecid tarafından 1851’de çıkarılmış olup savaşlarda üstün başarı gösteren askerlere verilir. Beş ayrı kademededen oluşur, başarılar arttika bir üst kademenin nişanı verilip eski nişan geri alınır.



Mecidi Nişanı



Nişan-ı Osmanî Nişan-I



l-i İmtiyaz

21) **Nişan-ı Osmanî:** Nişan-ı Osmanî, Sultan Abdülaziz tarafından 1862’de çıkarılmış olup devlet hizmetinde üstün başarı sağlayanlara takılır.

22) **Nişan-ı l-i İmtiyaz:** Nişan-ı l-i İmtiyaz, 1876’da II. Abdülhamid tarafından ihdas edilmiş olup devlet adına yararlı hizmetler görmüş bilim adamları, yöneticiler ve askerlere verilir.

23) **şefkat Nişanı:** şefkat Nişanı 1878’de II. Abdülhamit tarafından ihdas edilmiş olup savaş zamanında ve büyük fetler sırasında devlete, millete hizmet eden kadınlara verilen Osmanlı tarihindeki ilk nişandır.

24) **Top:** İstanbul’u fetheden top, glleleriyle birlikte topçu ocaklarını simgeler.

25) **El siperlikli kılıç:** El siperlikli kılıç subaylar tarafından kullanılan tören kılıcıdır.

26) **Mızraklar:** Mızraklar akıncılardan bu yana son dönem mızraklı süvari alaylarını simgeler.

27) **Meşale:** Meşale, geleceği aydınlatan, yol gösteren ülkünün ve aydınlık günlerin habercisidir. Meşaleler aynı zamanda gece donanmalarını ve ok yarışmalarını hatırlatır.

28) **Yapraklar:** İnci defne yaprakları ile Osmanlı’nın merhametine ve hoşgörüsüne vurgu yapılır.

29) **iekler:** iek şekilleri Osmanlı’nın estetik yönünü gösterir. Buket

ortasındaki güller hilafet sancağı üzerinde manevi ilham anlamını taşır.¹

30) **Kalkan:** Armanın merkezindeki kalkan, güçlü savunmayı simgeler. Ortasında stilize edilmiş bir güneş motifi vardır. Güneşin çevresinde dizilen ve 12 eyaleti temsil eden yıldızlar ise kâinatın merkezi olan Osmanlı İmparatorluğu'nu anlatır.²

4. Son söz

Başta Devlet Arması olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılan simgeler çok farklı mesajlar ve derin anlamlar taşımaktadır. Bu simgelerin anlamlarının iyi bilinmesi yanında, tarihsel kültürün ve kimliğin hem iletişim hem de görsel sanat boyutuyla ele alınması gerekir.

Günümüzde Osmanlı kurumsal kimliğinin çağdaş bakış açısıyla yeniden yorumlanmasına ihtiyaç vardır. Tarihle iç içe yaşayan bir toplumuz. Gezip dolaştığımız her yer, bastığımız her toprak parçası buram buram tarih kokmaktadır, ama tarihî yapılar ve simgeler hakkındaki bilgimiz ne yazık ki son derece zayıftır. Tarihimizle daha yakın bağlantılar, daha sağlam köprüler kurduğumuzda, sorgulamayı ve araştırmayı öğrenen bir toplum olmaya başladığımızda hem geçmişini hem de bugünü daha doğru ve gerçekçi olarak okuyabiliriz. Ancak o zaman atalarımıza lâyük torunlar olma yolunda adım atmaya başladığımızı söyleyebiliriz.

Kaynakça:

- Ahmet Erdoğan, “Osmanlı armasının anlamı nedir?”, <http://uretim.meb.gov.tr/EgitekHaber/s80/yazarlar/AHMET.htm> (e. t. 16. 03. 2014)
- “Bir armam bile yok!”, <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416> (e. t. 16. 03. 2014)
- <http://blog.milliyet.com.tr/osmanli-tugrasinin-uzerindeki-30-sembolun-anlamini-biliyor-musunuz-/Blog/?BlogNo=295330> (e. t. 15. 03. 2014)
- <http://bugraderci.blogspot.com/2012/12/arma-i-osmani-osmanl-armas.html> (e. t. 16. 03. 2014)
- <http://ibrahimsinik.tr/gg/osmanli-tugrasi.htm> (e. t. 12. 01. 2014)
- <http://nermintaylan.blogspot.com/2013/04/osmanli-armasi-yeryuzunde-hicbir.html> (e. t. 09. 03. 2014)
- [http://orhannaydinn.tr/gg/ Türklerde ve Osmanlılarda Arma – Osmanlı Arması.htm](http://orhannaydinn.tr/gg/Türklerde%20ve%20Osmanlılarda%20Arma%20-%20Osmanlı%20Arması.htm) (16. 03. 2014)
- <http://osmanlicevi.com/promotion/osmanlica-evi/> (e. t. 16. 03. 2014)
- <http://tarihkalesi.com/turklerde-ve-osmanlılarda-arma-osmanli-armasi/> (e. t. 25. 03. 2014)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Arma_bilimi (e. t. 16. 03. 2014)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hilal> (e. t. 16. 03. 2014)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Hilal_ve_yıldız (e. t. 16. 03. 2014)



Şefkat Nişanı

¹ Ahmet Erdoğan, “Osmanlı armasının anlamı nedir?”, <http://uretim.meb.gov.tr/EgitekHaber/s80/yazarlar/AHMET.htm> (e. t. 16. 03. 2014)

² “Osmanlı Armasında neler var” <http://bugraderci.blogspot.com/2012/12/arma-i-osmani-osmanl-armas.html> (e. t. 25. 01. 2014)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Kılıcı (e. t. 16. 03. 2014)
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuğra> (e. t. 16. 03. 2014)
http://tr.wikipedia.org/wiki/Türk_bayrağı (e. t. 16. 03. 2014)
<http://tugra.org/tr/hakkinda.asp>
<http://www.cocuk-mehter.com/anasayfalar/Turkce/tarih.htm> (e. t. 25. 03. 2014)
<http://www.delinetciler.net/turk-tarihi/117-osmanli-imparatorlugu-armasi-ve-anlami.html>
(e. t. 25. 03. 2014)
<http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416> (e. t. 16. 03. 2014)
<https://eksisozluk.com/osmanli-devleti-armasi--595434> (e. t. 16. 03. 2014)
M'Gregor, J. "The Race, Religions, and Government of the Ottoman Empire". The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science, and Art (New York: Leavitt, Trow, & Co.) 32: 376. Harry Houdini Collection (Library of Congress), 1844-1898. <http://books.google.com.tr/books?id=1MYRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false> (e. t. 18. 02. 2014)
"Osmanlı arması Windsor'da", <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=416>
(16. 03. 2014)
"Osmanlı Armasında neler var" <http://bugraderci.blogspot.com/2012/12/arma-i-osmani-osmanli-armas.html> (e. t. 25. 01. 2014)
"Osmanlı Tuğrasının Anlamı", http://erzincantarih.blogspot.com/2013_12_01_archive.html (e. t. 25. 02. 2014)
"Türk Bayrağı Kanunu", Türk Tarih Kurumu. 24 Eylül 1983. (e. t. 13. 09. 2011)
Veli Akarsu, "Türk Bayrağı ve Altın Oran İlişkisi", Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 25, (1-2) 437-448 (2009) http://fbe.erciyes.edu.tr/MKA-2005/Dergi/2009-vol25-no-1-2/31.%20%28437-448%29%2009-nmteknik-02_sonhali_.Pdf

Görsel Sanat Ögesi ve Kurumsal Kimlik Simgesi Olarak Osmanlı Devlet Arması

İsmail Hakkı NAKİLCİOĞLU

ÖZET

21. yüzyıl penceresinden kültür ve kimlik analizi yapılmak istendiğinde, güncel konuların daha iyi anlaşılması ve sağlıklı biçimde değerlendirilebilmesi için bunların tarihî arka planının bilinmesinde büyük yarar vardır.

Geçmişle bugün arasında köprü kurmak açısından kimlik ve kültür arasındaki ilişkinin daha anlaşılır kılınmasına katkıda bulunmak amacıyla taşıyan bu bildiriye, başlı başına kurumsal bir kimlik simgesi niteliği bulunan ve aynı zamanda görsel bir sanat ögesi olarak değerlendirilmesi gereken Osmanlı Devlet Arması'nın yeniden yorumlanmasına çalışılmaktadır.

Arma, kimliği anlatan bir işarettir ve her devletin kendi yurttaşları tarafından benimsenen arması vardır. Osmanlı kimliğinin gerek çok geniş bir coğrafyayı kaplayan imparatorluk tebası tarafından gerekse yabancı ülkeler ve toplumlar tarafından algılanışında, Devlet Arması'nın simgeleşmiş bir kültür motifi olarak önemli yeri bulunmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde, yüzyıllar boyu hükümdarlık timsali olarak kabul edilen "tuğra" Osmanlı'nın son dönemlerinde "arma"ya dönüşmüş ve 1882'de son şeklini almıştır. Osmanlı armasında yer alan güneş, tuğra, kalkan, sancak, mızrak, top, kılıç, borazan,

yay, çapa, kitap, kılıç, süngülü tüfek, nişanlar gibi 30 ayrı simge bulunmaktadır. Her biri farklı mesajlar taşıyan bu simgelerin anlamlarının bilinmesi, tarihsel kültürün ve kimliğin hem iletişim hem de görsel sanat boyutuyla ele alınması ve içinde bulunduğumuz zamandan Osmanlı kurumsal kimliğine bakış açısıyla yeniden yorumlanması gerekir.

Tarihle iç içe yaşayan bir toplum olmamıza karşın tarihî konular hakkındaki bilgi birikimimiz ne yazık ki son derece zayıftır. Sorgulamayı ve araştırmayı öğrenen bir toplum olmaya başladığımızda hem geçmişini hem de bugünü daha doğru ve gerçekçi olarak okur hale gelebiliriz demektir.

Anahtar Kelimeler: Kurumsal kimlik, görsel sanat, Osmanlı arması

Ottoman Coat of Arms as Visual Art Element and Corporate Identity Symbol

ABSTRACT

This paper aims to contribute to make the connection between identity and culture more clear in the terms of building a bridge between past and present. In this article, re-interpretation of Ottoman coat of arms is being studied as it holds the nature of a corporate identity symbol and a visual art element at the same time.

Coat of arms is a sign which describes identity and it is unique for every state. It is also being adopted by the states' citizens. Coat of arms has a significant place as an iconic cultural motif in the eyes of Ottoman citizens and foreign nations which strengthens the perception of Ottoman's identity.

In historical process "tugra" was regarded as the epitome of reign for centuries. In the late Ottoman period, the term "tugra" turned into "coat of arms". There are 30 different icons in the Ottoman coat of arms like sun, monogram, shield, banner, spear, ball, sword, trumpet, bow, anchor, book, sword, bayonet rifle, insignias and etc. Each of these icons contains different messages. If the meanings of these symbols can be well known, we could peruse historical culture and identity with a deeper understanding. These symbols must be re-interpreted from Ottoman corporate identity perspective with the dimensions of both communication and visual arts.

Although we live intertwined with the history, unfortunately our know-how about historical topics is extremely weak. We can evaluate both the past and present sources more accurate and realistic if we, the society, can focus on inquiry and research.

Keywords: Corporate identity, Visual art, Ottoman coat of arms

KENT KİMLİĞİ VE KENT KÜLTÜRÜ OLUŞUMUNDA MİMARİ YANSIMALAR VE AFYON KENT BELLEĞİNİN OLUŞUMUNDA MİMARİ YAPILARIN ETKİSİ

Ş. Ebru OKUYUCU

En kötü bina bile kendi döneminin tanığıdır.
Binalar toplumların becerilerini gösterirler ve gelecek nesiller bizleri yaptıklarımızla değerlendirecekler.

Stefan Behnisch

Giriş

Tarihin değişik zamanlarında ve çeşitli coğrafi mekanlarında görülen insanoğluna has olan ortaklıklar evrensel kültürü oluşturmakta ve zamana ve coğrafi mekana göre gözlemlenen farklılıklar ise yerel kültürü oluşturmaktadır. Evrensel kültür kavramının mimariye nasıl yansıdığına görülebilmesi için, farklı dönemlere ait, farklı işlevlere sahip ve farklı göndermeler yapan yapıların değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda kent kültürünü oluşturan ve kent kimliğine katkı sağlayan yapıların analiz süreci irdelenecek ve Afyon kenti bazında gözlemler yapılacaktır.

1. Kent Kimliği ve Kent Kültürü

Geçmişteki yaşamın kentler tarihi boyunca edinilmiş birikimleri, geleneksel kent dokusu ve mimari mekanlardan günümüze taşındığı gibi, “yeni fiziksel çevreler” de aynı birikimlere eklenmiş ve kültürel süreklilik ile çağdaş yaşam değişimleri arasındaki denge ve çatışmaların sorunsalını da çözüme gerilimlerini içeren bir arayışın kararlarıyla birlikte tasarlanarak; kimi zaman da tasarım yerine toplumsal gelişmelerin belirlediği spontane karakterleri de edinerek, geleceğe aktarılmaktadır. Bir kentin kimliğinde insanlar ve yaşam biçimi önemli bir yer tutmaktadır. Mekan, zaman ve hareket bir kentin sınırlarını çizmekte ve değişen canlı ve cansız tüm varlıklara, eşyaya bir anlam getirmektedir. Yani kent anlamsız bir yığın değildir. Zaman boyutu üstünde tutunmuş bir organizmadır, devinimdir. Kent kimliği, hareket edebilen ve edemeyen her şeyin ortak devinimidir (Çizgen, 1994). Uzun bir zaman içinde biçimlenen kent kimliği kavramı en genel tanımıyla, bir kenti diğer kentlerden ayırt etmeye, bir anlamda başkalaştırmaya yardımcı olan niteliklerin ve kente özgü öğelerin toplamıdır. Kentler, yalnız büyük insan topluluklarının yaşadığı mekanlar değil, aynı zamanda insanların karşılıklı tinsel ilgilerinden meydana gelen kültür mekanlarıdır. Kültürler kentte doğarlar, kentte yaşarlar ve kentten kente etki yaparlar. Bu niteliğiyle kentler, belli bir kültürü simgelerler. Kentlilerin sahip oldukları kültür ve yasama biçimleri, kentin sahip olduğu geçmişi, kentlilerin kentle kurdukları ilişki düzeyleri, kent ve mekanlarına yükledikleri anlamları, kentin sanayisi, ekonomisi, yerel yönetimler ve politik kararları, gelenekleri ve görenekleri kentin kimliğinin ortaya çıkmasında etkili durumlardandır. Bir kentin kimliğinin oluşmasında şüphesiz kent mimarisinin de büyük etkisi vardır. Kent mimarisi zamana ve bulunduğu dönemin özelliklerine göre tasarımcı ve kullanıcı isteklerinin de etkili olduğu pek çok faktöre bağlı olarak gelişmektedir. Bu gelişmede tasarımcıların rolü önemlidir.

Dönemin mimari özellikleri, kullanılan malzemeler, toplumun sosyal ve ekonomik yapısı, yerel yönetimlerin siyasi baskıları ve tasarım ölçütleri bu rolün oynanmasında yönlendirici faktörlerdir. Kentteki yapıların mimari biçimlenmeleri ve kullanılan üslup kentte önemli bir kimlik öğesidir. Bir kentte belirgin bir şekilde bir mimari biçim ve tarzı hakimse o kentin kimliğinden söz edilebilmektedir. (Topuz, 2004).

2. Kent Belleği Oluşumunda Mimarinin Etkisi

Sosyal normları ve sosyal değerleri, biçimler şeklinde açıklarlar. Mimari değerler, mimari elemanların ya da mekansal ve mimari uygulamaların seçimini etkileyen değerlerdir. Mimarlıkta ister tek tek binalarda, isterse de kentsel düzeydeki düzenlemelerde tarihsel yapıt belirli bir çağın, belirli bir dönemin koşullarıyla biçimine kavuşmuştur. Bunların belirgin niteliği zamansallıktır. Örneğin; saraylarımız, yalılarımız, çok farklı yaşam koşulları için tasarlanmış ilk apartmanlarımız. Mimarlık, belirli bir çağın işlevini çağdaş malzeme ve teknolojiyle ve de yine o çağa ait bir estetik dille mekan düzenine kavuşturmaya çalışan bir faaliyet dalıdır. Bunun sonucunda, diğer sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da, her çağ, her dönem ve toplumdan topluma değişen ihtiyaçlarla imkanların çerçevesinde kendi özelliklerini yansıtan bir simgesel dünya, bir semiyotik, bir semantik yaratmak zorundadır. Mimari buna layıkıyla yardımcı olabildiği takdirde, temsil ettiği uygarlığın gerçek, özgün, otantik anlamdaki kültür yapıcısı ve göstergesi niteliğine de kavuşabilecektir (Özer, 1998). Bir nesnenin üzerimizde bıraktığı izlenim olarak tanımlanabilen imaj olgusu kentler için de geçerli bir olgudur. Bir kentin görüntüsü, o kent ile ilgili ilk izlenimlerimizi oluşturmaktadır. Kentte yaşayan ya da kenti ziyaret edenlerin zihnindeki o kent ile ilgili düşünceler ve izlenimlerin bütünü o kentin imajını belirlemektedir. Kent imajları belleğimizin ayrılmaz bir parçaları haline gelmektedir. Genel olarak kent imajından anlaşılan, o kentin genel görünümüyle yaşam tarzıdır. Kentin sokakları, caddeleri, parkları, heykelleri, kütüphaneleri, halkın bir arada bulunduğu mekânları, insanların giyimi ve davranış biçimleri, kentin mimarisi bir görüş ve duyuş vermektedir. Böylece kent ile bir bütünleşme sağlanmaktadır (Çizgen, 1994). Tarihten günümüze kentlerin imajlarının oluşumundaki en etkili faktörlerden biri o kenti simgeleyen yapılarıdır. Mimarlık ikonları kentin imajını oluşturmakta ve kentler bu simge yapılar ile ayırt edilmekte ve anımsanmaktadır. Bu yapılar kentsel imajın en baskın öğelerinden biridir ve kentlerin vazgeçilmez birer parçasıdır. Eiffel Kulesi, Parthenon, Colloseum, Sydney Opera Binası, Taç Mahal gibi mimarlık ikonları buldukları kentleri çağrıştırmakta, kent imajları olarak zihnimizde belirlemektedir. Vanlı'ya (2003) göre bir simge yapının o kent için çarpıcı bir form olmasından önce kültürel aidiyeti gelmelidir. Bir şehrin simgesi olacak yapı, onun kültürünün söylemi olmalı, geçmişi ve geleceğiyle ilgili bir anlam, bir söylem taşımalıdır. Bu özelliklere arkasını dönmüş, sadece para kazanma amaçlı anıtlar olmamalıdır. Her kentin, kendine ait bir özelliği, farklılığı ve soyluluğu vardır. Dünyanın birçok yerine yapılan aynı şey, orayı anımsatan bir anıt olamamaktadır. Tanyeli'nin (2008) belirttiği gibi 1970'lerin ortalarında Sydney Opera binasının inşaatı bitmeye yakınken, dünya yeni bir olanağın farkına varmıştır. Akılda kalıcı görüntüsü, imajı olmayan bir kenti, tek bir çarpıcı yapı ile simgelemenin mümkün olduğu görülmüştür. Sydney'in açtığı bu yoldan 1990'lara kadar hiçbir kent gitmemiş, onun açtığı yolu

bir kentsel imaj tasarım yöntemine ve yaygın bir eğilime dönüştüren ise Bilbao Guggenheim Müzesi olmuştur. Tek bir çarpıcı yapının mimarisinin içinde bulunduğu kentin imaj tasarımının ana bileşeni haline getiren bir yöntem ortaya çıkmıştır. Müze ile kent dünyanın en çarpıcı ve kolay anımsanabilir simgelerinden birine sahip olmuştur.

Kentin belleğinde yer etmiş ikonik yapılarla ilgili savlardan yola çıkarak; kentin kimliğinin oluşumuna katkı sağlayan ve insanların zihninde kent kültürünü ve yaşamını simgeleyen yapılar, farklı niteliklere göre analiz edilmiştir. Madran'a (2001) göre; aşağıda, yapıların üstlendikleri rollere göre yapılan bir sınıflama yer almaktadır.

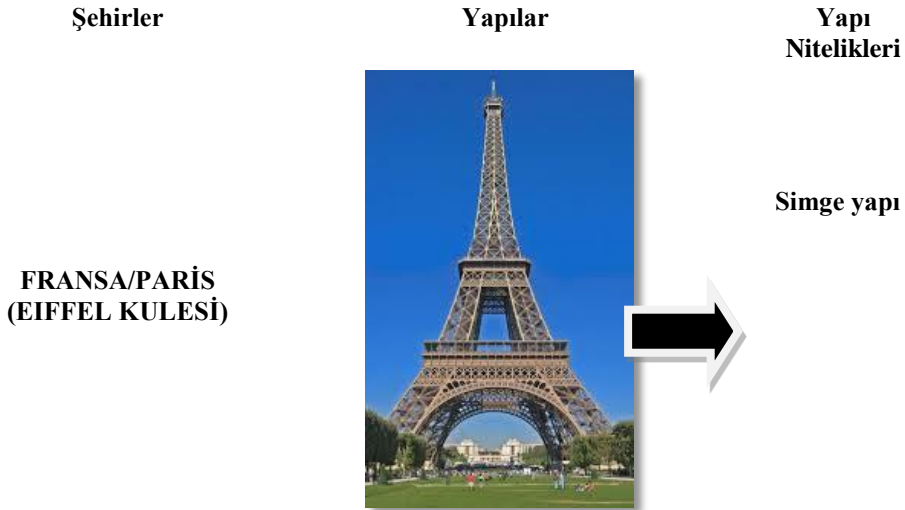
1. Simge yapılar: Bu yapılar, yerleşmenin tanımlanmasında, referans noktaları oluşturulmasında ve kişilerin daha sonra o yerleşmeyi anımsamalarında diğer öğelerden daha ağırlıklı olarak yer alırlar.

2. Anı yapılar: Kentle ilgili bir olayın anısına yapılmışlardır. Bu nedenle belge değerleri ağırlıklıdır. Üzerlerinde bulunan yazıt, bezeme vb. elemanlar, kent tarihine doğrudan katkıda bulunurlar.

3. Tanık yapılar: Kentin yaşamında yer alan önemli bir olaya tanıklık eden yapılarıdır. Bu yapılar, o olaydan daha önce kent belleğinde önemli bir yer tutmamışlar, ancak tarihin bir kesitinde üstlendikleri rol ile ünlenmişler ve kent belleğinin ayrılmaz bir ögesi haline gelmişlerdir.

4. Dönem yapılar: Bu yapılar, yapıldıkları dönemin en çok benimsenen ve bu nedenle yaygın kullanılan mimari öğelerini içerirler ve bu nedenle doğru ve güvenilir tanıklardır.

Belirtilen kriterlere göre farklı kentlerde yer alan simgesel yapılar seçilerek, örnekler verilmiştir.



**MISIR/GİZE
(PİRAMİTLER)**



**Simge yapı
Anı yapı**

**AVUSTRALYA/
SİDNEY
(SYDNEY OPERA
BİNASI)**



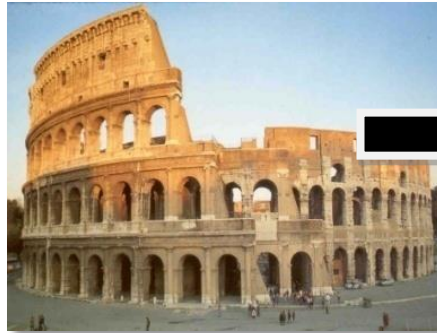
**Simge yapı
Anı yapı
Tanık yapı**

**ÇİN/PEKİN
(ÇİN SEDDİ)**



**Simge yapı
Anı yapı
Dönem
yapı**

**İTALYA/ROMA
/PİSA
(COLOSSEUM,
PİSA KULESİ)**



**Simge yapı
Anı yapı
Tanık yapı**



**JAPONYA/
HİROŞİMA
(HİROŞİMA
ANITI)**



Tanık yapı

**İNGİLTERE/
LONDRA
(BİG BEN)**



**Simge yapı
Dönem
yapı**

**İSPANYA/
BARCELONA
(SAGRA DA
FAMİLİA)**



**Simge yapı
Dönem
yapı
Anı yapı**

**HİNDİSTAN/
AGRA
(TAÇ MAHAL)**



**Simge yapı
Anı yapı**

**AMERİKA/NEW
YORK
(EMPIRE STATE)**



**Simge yapı
Anı yapı
Dönem
yapı
Tanık yapı**

**TÜRKİYE/
ANKARA
(TBMM,
ANITKABİR)**



**Anı yapı
Dönem
yapı
Tanık yapı**



Simge yapı

**TÜRKİYE/
İSTANBUL
(KIZ KULESİ,
TOPKAPI
SARAYI,
DOLMABAHÇE
SARAYI,
AYASOFYA)**



**Anı yapı
Dönem
yapı
Tanık yapı**



**Simge yapı
Anı yapı
Dönem
yapı**



**Anı yapı
Dönem
yapı**



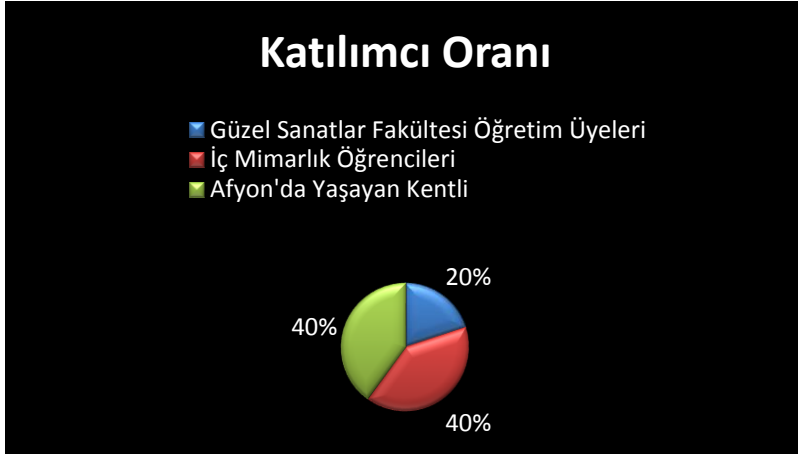
**Anı yapı
Dönem
yapı
Simge yapı**

3. Afyon Kent Belleğinin Oluşumunda Mimarinin Etkisi

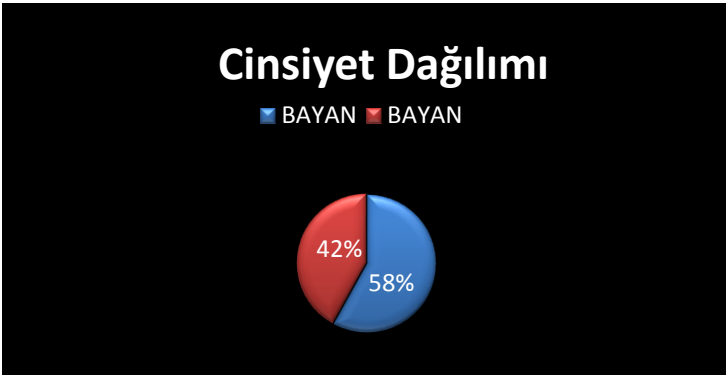
Lynch, kenti psikolojik açıdan önemli akılda kalıcı, bir dizi kentin strüktürünü örgütleyen elemanlardan oluşan bir sistem olarak görmektedir. Lynch'in kent imajına ilişkin yaptığı araştırmasına göre kentli yaşadığı çevreye ait bir zihinsel harita oluşturmakta, bu zihinsel harita içinde, yollar ya da bağlantılar (path), bölgeler (district), kenarlar (edge), odak noktaları (landmark) ve düğümler (node) kişinin kent ortamında fiziksel ve psikolojik yönelmesinde önemli hatırlatıcı öğeleri oluşturmaktadır (Lynch, 1987). Kentteki yapıların, sokakların, meydanların ve yolların oluşturduğu mimari kurgu içinde kente damgasını vuran, öne çıkan simge binalar

mutlaka bulunmaktadır. Kentlerdeki bu simge binalar, kentin imajının oluşturulmasında kullanılan bir halkla ilişkiler aracı haline de gelmektedir. Örneğin, kentin önemli etkinlikleri, kutlamaları, bu simge bina/yapıların önünde yapılmakta, bir anlamda bu yapılar kent etkinliklerinde fon olarak kullanılarak kent imajı ve kimliğinin sağlanması için bir araç görevi görmektedirler. Bu yapılar kentin imajında kullanılan bir araç olmasının yanında ticari bir unsur olarak kullanılmakta, bu da kentin imajının sağlanması için yanında kente gelir de sağlamaktadır (Engez, 2007).

Kent kimliğinin ve kent belleğinin oluşumunda katkı sağlayan mimari karakterlerin nitelikleri doğrultusunda Afyon kenti için yapılar gruplandırılmıştır. Afyon kentindeki yapıların gruplandırılması için görüşmeye dayalı anket yöntemi uygulanmıştır. Afyon kentinde yaşayan ve rastgele seçilen 100 katılımcıya Afyon kent belleğinin oluşumuna katkı sağlayan yapılar sorulmuştur. Katılımcıların 20 tanesi Afyon Kocatepe Üniversitesi'nde çalışan öğretim üyelerinden, 40 tanesi Afyon Kocatepe Üniversitesi İç Mimarlık öğrencilerinden, diğer 40 tanesi ise sokaktan rastgele seçilen kişilerden oluşmaktadır. Katılımcıların yaşı 18-60 arasında değişmektedir. Katılımcıların cinsiyetleri ise %42 erkek iken, %58 bayandan oluşmaktadır.

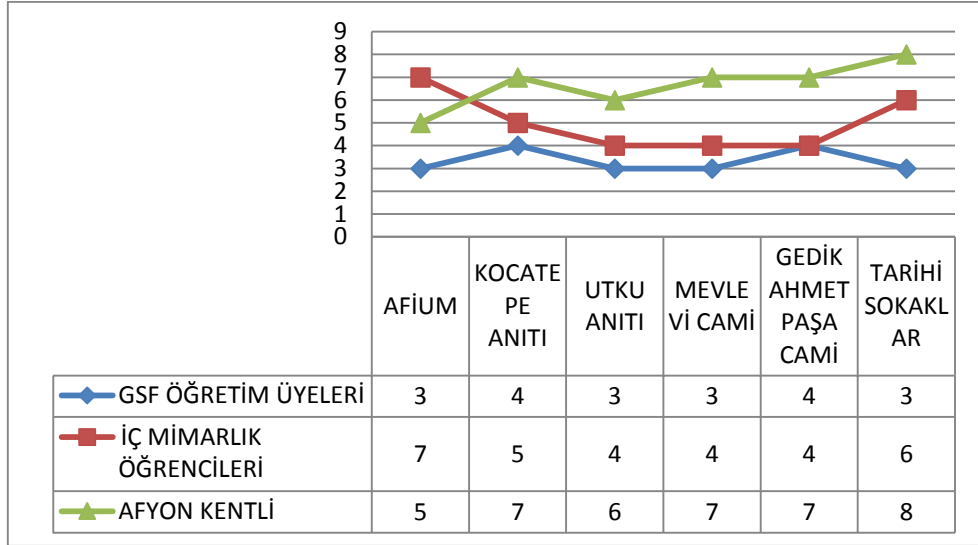


Grafik 3. 1 Katılımcı oranı



Grafik 3. 2 Cinsiyet dağılımı

Bu verilere dayalı olarak elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre Afyon kent belleğini ve kimliğini oluşturan yapılar gruplandırılıp, analiz edilmiştir.



Grafik 3. 3 Anket katılımcılarının verdikleri cevap oranları

Katılımcılara Afyon kent kimliğine katkı sağlayan simge, anı, tanık ve dönem yapıları bağlamında yöneltilen sorulardan elde edilen verilerin analizi şu şekildedir:

TANIK YAPILAR	⇒	Afyon'un Geleneksel Sokaklar Geleneksel Tarihi Konaklar
SİMGE YAPILAR	⇒	Afyon Kalesi
ANI YAPILAR	⇒	Kocatepe Anıtı Utku Anıtı Mevlevi Cami
DÖNEM YAPILAR	⇒	Gedik Ahmet Paşa Cami Afium Alışveriş Merkezi

3. 1. Afyon kent belleğini oluşturan tanık yapılar

Görsel çevre analizinde kentsel doku kavramı, farklı mekansal etki ve imaj yaratan bir karakteri açıkladığından, çok sık kullanılmaktadır. Kentsel doku, geometrik olarak çeşitli şekillerde bir araya gelen yapılar ve bunların sınırlandırdığı boşluklar, sokaklar, meydanlar ve avlular gibi açık mekanlardan oluşmaktadır (Krier, 1988). Krier, kent içindeki bölgesel doku farklılığının, topografya, kültürel değerlere göre farklılaşan yaşam biçimi, yoğunluk ve farklı kullanım amaçlarına yönelik değerlerden kaynaklandığını vurgulamakta; ortaya çıkan dokusal karakterin de o yerin kimliğini ortaya koyduğunu belirtmektedir Kentin kimliğini belirleyen veya kente kimlik kazandıran en önemli kentsel mekanlardan biri sokaklardır (Krier, 1990). Sokaklar, kentsel varoluşların belli başlı öğeleridirler. Mimari doku ile insanın örgütlenmesi, caddelerin ve sokakların sağladığı yapı üzerinde karmaşık bir

etkileşime geçer. Sokaklar, hem tasarımın ürünü, hem de toplumsal yaşamın mekanıdır. Herhangi bir sokağın özellikleri, o kentin biçimini oluşturan toplumsal, siyasal, teknik ve sanatsal güçlerin karmaşık bir bileşeni olarak ortaya çıkar ve bu toplumların simgelerini üzerinde taşır. Sokaklar ideolojik iletileri, biçimlerine işlenmiş ve mimari ayrıntılarda vurgulanmıştır (Çelik, 2011). Bu bağlamda Afyon kentinin tarihi dokusunu oluşturan geleneksel sokak kurgusu, gerek cephe elemanlarıyla, gerek detaylarıyla, gerekse biçimsel özellikleriyle Afyon'un yaşam biçimine, kentlinin kültürüne tanıklık etmiş, tarihten günümüze uzanan, miras kalan tanık yapılardan meydana gelmektedir. Geleneksel konutlar, çevre faktörlerinden ve sosyal faktörlerinden etkilenerek; iklimi, topografyayı, kültürü, refah düzeyini yansıtmaktadır. Bu durum zamanla evrensel bir kimlik kazanarak, yerel mimari gibi bir kavram ortaya çıkmıştır. Afyon kenti içinde aynı durum söz konusudur. Geleneksel sokak dokusunu oluşturan mimari kurgu, Afyon kentinde yaşayan halkın geleneklerine, göreneklerine, etnik kökenlerine, inanç sistemine ve dünya görüşlerine kaynaklık eden önemli verilerdir.



Resim 3. 1 Geleneksel Sokak Dokusu



Resim 3. 2 Tarihi Konaklar

3. 2. Afyon kent belleğini oluşturan simge yapılar

Madran'a (2001) göre; bu yapılar, yerleşmenin tanımlanmasında, referans noktaları oluşturulmasında ve kişilerin daha sonra o yerleşmeyi anımsamalarında diğer öğelerden daha ağırlıklı olarak yer almaları nitelikleriyle kentin simgesi haline gelmişlerdir. Bu yapılar, kentle ilgili birçok kartpostalın, hediyelik eşyanın temel öğesi olmanın yanısıra, kent için bir referans noktası olma özelliğini de sürdürmek-

tedir. bu kentlerin yaşamındaki önemli olayları hatırlatmalarının yanısıra, kenti tanımlayan elemanlar olma özelliği de taşımaktadırlar. Pek çok kentte bulunan kaleler gibi Afyon Kalesi’de kent için referans noktası olma özelliği taşımaktadır ve Afyon kentinin simgesi haline gelmiştir. Kale şehir merkezinde volkanik özellikli, yerden yüksekliği 226 metre olan doğal yükselteli bir kaya kütlesi üzerinde olup, MÖ 1350 yıllarında Hititler dönemine aittir. Kent simgeleri bir çeşit nokta referanslardır. Burada gözlemci bu referansların doğrudan içine girmemektedir. Genellikle basitçe ifade edilebilen nesnelere (binalar, işaretler, mağazalar, veya bir dağ). Bazı kent simgeleri “uzaklık” simgeleridir, bunlar tipik olarak birçok açıdan ve mesafeden, küçük elemanların üzerinden görülebilirler ve açısız referans olarak kullanılmaktadırlar.

Uzamsal görünüm iki şekilde kent simgesi oluşturmaktadır.

1-Her yerden görülmesiyle.

2-Yanındaki elemanlarla zıtlık oluşturmasıyla.

Bu kriterler baz alındığında; Afyon Kalesi, hem kentin pek çok yerinden algılanmasıyla hem de görsel bağlamda yanındaki mimari bütün içinde farklılaşmasıyla simge yapı niteliği taşımaktadır. Simge yapılar, toplumsal hafızada yer etmiş ve tarih boyunca da ilgi odağı olmuş yapılardır. Döneminde sahip olduğu dini, işlevsel vb. özellikleri ile önem taşımış, tarihsel süreç içerisinde de birer simge haline gelmişlerdir. Mimarlık ikonları genelde; yenilikçi bir deneme ürünü, ilk örnek olma, dönemin ruhunu ve mimarisini yansıtmaya, insanları etkileme, simge olma, bir dönemi temsil etme, bir akımın başarılı bir örneği olma gibi özelliklere sahiptir. Ayrıca bu tür yapılar ulusların simge arayışlarına cevap vermektedir. (Ekenyazıcı, 2005). Tüm simge yapılar gibi Afyon Kalesi’de çevresiyle uyumlu ya da uyumsuz, işlevsel ya da değil, mimari bir bütünlük içinde olsun ya da olmasın, görsel olarak etkileyicidir ve toplumsal hafızada yaratılan güçlü bir simge olan bu yapı geçmişten günümüze insanlığın ilgi odağı haline gelmiştir. Afyon Kalesi, görsel bağlamda görkemli bir yapı olmakla beraber kente gelenlerde merak uyandıran ve tarihin kalıntılarını taşıyan bir simge yapı konumundadır.



Resim 3. 3 Afyon kalesi

3. 3. Afyon kent belleğini oluşturan anı yapılar

Kent tarihine doğrudan katkıda bulunan anı yapılar, kentin tarihiyle ilgili izleri bünyesinde barındırmaktadır. Zaman içerisinde oluşan değişikliklerin her döneminde, o dönemi sembolize eden kimlik olguları mevcuttur. Bir kentin kimliği; geçmişten öğeler, bu öğelerin yeniden yorumlanması ve yeni öğelerden oluşmaktadır. Her kent bir kelime ile anılmaktadır. Bir kelime bile o kentin kimliği hakkında ipucu

vermeye yeterlidir. Kentlerin belirgin, öne çıkan özellikleri kimlikleri için belirleyici olmaktadır (Hacıhasanoğlu ve Hacıhasanoğlu, 1996). İstanbul için belirleyici yapıların “cami ve minareler” olması gibi, Afyon kentinde de tarihi izleri taşıyan ve geçmişten günümüze katmanlaşmış değerlere sahip yapılar bulunmaktadır. Ülkemiz için büyük bir öneme sahip Büyük Taarruz’un başladığı yer olan Kocatepe, Afyon kenti için stratejik bir mekandır. Büyük Taarruz’un temellerinin atıldığı bu topraklar, tarihin her devrinde önemli olaylara şahit olan bir kavşak noktasıdır. Afyon kentinin merkezinde bulunan “Utku Anıtı” taarruzun bir karesine gönderme yapan önemli bir semboldür. Büyük Utku Anıtı, Afyonkarahisar’da, kentin Yunan işgalinden kurtuluşu ve Büyük Taarruz anısına dikilen zafer anıtıdır. Ünlü heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından 1934-1936 yılları arasında yapılmıştır. Tarihin belirli bir kesitinde yer almış ve tanıklık etmiş bir kent olan Afyon’daki Utku Anıtı anı yapı niteliğindedir. Afyon kenti için tarihi değeri büyük olan bir diğer yapı da “Mevlevi (Türbe) Cami” dir. 1316 yılında yapılan Afyon mevlevihanesinin diğer mevlevihaneler arasında ayrı bir yeri bulunmaktadır ve Mevlevîlik töresinde Konya’dan sonra ikinci sırayı almaktadır. Semahane, mutbah ve öbür bölümleriyle birlikte esasen büyük bir mevlevihanedir. Kesme taştan yapılan binanın kapısı üzerinde, kitabe yerine kabartma bir Mevlevi külahı yer almaktadır. Tek şerefeli minaresi batıdadır. Kuzeye bakan cümle kapısından merdivenlerle çıkıldıktan sonra dedelerin hücreleriyle çevrili, ortasında şadırvan bulunan büyük bir avluya girilmektedir. Kapının sağındaki mutbahın bir bölümünde çilehane yer almaktadır. Semahanenin sol tarafı türbe bölümüdür. Türbede Mevlevi şeyhlerine ait on iki ahşap sanduka bulunmaktadır. Mevlevihaneler arasında önemli bir yer edinen Afyon kentinde bulunan Mevlevi Cami, gerek ibadethane gerekse müze bağlamındaki mekanlarıyla kente Mevlevilikle adına bir kazanım sağlamıştır. Bu nedenle geçmişten günümüze uzanan Mevlevi değerlerine sahip çıkması ve bu değerleri sunmasıyla ilintili olarak anı yapı değeri taşımaktadır.



Resim 3. 4 Kocatepe anıtı



Resim 3. 5 Büyük utku anıtı



Resim 3. 6 Mevlevi cami

3. 4. Afyon kent belleğini oluşturan dönem yapılar

Dönemsel yapılar, kente ait tarihin ve sosyo-kültürel alt yapının içinde yer alan, belirli döneme tanıklık etmiş ve çağın gelişim döngüsünde farklı mimari kimliklere sahip mekanlar bütünüdür. Dönem yapıları, belge yapı niteliğiyle geleneksel veya çağdaş, sivil veya kamu yapısı olabilmektedir. Dönem yapıları, gerek kullanılan malzeme, gerek mimari kurgu, gerek süsleme, gerekse cephe düzeniyle yapıldığı döneme ait niteliklere sahiptir ve bu nitelikleri detaylarda veya mimari elemanlarda vurgulamaktadır. Bu bağlamda Afyon kenti için belirli dönemlerde damgasını vurmuş yapılar, ait oldukları dönemin niteliklerini taşıyan mimari kurgulara sahiptirler. Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Külliyesi Afyon kenti için oldukça önemli bir yapı grubudur. 1472 yılından bu yana görkemli yapısını, sağlamlığını ve nakış süslemelerini koruyan İmaret Camii, Afyon'un merkezinde bulunmaktadır.

Cami, medrese ve hamamdan oluşan yapı grubu Osmanlı dönemine ait mimari kurguya sahip, dönem malzemeleriyle ve teknikleriyle yapılmıştır. Gedik Ahmet Paşa Cami, Afyon kenti için önemli bir cami olup, cuma ve cenaze namazlarının kılındığı, oldukça büyük ve görkemli bir yapıdır. Caminin yanında bulunan medrese açık avlulu olup, Afyon merkezinde tek ayakta kalan medrese türüdür. Hamam ise çifte hamam kurgusunda hala kullanılabilir durumdadır ve kentliye hizmet vermektedir. Osmanlı dönemi mimari özelliklerini taşıyan ve kentin önemli bir konumunda yer alan, gerek sosyal anlamda gerekse kültürel anlamda kentliye hizmet sunan Gedik Ahmet Paşa külliyesi dönem yapısı niteliği taşımaktadır. Günümüze gelindiğinde ise, kentin simülasyonu bir mimariyle kurgulanan ve kente sosyal, kültürel ve görsel katkı sağlayan bir yapı olan Afium alışveriş merkezi dönem yapısı olarak nitelendirilmiştir. Çabukgil'e (2001) göre, alışveriş mekanları bütün toplumlarda kentlinin en yoğun kullandığı ve sosyal etkileşime girdiği mekanlar olmuştur. Afium alışveriş merkezi, Afyon kenti geleneksel sokak dokusuna gönderme yaparak, kentli için tanıdık bir mekan hissi sunmakta ve açık alan kurgusuyla kullanıcılar üzerinde pozitif bir algı yaratmaktadır. Afyon kenti geleneksel sokak düzeniyle örtüşen bir mekan kurgusu taşıyarak ve sokak-meydan-havuz üçgeniyle nitelikli mekanlar yaratarak Afium alışveriş merkezi dönem yapısı olma özelliklerine sahiptir.



Resim 3. 7 Gedik Ahmet Paşa cami





Resim 3. 8 Afium alışveriş merkezi

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Özet olarak kent kimliği; kentin imajını (imgesini) etkileyen; her kentte farklı ölçek ve yorumlarla kendine özgü nitelikler taşıyan; fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel faktörlerle şekillenen; kentliler ve onların yaşam biçiminin oluşturduğu; sürekli gelişen ve sürdürülebilir kent kavramını yaşatan, geçmişten geleceğe uzanan büyük bir sürecin ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlüktür (Çöl, 1998). Kent belleğini oluşturan simge, anı, tanık ve dönem yapıları kente devinim kazandırarak kenti yaşatmaktadır. Bu bağlamda; elde edilen bulgulardan şu sonuçlar çıkarılmıştır:

✓ Kent kimliği, bir kenti diğer kentlerden ayıran, kente özgü nitelikleri barındıran ve kenti ötekileştiren bir kavramdır.

✓ Kent kimliğini ötekileştiren ve farklılaştıran kavramlar ise, kentin sosyo-ekonomik yapısı, kültürel değerleri, tarihsel gelişim süreci ve çevre koşullarıdır.

✓ Kent kimliğinin ortaya çıkmasının altında kültür, sosyal alt yapı, tarihi gibi soyut kavramlar yatarken, bu kavramları somutlaştıracak bir mimari yapı ortaya çıkmıştır.

✓ Kentteki yaşanmışlıklar, gelenekler, tarihsel ve kültürel bileşenler ve toplum değerleri eklenerek mimari kurguyu oluşturmaktadır.

✓ Gerek kendi ülkemizdeki gerekse yabancı ülkelerdeki kentlerde kentlerin simgesi haline gelmiş, tarihe tanıklık etmiş veya tarihin içinde yer almış Eiffel Kulesi, Ayasofya, Taç Mahal gibi yapılar bulunmaktadır ve bu yapılar içinde çeşitli anlamlar barındırarak gönderme yapmaktadırlar.

✓ Kentlerin etkisi altında olduğu hızlı kültürel ve mekansal değişim, kent mekanının en etkin ögesi olan sokaklar ve kent imgeleri üzerindeki etkisini arttırmıştır.

✓ Bütün kentlerde olduğu gibi Afyon kentinde de kentin simgesi haline gelen simge yapılar, döneme tanıklık etmiş tanık yapılar, yaşanmışlıkları barındıran anı yapılar ve yapıldığı döneme damgasını vuran dönem yapıları mevcuttur.

✓ Afyon kentinde kent kimliğini belirleyici yapılarla ilgili yapılan anketler sonucunda kentli için bu yapıların önemi vurgulanmıştır. Afyon kenti için anımsanabilir ve ayırt edilebilir olma yolunda kentin çekim değerini artırma amaçlı,

kentsel alanlarda yeni bir devinim yaratma istekli, güçlü sembolizmi barındıran ve heykelsi, metaforik mimari formlara sahip, kültürel ve ticari etkinliklerin bir arada yer aldığı, yapıldığı döneme ait malzeme ve yapım teknikleri kullanılarak üretilen, kente ait ve aynı zamanda kentten bağımsız nitelikte tasarlanan yapılar olmaktadır.

✓ Sonuç olarak; kentlerin kültürel kimliklerinin oluşmasında, kent belleğinin canlı tutulmasında mimari kurguyla, yapılarla kent dokusu arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır ve bu ilişkiyi birbirinden ayıran çözümler üretmek kenti kimliksizleştirmekle eş değerdedir.

KAYNAKÇA

- Çelik, Z. Favro D. ve Ingersoll R, 2011. “Şehirler ve Sokaklar”, *Kitap Yayınevi, İstanbul*.
- Çizgen, N., 1994, “Kent İmgesi”, *Kent ve Kültür, Say Yayınları, İstanbul*.
- Çöl Ş., 1998, “Kentlerimizde Kimlik Sorunu ve Günümüz Kentlilerinin Kimlik Derecesini Ölçmek İçin Bir Yöntem Denemesi”, *MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul*.
- Ekenyazıcı, E., 2005, “İkon Yapıların Turizm Eğilimlerine Etkileri”, *YTU Fen Bilimleri Enst., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*
- Engez, A., 2007, “Küreselleşme Sürecinde Kentlerin İmaj ve Kimlikleri: Karşılaştırılmalı İstanbul Örneği”, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*.
- Hacıhasanoğlu O., Hacıhasanoğlu I. 1995, “Mimari ve Kentsel Kimlik-Venedik Örneği”, *Yapı Dergisi sayı:158*.
- Krier, R. 1990. “Urban Space”, *Rizzoli Inti Publisher*.
- Krier, R., 1988. “Architectural Composition”, *Rizzoli, New York, 178-180*,
- Lang, J., 1987, “Creating Architectural Theory: The Role of The Behavioral Sciences in Environmental Design”, *Van Nostrand Reinhold, New York*.
- Özer, M. N., 1998, “Planlı ve Tasarlı Yaşam Alanlarının Kent Kimliği Üzerindeki Etkileri, Antalya Örneği”, *Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara*.
- Madran, E. 2001, “Kent Belleğinin Oluşumunda Mimari Yapıtları”, *Mimarlık Dergisi Sayı:298, syf: 47-49*.
- Tanyeli, U., 2008, “Tokyo’dan Geleceği, Türkiye’yi Okumak veya Sadece Tokyo’yu Okumak”, *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, Sayı: 2008/02, Boyut Yayın Grubu, İstanbul*.
- Topuz, Ö. 2004, “Kentlerin Kimliksizleşmesi”, *Marmara Üniversitesi GSE, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*.
- Vanlı, S., 2003, “Saldırgan Müze Yapıları ve Kuşularım”, *Yapı Dergisi, YEM Yayınları, sayı 254:50, İstanbul*.

Özet

“Kültür” kavramı, insanoğlunun psikolojik ve sosyal üretiminin bir yansıması olarak alışkanlıkları, inançları, davranış biçimlerini; materyal üretiminin yansıması olarak da mekanları ve dolayısıyla mimariyi kapsamaktadır. Mimarlığın ana kavramı olan mekan ve antropolojinin ana kavramı olan kültür farklı katmanlarla, farklı bağlarla ve farklı bakış açılarıyla kent kimliğinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Kentler yüzyıllar boyu kültür ve medeniyetlerin doğup geliştiği yerler olmuştur. İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmesiyle ortaya çıkan kentler, yaşanan coğrafi, sosyolojik, kültürel vb. olayların etkisiyle bir kimlik

kazanmıştır. Kentlere bu kimliği katan en önemli unsur ise kent dokusu ve bu dokuyu oluşturan özgün yapılarıdır. Bu bağlamda mimari yapıtların kentlerin gelişiminde ve değişiminde büyük ölçüde katkı sağladığı görülmektedir. Yapıların türleri ne olursa olsun toplumsal gereksinimlerin bir bölümünü karşılamaktadır. Bu gereksinimlerin niteliği, ölçüğü ve önemi o döneme ait yaşamı yansıtmaktadır ve kentin biçimlenmesinde rol almaktadır. Tarihi dönemlere tanıklık eden, içinde yaşam öykülerinin barındıran ve fiziksel, sosyal ve kültürel yapıyı oluşturan mimari yapıtlar kent belleğinde yer alırken farklı bağlamlarda tanımlanmaktadır. Mimari yapıtların kent kimliğine olan katkıları aynı ölçüde ve nitelikte olmadığı için yapılar kendi içlerinde; simge yapılar, dönem yapıları, tanık yapılar ve belirli bir amaca hizmet eden yapılar olarak sınıflandırılmaktadır. Çalışmanın kapsamında; Afyon kent kimliğinin oluşumuna katkı sağlayan mimari yapıtlar belirtilen sınıflandırma bağlamında, fotoğrafla belgelenerek, mimari kurguları incelenerek ve gözlem yaparak analiz edilmiştir. Bu analizlerin sonucunda ortaya çıkan mimari yapıtların kente katkıları noktasında kentte yaşayanlar ve kente gelen ziyaretçilerle görüşmeler yapılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler ışığında Afyon kentinin belleğinin oluşumunda katkı sağlayan mimari yapıtlarla ilgili değerlendirmeler yapılmış ve öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kent Kimliği, Kültür ve Mekan, Kent Kimliğinde Mimarinin Etkisi, Afyon Kent Belleğindeki Mimari

Abstract

Place which is the main term of architecture and culture which is the main term of anthropology have contributed to the formation of urban identity with different stages, contexts and point of views. The key factors that provided this identity are urban fabric and the unique constructions that constitute this fabric. In this regard, it is seen that the architectural constructions have made a great contribution to the development and change of cities. Characteristic, scale and significance of these requirements reflect the life of that era and have a role in the development of the city. Architectural constructions, which witness the historical eras, reserves the life stories, and constitutes physical, social and cultural structures, are defined in different contexts when taking part in urban memory. Because the contribution of the architectural constructions to the urban identity is not in the same characteristic and scale, the constructions, in itself, are classified as symbolic constructions, era constructions, witness constructions and constructions serving for a certain purpose. Within the framework of this study, architectural constructions that have contributed to the formation of Afyon's urban identity are analyzed by documenting with photographs, investigating the architectural installations, and observing within the concept of indicated classification. As a result of this analysis, it has been evaluated by interviewing with the native population of the city and the visitors. In the light of data obtained, evaluations about the architectural constructions contributed to the formation of Afyon's urban memory have been carried out and suggestions are offered.

Keywords: Urbanidentity, Architecture in Afyon's Urban Memory, Culture and Place, The Effect of Architecture on UrbanIdentity,

BANK NOTE DESIGN AND STATES' PERCEPTION OF CORPORATE IDENTITY

İncilay Yurdakul

After reaching great civilization levels in the historical process and being urbanized, humanity has reached the consciousness of being a state: In this process they learned to expertly process minerals such as gold, electron, silver, bronze, copper, etc. in the fertile environment of the geography they lived in. Anatolia's rich underground sources and intensive trade led to a new invention. The design and production of electron, gold coins and metallic coins, which had been the invention of the Lydians for the first-time, has made social an economic life more flowing.

According to the history of Herodotus, it is stated that the Lydians were the first to mint gold and silver coins. (Invention of coin and the First Electron Coins of Lydian Kingdom.) The first coins were minted by the Lydians under the reign of King Alyattes (610-561 B. C.) and during the reign of Croesus, minting electron coins were stopped, gold and silver coins were minted (Tekin, 2009: 56).

On the Lydian electron coin, there is the image of the head of a lion. Lion is the symbol of Lydia Kingdom. On some of the electron stators, it can be seen two confronted lions' heads. On some of the stators which are named as "Croesus Stators" there are confronted heads of lion and bull (Tekin, 2009: 56-57).

In the Hellenistic Age, in the Mediterranean world, the Alexander the Great golden stators take the first place in the world. The most intense gold coin minting took place in Amphipolis Mint in Macedonia (336-310 BC). On the front of the gold Alexander the Great stater, there is the helmeted head of Athena and on the reverse, there is the standing figure of Nike, the Goddess of Victory designed (Tekin, 2009: 61).

On other minted starters of Alexander the Great, on one side there is the head of Heracles (God of Strength, Power) and on the reverse of this coin, there is Zeus seated in his throne. This design of coin which carries the symbol of power and courage existed for many years in the Hellenistic and Roman periods after the death of Alexander the Great (Şentürk, 2009:10).

On Ancient Anatolia and Roman period coins, there is the design of an object, an important building or an animal which is the symbol of the city or praising sayings as well as the designs of gods and mythological heroes. On the classical Greek, Roman and Byzantine coins, there are information about the state it was minted; form of government, significant kings and rulers, sacred days and events and earned victories take place. Moreover, there are the portraits and busts of influential rulers with relief printing. Sometimes, even if the ruler changed, one of those objects was printed on the coins as the symbol of a state or a city (Şentürk, 2009: 9-10).

The figure of eagle used on the coins of Roman Emperors is the symbol of Zeus who represents power and potency with the Chief God Jupiter. The protective symbol of the Roman army is also the eagle. Besides, the rising of the deceased Roman Emperor's soul to the sky by becoming a god is also expressed with the eagle

symbol (Şentürk, 2009: 23).

The double-headed eagle is also known as the symbol of Byzantine Empire. After Mihael Palailopos the 8th turned this symbol into the official symbol, the double-headed eagle became the symbol of Byzantine and Palailopos dynasty (Ceco, 2012: 20). It is believed that the eagle symbol connects the God and the ruler. The eagle is the symbol which is used most commonly on earth after the lion symbol. In ancient Greece and Anatolia, the eagle figure represents Zeus (Ceco, 2012: 21).

In terms of rulers, the double-head of the eagle is the indication of the ruler's dominating both the day and night together. In terms of the Byzantine Emperors, the head of the double-headed eagle which faces the east represents Istanbul; the capital city of East-Roman Empire, the other head which faces the west represents Rome; the capital of West-Roman Empire.

With a general view, the eagle is the king of the sky and the most powerful of the birds of prey. It is also regarded as the symbol of the infinity of life. In the Hellenistic, Roman and Byzantine period, within architecture, flags, pennants and ships; the figure of eagle was used extensively. These fields represent the kingdom, empire and briefly the state. The eagle which is also the symbol of nobility, power and dominance in Turkish culture, symbolizes power of Sky-God and the spirit of Shaman as well. In this belief system, the eagle was adopted as sacred (Tekin, 2009: 61-62).

The double-headed eagle which was used as an emblem from Hittites who dominated in Anatolia in around 2000 BC until the states established up to the present were also used as the state emblem in Anatolian principalities and in Seljuk period on the crown gates of the architectural buildings. Like in Byzantine and Seljuks, the eagle figure which is adopted as the emblem of the state by those two modern states also reflects the artistic and stylistic differences. As well as the double-headed eagle existed in Seljuks as the symbol of power and dominance, it also took place in Artuqids (Şentürk, 2009: 66-67).

Lion Figure: It was used on Urartian war shields, Lydian coins, architectural buildings and monumental entrances. For Hittites and Egyptians which are two ancient civilizations, lion gates were very important. In Phrygians also, lion figure was used on little metal symbols. Lion was also used as an emblem in Anatolia on medieval structures, castles, bridges, caravanserais, the crown gates of madrasas and mosques to symbolize the emperor and government (Tekin, 2009:81).

On the coins of Anatolian Seljuk ruler Gıyaseddin Keyhüsrev, the symbol of "Sun-Lion" which is designed with a superior art power was engraved. On the entrance gate of Incir Han (Inn) it is also present as a relief. This composition is the reflection of the government emblem and the Turkish cosmological belief systems (Tekin, 2009: 83). The lion motif was also used as the emblem of the ruler in Egyptian Mamluks; in Iran also it represented the state government on the coins (Tekin, 2009: 84).

RULER PORTRAITS AS POWER AND DOMINANCE SYMBOLS

Just like Roman and Byzantine period coins on which designed a plant, animal or an object to symbolize the city according to its mythology and the belief of the period, there are also portraits of a victorious commander, a good statesman or a

well-known ruler whose fame cannot be forgotten even after centuries. Like the portrait of Alexander the Great, commanders, the portraits of wise people and mythological heroes were identified with courage, victory and wisdom and it became a tradition to print them on the coins.

The rulers of the Turkish Principalities in the Middle Ages also saw the works of architecture and coins in Anatolian region where they arrived and being inspired by the portraits of these famous people they had heard about in the legends they also minted their coins in a similar way. The reason why they were inspired by those portraits was that they saw them as a symbol of power and dominance (Şentürk, 2009:103). Besides, they might have liked the portraits as art. Based on the coins of these contemporary societies, Turkish rulers adapted those high relief coins to their own cultures. On the back side of the coin on which the general composition was preserved, they made designs of the name of the ruler written with their own culture and language (Şentürk, 2009: 103). Anatolian states had wars among themselves from time to time but also they continued their economic and administrative relations. By sometimes deducting historical notes to the agreements between societies, two society leaders and historical fact were designed as an image and writing on the coins which were the symbols of power and dominance. The portraits of two rulers were designed as side by side on one side of the coin or they were designed as each facing one side to emphasize the peace (Şentürk, 2009: 104). Coins were minted which had the Byzantine ruler's name on one side and the Turkish ruler's name on the other. Also coins were designed which had the portrait of Turkish ruler on one side and the portrait of Ayyubid ruler on the other (Şentürk, 2009: 104). When these coins are viewed in terms of art and design, it can be seen that they have the best relief work and portrait mastery of their period (Şentürk, 2009: 105).

Such coins were minted by Artukid of Mardin, Artukids, Atabeg of Mosul; Zhendies, Atabeg of Sinjar; Zhendies, Harpoot Artukids, Anatolian Seljuks, Danishments, Artukids of Hisni Keyfa and Amid, Ayyubids, Mengujekids (Şentürk, 2009: 124-127).

Corporate Identity

Corporate Identity is a total communication that explains itself to the related internal or external groups as all the members forming the institutions, institution environment, the sum component of the institution's products and services. An institution performs its own presentation with its own corporate identity perception through behaviour towards society, communication and symbols. Corporate identity consists of corporate philosophy, corporate behaviour, corporate design and corporate communications. Corporate philosophy consists of the purpose of the institution, its principles, values, attitudes and rules. It is strongly fuelled by historical, social and cultural depth of the society and itself. Corporate design can be perceived as an institution's expressing itself in a visual integrity at different environments and in various fields of life (Odabaşı, Oyman, 2002).

Corporate identity is an institution's visual constitution. This constitution expresses itself in social, economic and psychological environment. An institution might be made up of concepts like enterprising, status quo, dynamic, young, mature,

innovative, environmental, technological, traditional, modern, balanced, robust, simple, rigorous, national, international, honest or high-class. This structure causes the corporate culture to be formed in different forms. The effects of corporate culture in groups related to its internal and external environment (staff, customers, rivals) is in direct proportion to perception capacity, acceptance interval and ownership performance of the corporate identity and institution. For this reason, corporate identity ensures related institution's verbal and visual discourses to reach at specific standards and reflecting them to behaviours as well. The institution's stylistic aspect with which it is encoded to outside and its behaviour are as a whole the state that the corporate identity turned into corporate image. Corporate image is the most important item takes place in the institution's long term perspective and assets. One of the important components that reflect the corporate identity of the states is the design of bank note.

Turkiye

In Türkiye Atatürk's target in culture change is a change in terms of reaching at the level of contemporary civilization and westernization. Atatürk, who won the war of Independence and brought his nation confidence, had a wish to establish a new society. Instead of maintaining the traditional values of society, the desire of creating a new social order was the basis of agenda.

It is the reform of Atatürk to suddenly place other new ideas systematically instead of the specific ideas with the purpose of changing its flow deliberately, especially by not letting the social change alone. Introduction of those ideas and basic principles to a country's historical reality means enabling the regulation of social relations in a particular country, law, government organization, regulation changes at management and making regulation changes at education and social life (Yurdakul, 2002: 101).

The institutions of the Republic were founded with a different understanding of human and valuableness compared to the past. In Turkish Republic which distinguished from the Balkans, the Middle East and Eastern countries, first in the governmental institutions, works of self-description inside and outside and identification were performed. Although there were few deficiencies, Atatürk made a systematic presentation of the Republic of Türkiye. He formed hope and a holistic perception in terms of introducing the institution and he brought reputation. The message he conveyed is on productivity, success, joy of living and reliability. Thus, the changing conditions of the century and country are emphasized and adjustment efforts are made. Work areas are introduced; its scope and content are described. New dimensions are aimed to be reflected.

At the end of the First World War and the Second World War, just like in Türkiye, the countries such as Italy, Greece, Germany and the Soviet Union, etc. went through changes and they tried to create a new community identity. The United States of America and Australia can be other typical examples. Millions of people who came from other traditions and beliefs were combined around an aim, principles and beliefs. America created its own unique identity that left its mark on the century. As the migration continued until recently, this process was experienced typically in

Australia. Japan, though, is completely different from these formations (Yurdakul, 2002: 101).

At the end of the 17th century, paper money was printed and was used in the commercial sense in the West. The first paper money was printed and put into circulation in 1660s in the United States of America by Massachusetts government and in England by Goldsmiths. In 1694, the Bank of England was established and then other central banks were established later. The printing of bank note which was thought to be in exchange for gold can be handled with innovation and creativity. As Theodore Levitt said, "Creativity is thinking up new things. Innovation is doing new things."

Innovation is changing the ideas into reality; it requires gradual or kinetic changes in thought, products, processes or organizations. Innovation not only embraces creativity and design, but also it embodies application and commercial operation of ideas and inventions. The aim of innovation is to make a positive change: This provides increased productivity and economic growth. The simplest definition of innovation is; it is the model that embraces disciplines of creativity, design and application and turns the ideas into life (quote by Fisk, 2011: 107-108). As Van Gogh said, "Great things are not done by impulse, but by a series of small things brought together."

Designing and printing of banknotes is a new invention just like Lydians found the gold coins. However, what should be emphasized here is that capitalism has provided a certain economic accumulation. Thus, while the economic mobility is being provided, communication takes place and an artistic, cultural phenomenon is put forward.

With the establishment of the Republic of Türkiye, there have been a lot of changes in various areas. One of these areas is the Turkish Lira. The first bank note in Ottoman Empire was put in circulation in the Tanzimat Reform Era; the period when administrative, social and legal reforms came up. In this period, banknotes were issued mainly in order to finance the reforms. The first Ottoman banknotes were issued by Abdülmecid in 1840 under the name of "Kaime-i Nakdiye-i Mutebere" which means "Paper in Place of Money". These banknotes weren't printed, they were designed and copied manually and each of them was sealed officially. After 1842 they were printed (Eldem, 2009: 159-165).

In Ottoman Empire, until the year 1862, banknotes in various forms and proportions were issued. At first banknotes were issued as high interest bearing debt certificate or Treasury Bill rather than money. Ottoman Bank "Bank-ı Osmani" which had been established by British capital in 1856 gained the quality of state-owned bank in 1863 with the name "Bank-ı Osmanii Şahane" (Imperial Ottoman Bank) under the partnership of the French and the British. Ottoman Bank was granted the privileged of issuing the paper money by Ottoman Empire for 30 year-period. *

After the year 1915, the Ottoman government issued more than 160 million lira worth of banknotes against gold and German Treasury Bill in seven series in the four-year period starting from 1915. These banknotes were adopted by the Republic of Türkiye under the name of "Evrak-ı Nakdiye" (Cash Documents). *

While the states are forming their own visual constitution, they assess

historical, social, economic and psychological environment. Corporate identity reflects the state's historical, verbal and visual discourses in a certain standard. The most important design area which this case can be observed is banknotes. For instance, the most important indication of the formation process of the corporate identity of Turkish Republic is the Turkish Banknote design work. We can also think about this view for the US Dollar, British Pound, German Mark, Portugal Bank note, Latin America, Asia, Africa and other European countries.

The Republican Period Banknotes

Evrak-ı Nakdiye (Cash Documents) which were inherited from the Ottoman Empire remained in circulation until the end of 1927, as the Republic was still not in a position to issue its own banknotes in its early years. Because of the fact that banknotes are symbols of independence and sovereignty of a state, it was decided by the Grand National Assembly of Türkiye and approved under Law No. 701 called "Exchange of Present Cash Documents with New Ones" dated 30 December 1925 to issue the first Turkish banknotes. *

First Issue E1 Banknotes

At the end of a nine months study, First Emission Group banknotes were decided to be issued by the Committee chaired by Abdulhalik Renda, the Minister of Finance of the period, in the denominations of 1, 5, 10, 50, 100, 500 and 1, 000 Turkish Lira and the printing of the new banknotes was commissioned to an English printing firm called Thomas De La Rue. These banknotes were printed by the technique of intaglio on papers with watermarks. The banknotes of this emission group were printed before the Alphabet Revolution which took place on 1 November 1928 so that their main text was in Arabic letters and the denominations were French. First Emission Group banknotes which were the first banknotes of the Turkish Republic were put into circulation on 5 December 1927. *

*Turkish Republic Banknotes. (2009) Central Bank of the Republic of Türkiye, Ankara.

REFERENCES

- Ceco, S. (2012), İstanbul'un 100 Sembolü, 'İstanbul'un Yüzleri Serisi'. İstanbul: İstanbul Büyükşehir A. Ş. Kültür Yayınları.
- Eldem, E. (2009) Kağıttan Altına Altından Kağıda (1863-1947), Altının İktidarı, İktidarın Altınları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MRI Bankers' Guide to Foreign Currency, (2006), Subscription Information Monetary Research Institute, Houston, USA,
- Odabaşı, Y., Oyman, M. (2010) Pazarlama İletişimi Yönetimi, Media Cat Kitapları, 9. Baskı.
- Şentürk, Ş. (2009) Sikkeler Ne Anlatır? 'Orta Çağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük', İstanbul: İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, Ş. (2009) Altının İktidarı, İktidarın Altınları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, O. (2009) Altının İktidarı, İktidarın Altınları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, O. (2009) Eski Yunan, Roma ve Bizans Altın Sikkeleri, Altının İktidarı, İktidarın Altınları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türker, T. (2009) The Adventure of Currency in Anatolia, e haber Yayıncılık.
- Türkiye Cumhuriyeti Banknotları. (2009), Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara.
- T. C. Kültür Bakanlığı, (2002) Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II.

GÖRSEL SANATLAR BAĞLAMINDA YEMEK, KÜLTÜR VE KİMLİK

Benal Dikmen

Giriş:

Yemek olgusu, organizmanın canlılığını sürdürebilmesi için temel biyolojik eylemlerden birisi olmasının yanısıra yiyeceklerin sağlanmasından tüketimlerine kadar yemekle ilgili tüm süreçler kültürel bir olguya dönüşmektedir.

Ancak, yemekle ilgili bu etkinlikler ve süreçler farklı dönemlerdeki farklı kültürlerde değişiklikler gösterebildiği gibi aynı çağda, aynı kültürü paylaşan insanlar arasında bile birörnek olmak zorunda değildir. Bu değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olan etkenler ise doğal, dinsel, ekonomik, sosyal ve hatta bireysel olabilmektedir.

Kültür kavramı, bir toplumun aktardığı ya da dolaylandırdığı insan yaşamının bütün öğelerini –ister maddi olsun ister tinsel- bir araya getiren bir bütündür. Bu kavram, alet ya da makine teknikleri kadar, konut türlerini, sanatları ve gelenekleri, inançları, evlilik kurallarını, alışverişleri, politik yapıları, özellikle de dili kapsamaktadır. Aynı biçimde, en temel biyolojik işlevler –beslenme, üreme gibi eylemlerle ilgili olanlar- insanda, her durumda kültürel bir görünüme bürünmektedir.

Kültür, aynı zamanda bir insan grubunu başka bir gruptan ayıran koşullara, dünya görüşlerine ve yaşam biçimlerine dayanmaktadır. Her ikisi de başlangıçları tarihöncesi dönemlere, uzanan insanlığın en eski eylemleri arasında yer alan sanatla uğraşmak ve yemekle ilgili etkinlikler kültürün ayırıcı gücünü oluşturan süreçlerdendir.

Görsel sanatlar bağlamında yemek konusu, sanat tarihi boyunca hemen hemen tüm kültürlerde, bağlı oldukları kültüre özgü farklı anlatım biçimleri ile ortaya konulmuşlardır.

Batı sanatında yiyecek içeceklerle ilişkili bir tür olarak İlk Çağ'da ortaya çıkan natürmort, on yedinci yüzyılda sıradan nesnelere ve maddesel mülküne betimleyerek dönemin ölçütlerine ve değer yargılarına uymadığı gerekçesiyle akademik sıradüzeninde en alt basamağa oturtulmuştur. Modern çağda, Batı'da ussal ve entelektüel duyuları erkeklerin dünyasına; bedensel duyuları da kadınların dünyasına bağlayan ikiliklerden oluşan bir sıradüzen ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa koşut olarak yüksek sanat, estetik haz gibi kavramlar erkek kimliğiyle bağlantılandırılarak yüceltilmiş, kitle sanatı, zanaat gibi etkinlikler de kadın kimliğiyle ilişkilendirilerek aşağı görülmüştür. (Kuşkusuz, burada sözü edilen, Batılı, beyaz erkek kimliğidir.) Bu bağlamda natürmort da, çoğu zaman zaman usta bir el sanatçısının alanına giren bir etkinlik olarak kabul edilmiş ya da “kadın işi” sayılmıştır. Kadın işi olarak görülmesi, sadece sınırlı bir ustalık gerektirdiği varsayılmasından değil, aynı zamanda mutfak gibi, yemek odası gibi kadının iş alanı olarak kabul edilen yerleri betimlemesindedir.

Ancak natürmorta ilişkin bu bakış açısı zaman içinde toplumsal değişimler ve teknolojiye gelişmeler vb nedenlerle ilişkili olarak sürekli değişmiştir ve çağımızda natürmort, öncü /avangard anlatımın bazı görünümününün araştırılmasında bağımsız bir tür kimliğini taşımaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Batı sanatı'nda, yiyecek içecek betimlemeleriyle ilişkili olarak görülen natürmort türünün, İlk Çağ'dan günümüze kadar tarihçesini araştırırken, aynı zamanda, bu süreç içerisinde, Batı'da kimlik, cinsiyet, sosyal sınıf vb alanında ortaya çıkan ve giderek Modern çağda belirginleşen, görsel sanatlar bağlamında da yansımaları görülen sıradüzenli yapıyı da sorgulamak ve geçmişten günümüze dek toplumsal, düşünsel ve teknolojik gelişmelerin eşliğinde, değer yargılarındaki ve ölçütlerdeki değişim ve dönüşümleri ortaya koyarak konuyu açıklamaya çalışmaktır.

Birinci Bölüm: Sıradan Nesnelerin Resmi: Aşağı Bir Tür Olarak Natürmort

Gündelik yaşamın sıradan bir eylemi olarak görülen yemek olgusu; canlılığın korunabilmesi için birincil öneme sahip olmasının yanısıra, insan deneyimlerinin çok sayıda yüzlerini incelemede de önemli bir kaynak sunmaktadır. Konu sanat tarihi bağlamında ele alınacak olunursa, Batı sanatında yiyecek denilince öncelikle natürmort türü ile karşılaşılmaktadır. Natürmort resmin ilk örneklerinden başlayarak yiyeceklere yönelik neredeyse kesintisiz bir ilgi görülmektedir. Yiyecek ve içecekler, gerek tüketimlerinden önce, gerek sofradayken, kimi zaman da bazı eski Roma yer mozaiklerinde olduğu gibi, zemindeki kırıntılar olarak betimlemiştir.



Resim 1: Herakleitos, Süpürülmemiş Oda

Natürmort teriminin sanat tarihi boyunca çeşitli tanımları yapıla gelmiştir. Norman Bryson¹, dört tane natürmort konulu makale içeren *Gözden Kaçana Bakış* adlı kitabında natürmortu “kalıcı olmayan, önemsiz şeyler, küçük aygıtlar, ıvır zıvır anlamındaki *rhapos* sözcüğünden gelir. Önem taşımayan bu nesnelerin, yani ‘önem’ denilen şeyin ısrarla görmezden geldiği gösterişsiz maddesel yaşam tabanının

¹ İskoçyalı sanat tarihçi, (d. 1949).

resmedilmesi.”¹ olarak tanımlamıştır. Bryson’un bu tanımı, bir tür olarak natürmortun uzunca bir süre, Batı’da akademik sıradüzende yer aldığı aşağı konuma da işaret etmektedir.

Genel anlamda tarihçesine değinilecek olunursa, Vezüv yanardağının lavları altında kalmış Pompei ve Herculaneum evlerinde bulunan duvar resimlerinde, sonradan natürmort adı verilecek olan resim türüne benzer bir resim türü birinci yüzyılda Roma’da görülmekteydi. Bu resimler, başlangıçta *xenia*² olarak adlandırılan yani tanrılara ve onurlu konuklara sunulan saygın armağanların resimleriydi. Ancak, onların yanısıra *opsonia* olarak adlandırılan sıradan yiyeceklerin resimleri de yapılmıştır. Her iki tür yiyeceğin resimlerine de Pompei- Herculaneum duvar freskleri arasında rastlanmaktadır.



Resim 2: Pompei duvar resmi

Natürmortlar, Helenistik dönemde -yani, kabaca, M. Ö. üçüncü yüzyılla birinci yüzyıl arasında-, konukserverliğin yansıması olmaktan çıkmaya ve ayrı bir tür olma niteliği kazanmaya başlamışlardır. Büyük Plinius³, *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı yapıtında, M. Ö. Üçüncü yüzyılda yaşamış olan ressam Peiraikos⁴’un sıradan nesnelere resmederek sıra dışı bir ün kazandığından söz etmektedir. Peiraikos, berber dükkanlarını, kunduracı işliklerini, eşekleri, sebze ve benzerlerini resmetmiş, öyle ki sonunda kendisine ‘avami nesnelere ressamı’ (tam karşılığı ‘pasak ressamı’ olan

¹ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, s 61.

² Romalı mimar Vitruvius, M. Ö. 25 yılı dolaylarında kaleme aldığı *De architectura* adlı yapıtında ‘*xenia*’ sözcüğünü genellikle Yunanlı evsahibinin konuklarına sunduğu ve konukların kendilerinin hazırlayabilecekleri ya da pişirebilecekleri taze ya da çiğ yiyecek olarak tanımlamaktadır. “Bundan ötürü”, diye yazar Vitruvius, “ressamlar geleneksel olarak konuğa sunulan nesnelere resmettiklerinde bunlara *xenia* demişlerdir.” (Vitruvius, VI. 7. 4)

³Gaius Plinius Secundus Maior, (kısaca Büyük Plinius ya da Yaşlı Plinius, 23-79) Romalı yazar ve düşünür.

⁴ Peiraikos ya da Piraeicus, M. Ö. 3. yüzyılda yaşamış olduğu tahmin edilen Antik Yunan’lı ressam.

Yunanca rhyparogrophos sözcüğü) denilmiştir. Aslında, belki sadece bu sanatçı için kullanılmış olan ‘pasak ressamı’ deyiminin daha sonraki dönemlerde yoksul kişilerin, sıradan nesnelere -örneğin on yedinci yüzyıl Flaman ressamı Adriaen Brouwer¹ ve David Teniers² tarafından yapılmış- resimleri için kullanılmış olan “low-life genre” (aşağı-yaşam türü) olarak bir karşılığı bulunmaktadır. Ancak, günümüze Antik Yunan’dan hiçbir natürmort örneği ulaşmamıştır.

Ayrıca, Plinius’un Peiraikos ve resmettikleri hakkında yazdıklarından Helenistik dönemde natürmort resmin konusu olabilecek nesnelere sayısının epeyce arttığı öğrenilmektedir. İleri sürdükleri, sıradan insanları, sıradan nesnelere yansıtan resim için bir talep bulunduğunu, o dönemin sanat piyasasında bir ressamın bu konularda uzmanlaşıp kazanç sağlayabileceğini de ortaya koymuştur. Kuşkusuz bu durum, Peiraikos’un özerk bir tür olan natürmortu icat ettiği anlamına alınmamalıdır.

1600 yılı dolaylarında Avrupa resmi içinde, bağımsız bir biçim olarak yaratılan, insan figürünü dışlayan, *cansız* nesnelere ya da maddesel mülkün resmi olan natürmort³, akademik hiyerarşide en alt basamağa oturtulmuştur. Söz konusu basamakların en yukarisında tarihi resim ile dinsel resim, onların altında manzara, daha aşağıda da portre vardır.

Değerli konular hiyerarşisinde natürmortu sonlara yerleştiren kuramsal meselelerin üzerinde yoğunlaştığı birincil amaç, resmin güzel sanatlara ait olduğunu vurgulamaktır. Burada ileri sürülen sav, sanatçının rolünün [sade] zanaatkarından farklı olması gerektiğiydi. Sanatçının, imgelemine ya da sezgisine dayanan soyut fikirlerle uğraşması öne sürülmekteydi.

Natürmortun, nesnelere öne çıkararak onlara ayrıcalık yüklemesinin yanısıra, anlatıdan yoksun olması da o günün koşullarında, kusur olarak kabul edilmekteydi. Natürmort, metinden özellikle kaçınmaktaydı: Tarihten, kutsal metinlerden, destandan, biyografiden. Bu tür resimler, zamanın ağırbaşlı düzen düşüncelerine uymamaktaydı; söz konusu düzenin mutlakiyetçi saray kurallarını izlemesi gerekmekteydi ve her türlü sanat çabasında büyüklük, yücelik gibi kavramlar ölçüt olarak alınmaktaydı.

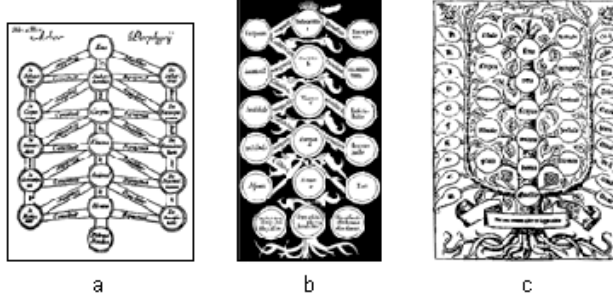
Hayvan resimleri, manzara resimleri ve natürmortların türler merdiveninin en alt basamaklarında yer almasının bir diğer nedeni de onların bir dönemi etkileyen

¹Flaman genre/tür ressamı (1604-1683).

²David Teniers (genç), Flaman ressam (1610-1690).

³*Still life* (natürmort) sözcüğü ilk kez 17nci yüzyıl ortalarında kullanılmıştır. İlk rastlanıldıkları yer de Hollanda tablo listeleridir. Ancak, o sıralarda bu terim hâlâ kullanımdaki tek terim değildi; onun yanı sıra daha önce natürmortun çeşitli tiplerine verilmiş olan başka adlandırmaların kullanılması da sürmekteydi. Örneğin ‘meyveli’ tabloları *fruytagie*, şölen resimlerine *bancket*, kahvaltı sofrasını gösterir örneklere *ontbijt* denilmekteydi. Felemenk dilindeki *stilleven* sözcüğü, başlangıçta ‘cansız nesne’ ya da ‘devinimsiz doğa’dan başka bir anlama gelmemekteydi. 1675te Alman ressam ve sanat tarihçisi Joachim von Sandrart (1606-1688) *Yapı, Resim ve Çizim –Soylu-Sanatlarının Alman Bilim Dünyası* başlıklı yapıtında ‘devinimsiz nesnelere’den söz etmiştir. Bir yüzyıl sonra, Fransa’da *nature morte* deyimini ortaya atılmıştır. Du Pont de Nemours’un 1779 da Baden prensesi Caroline-Louise’e gönderdiği mektupta ‘cansız şeyler’ (*choses inanimées*) olarak yaptığı açıklamadan bu deyim o tarihte yeni olduğu anlaşılmaktadır. Jean-Baptiste Descamps da 1780 yılında yazdığı bir yazıda natürmortu ‘devinimsiz nesnelere’in (*objets inanimés*) resmedilmesi olarak açıklamaktadır.

düşüncesine göre yaşamın aşağı sayılan biçimlerini ya da sadece *cansız* doğayı ele almalarıydı. Kapsamlı olarak ele alınırsa bu basamaklama, geniş ölçüde, bir estetik dışı normlar sorunudur ve *Porphyrios Ağacı*¹ olarak adlandırılan sınıflandırmanın felsefi dizgesini izlemektedir. Bu dizgede, dünya düzeni, cansız ya da cisim-dışı nesnelerin yaşamın en aşağı biçimi olduğu, onların üzerinde bir cisme sahip olanların, daha yukarıda canlıların, onların da yukarısında duyuya sahip olanların, en üstte de ölümsüz ruhuyla, tüm yaratılışın tacı niteliğiyle insanın bulunduğu bir basamaklanma olarak görülmektedir.



Resim 3: Üç Porphyrios Ağacı derlemesi

Geleneğin beden ve bedenle özdeşleştirilen duygular karşısında, zihne ve bilişsel olana üstünlük tanımış olması ve bu anlayışın modern çağda giderek vurgulanması bir takım ölçüt ve değer yargılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu ölçüt ve değer yargılarına göre, zihin ve bilişsel olan erkekle; beden ve duygusal olan kadınla özdeşleştirilmiştir. Bu görüşe koşut olarak yüksek sanat, estetik haz gibi üstün sayılan değerler erkek kimliğiyle bağlantılandırılarak yüceltilmiş, kitle sanatı, zanaat gibi etkinlikler de kadın kimliğiyle ilişkilendirilerek aşağı görülmüştür. Aynı gerekçeyle bedenli doğaya ilişkin yeme, içme, cinsellik gibi itki ve arzuların doyurulmasından elde edilen hazlar değersiz görülmüştür. Bununla birlikte bazı hazların kökleri doğrudan doğruya duyumsallıkta olsun olmasın, doğrudan doğruya düşünselliğin konusu oldukları, ya da en sonunda düşünsellikte anlatımlarını buldukları kabul edilmiştir. Dünya hazlarına ya da bedensel hazlara karşı olarak bu tür hazlar yüce hazlar olarak belirlenmektedir ve bu hazların başında da estetik haz gelmektedir. Kant², öznenin aldığı bu hazzın, bireysel gereksinim ve beğenilerden bağımsız olarak nesnenin biçimsel amaçlılığına dayandığı için ‘saf’ olduğunu ileri sürmüştür. Yüce ya da incelmış zevk olarak adlandırılan nitelikler üst sınıflar tarafından deneyimlenirken duyumsal ve kaba hazlar da aşağı sayılan tabakalara kalmıştır Kant, duyu düzeyleri arasında da bir ayırım yapmayı denemiştir. Kant’a göre görme, işitme gibi yüksek nitelikli duyuların yanı sıra yemekle ve içmekle ilgili olan tat alma ve koklama, belirsiz oldukları ve akılla kontrol altına alınmaları çok zor olduğu için beş

¹ Yeniplatoncu Hıristiyanlık karşıtı ve asıl adı Malkus olan Yunanlı filozof Porphyrios’un (~234 - ~305) madde sınıflandırmasını yaptığı yapıtına verilen ad.

²Immanuel Kant, Alman düşünürü (1724-1804)

duyunun en değersiz olanlarıdır.

Natürmort türü de aynı ölçütlere dayalı olarak çoğu zaman zanaatçının alanına giren bir tür olarak kabul edilmiş ya da “kadın işi” sayılmıştır. Kadın işi olarak görülmesi, sadece sınırlı bir ustalık gerektirdiği varsayılmasından değil, aynı zamanda kadına ait mekanlar olarak kabul edilen mutfak ve yemek odası gibi yerleri betimlemesindedir. (Burada ilginç olan, kadınla ilgili olarak görülse bile sanat tarihinde o döneme kadar natürmortun geçişinde pek az kadın sanatçıdan söz edilmesidir).

İkinci Bölüm:Havuç İmgesi, Akademik Sıradüzenin Yıkılması

On yedinci yüzyıl dolaylarında Batı’da akademik sıradüzenin alt bir tür olarak belirlediği natürmort’un bu konumu yaklaşık olarak on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında, bazı çevrelerce bu akademik dogmaya karşı çıkışlar görülmeye başlanmıştır. Almanya’da 1869’dan 1873’e kadar Wilhelm Leibl¹’in (1844-1900) çevresinde toplanan sanatçılar, “Leibl topluluğu” adıyla anılmışlardır. Bu grubun içerisinde yer alan Wilhelm Trübner², Leibl topluluğunun ideali olarak ortaya attığı “katıksız ressamcasına” deyimini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Trübner yapıtlarında, sanatçının nesnenin dış görünümünün aldatmacasını/tromp l’oeil³ değil, onun tinsel varlığını kendi yaşadığı gibi, duyumsadığı gibi dışa vurması gerektiğini sürmekteydi.



Resim 4: Joachim Beuckelaer, Sebze Pazarı

Neyin resmedildiğine ilgi duymaktan çok, *nasıl* resmedildiğine ilgi duymakta ve böylece, türlerin yerleşmiş sıradüzenini tehdit etmiş olmaktadır. Eleştirmenlerin Bonvin, Vollon ya da Ribot tarzında yapılmış natürmortları esinden yoksun “tabak çanak ressamları”nın yapıtı olarak dışladıkları Fransa’da olduğu gibi, Almanya’da da mutfaka ve pazaryerine dayanan konulara tepeden bakılmaktaydı.

Mutfak ve pazaryeri resimlerinin küçümsenmelerindeki temel neden, sıradan olarak kabul edilen yiyecek maddelerini ve üst sınıflarca alt tabaka olarak görülen, yiyeceklerin üretim ve satışlarıyla ilgili kişileri betimlemeleriydi. Ancak, çelişkili bir biçimde bu tür mutfak ve pazaryeri resimleri üst sınıflarca derhal kabul görmekte ve hemen satılmaktaydılar.

¹Wilhelm Maria Hubertus Leibl, Alman ressam (1844-1900)

²Alman ressam (1851-1917)

³“gözü aldat” anlamına gelen, gerçeklik izlenimi veren sanat türü.

On dokuzuncu yüzyılda, Berlin Ayrılıkçıları'ndan ressam Max Liebermann¹-in Max Liebermann ilk resimlerini sergilediğinde Alman eleştirmenler de, kendisini, tam karşılığı pasak ressamı olan "schmutzmaler" terimini kullanarak küçümsemişlerdi. Bu terim, İlk çağda Yunan'da Büyük Plinius'un ressam Peiraikos için kullandığı terimdir. Liebermann da bu görüşlere "iyi resmedilmiş bir havuç kötü resmedilmiş bir Meryem Ana'dan daha iyidir ya da "iyi resmedilmiş havucun iyi resmedilmiş Meryem Ana'dan aşağı kalır yeri yoktur"² sözüyle yanıt vermişti. Ancak, bu anlatımda kuşkusuz Liebermann Meryem Ana resimlerinin değerini sorgulama amacıyla değildi. Yalnızca, yüzyıllardır abartılmış olan akademik dogmayı yıkmaya umunduydu. Bu dogmanın on dokuzuncu yüzyıl ortalarında yıkılmasıyla natürmort genre/tür uzmanlarının tekeline çıkmış oldu. Bu tarihten başlayarak, natürmorttaki önemli yenilikler, çeşitli türlerde çalışmış sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Natürmortun bundan sonraki tarihi daha sonraki yılların avangardının karmaşık tarihiyle iç içe girmiş durumda olduğu öne sürülebilir.

Oysa birçok ressamın kendi yapıtını yorumlarken defalarca dile getirmiş olduğu gibi -yani resmedilen nesnenin yüce ya da aşağı olmasının estetikle de teknikle de hiçbir ilgisi bulunmadığının- eleştirmenlerce içten bir kabul görmesi, kısa sürede gerçekleşmemiştir. Örneğin Denis Diderot³, sohbetlerinde, türlerin önemlerine göre basamaklanmasını önce kabul etmiş, fakat sonraları Jean-Baptiste Chardin⁴'in natürmortları üzerindeki eleştirilerinde sadece estetik nitelikleri dikkate almıştır. Denis Diderot: "Resimleri her zaman 'doğa ve gerçeklik' olan Chardin öylesine eksiksizdi ve 'son derecede gerçeğe bağlı' idi ki, rahatça tarihsel konuları işleyen ressamları geride bırakabilirdi."⁵ diye yazmaktaydı.



Resim5: Max Liebermann, Mutfak Natürmortlu Otoportre

Modern resim piyasasında başlangıçta egemen olan akademik kuram ve ölçütlere karşın bazı natürmort resimler sıralamada kendisinden daha üst basamaklarda yer alan diğer türlere göre çok daha yüksek fiyatlarla alıcı bulmuşlardır. Birçok sanatçı ve 'tutkun', natürmortların ve natürmort öğelerinin çok uygun bir estetik araç

¹Alman ressam ve grafik sanatçısı (1847-1935)

²Sybille Ebert-Schifferer, Still Life A History, 292

³ Fransız yazar ve düşünür (1713-1784)

⁴Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Fransız ressam (1699-1779)

⁵Still Life, Norbert Schneider, 9

olduğunu fark etmiş olabilirler. Ne de olsa, bu türün öğeleri olan nesnelere, sanatçılara kromatik değerler, ton değerleri gibi biçimsel ilkeleri yetkin bir düzeyde uygulama olanağını vermektedir. Natürmort sanatçıları, yapıtlarının konusu olan nesnelere yakından ve bilimsel denebilecek bir titizlikle incelemiş, ve o nesnelere betimlenişlerinde de izledikleri estetik yollar için de büyük bir duyarlılık geliştirmişlerdir. Öte yandan, natürmortun mal mülkle, kişinin “sahip” olabildiği ve sahiplik sıfatıyla da kısmen kendisini tanımlayabildiği nesnelere – ilgilenmesi, bu türü özellikle zengin müşteri kitlesi açısından popüler ve önemli kılmaktaydı. İster aristokrasinin eski zenginleri isterse yeni zenginleşmiş burjuvazi olsun, natürmort resimler için çok büyük miktarlarda para harcayabilmekteydiler. Dolayısıyla, akademik sanat kuramcılarının natürmortu yerleştirdikleri düşük konum ile bu tür resimleri satın alan insanların sosyal konumları arasında çok büyük fark vardı. Dahası, sanatın öneminin konusundan bağımsız olarak sanatçının beceri ve içgörüsünden değil, özellikle konusundan kaynaklandığını ima eden sanat kuramı, bir anlamda sanatsal pratiği küçümsemekteydi.



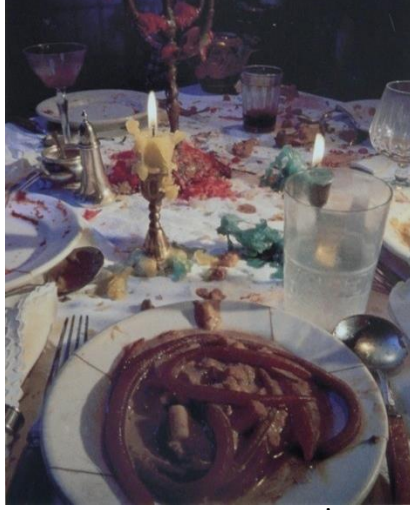
Resim 6: Édouard Manet Kuşkonmaz Demeti

Üçüncü Bölüm: Çağdaş Natürmort, Natürmort Türünde Dönüşümler

Natürmort türü de, sanat tarihi boyunca diğer birçok sanat türü gibi çağının toplumsal değişimleri ve sanat erekleleriyle ilişkili olarak sürekli değişim göstermiştir. Natürmort, yaklaşık olarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından günümüze öncü/avangard anlatımının bazı görünümünün araştırılmasında bağımsız bir tür olma kimliği taşımaktadır. Çağımızda, natürmort artık bir yandan kişisel ve toplumsal dünya görüşüyle öte yandan teknolojideki yeniliklerle ilgili olarak hem düşünsel hem de biçimsel yanlarıyla kabul görmektedir.

Günümüzde yeni biçimlerin, tekniklerin ve konuların çeşitliliğinin gitgide artmakta olduğu gözlenmektedir. Çevrimiçi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar pek çok alanı kapsayabilen “yeni medya” ile enstalasyon/yerleştirme ve performans sanatı gibi yeni dallar ve türler, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel sanatlarla birlikte yer almaktadırlar. Sanatın konuları da cinsiyet, sınıf, kimlik politikaları, kitle kültürü, ve travma gibi yeni konuların eklenmesiyle çeşitlilik göstermektedir. Batılı ölçütlere dayanan bir estetik duyarlığın üstünlüğünün kabul edilmesi yerine farklı kültürler ve toplumlarda gelişmiş birçok sanat ölçütü

bulunduğunun farkına varılmaya başlanmıştır. Kuşkusuz tüm bu gelişmelerin ve değişmelerin, natürmort türünde de etkilerini göstermeye başladığı görülmektedir.



Resim 7: Cindy Sherman, İsimsiz

Klasik natürmort resim geleneğiyle yirminci yüzyıldan bu yana görülen farklılıkların bir tanesi sanatçının toplumla olan ilişkilerinin temelden değişmesidir. Çağımızda artık geçmişte olduğu gibi piyasanın baskılarına karşın, sanatçının yöneten -ve sipariş veren- sınıfın isteklerine doğrudan bağlı olmasına ve boyun eğmesine pek az rastlanmaktadır. Belirli bir müşteri grubunun dinsel, yada devlet kurumlarının ya da bireylerin istediği kurmaca gerçekçiliklerden ya da gerçekçi kurmacalardan hemen hemen sıyrılmış olan çağdaş sanatçılar, genellikle, kendi anlatılarının, kendi yapılarının ve kendi isteklerinin peşinden gitmektedirler.

Modernist ya da avangard natürmort geçmişte olduğu gibi hala bir nesnelar dizgesidir; çağın değişmesiyle önceki dizgelerin, yapıların ya da nesneların tümünün birden bire kaldırılıp atıldığı, yerlerini yenilerinin aldığı düşünülmemelidir. Olayların genel düzeni içinde, natürmort yerini kurmacaya bıraktıkça sürekli olarak uzaklaştırılan ya da yadsınan gerçeğe sahip olma isteğine dayalı, kendi üzerine kapalı anlatı yapısı hâlâ önde gelmektedir. Natürmort türünün konuları günümüzde de onlara modellik ettiği varsayılan gerçek nesnelardan uzaktırlar ve etkilerini bugün de düşünsel anlam kodlarına göre göstermektedirler. Ancak, çağdaş sanatçılar kentsoylu kültürün dışında (çoğu zaman karşısında) yer aldıkları için, sanat ve onun anlatımı hicve, bozgunculuğa ve sınırı aşmaya ilişkin yaratıcı tutkulara daha yakından duyarlıdırlar.

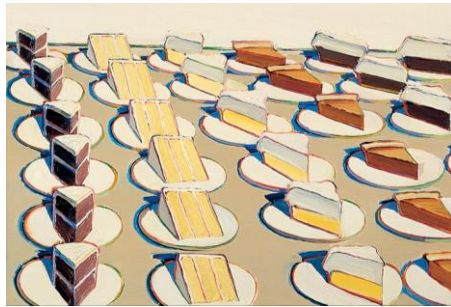
gibi mitolojik mesajları da pazarlama unsuru olarak kullanan yemek imajlarına kadar gıdanın her aşamasına damgasını vurmaktadır.



Resim10: Claes Oldenburg, Zemin Burgeri

Sanatçılar da, çağlarının bu yeni beslenme biçimini natürmort türü yapıtlarında irdelemektedirler. Kuşkusuz bu sanatçıların büyük çoğunluğu bu yeni alışkanlıkların yoğun olarak yaşandığı ileri Batı toplumlarından çıkmıştır.

Pop Art sanatçıları nesneyi yeni tüketim toplumunun yüceltilen ürünü ve yeni savurganlık kültürünün atığı, çöpü olarak, yeniden keşfetmişlerdir. Geleneksel Avrupa natürmortu, birden bire ve şaşırtıcı biçimde, “Amerikan Yaşam Biçimi” olarak adlandırılan olgunun gözde canlandırılmasına olanak veren ideal ortam olmuştur. Andy Warhol’un yaptığı ve bildik malları ve ambalajları olağanı aşar büyüklükte gösteren resimler ve Tom Wesselmann¹’in mutfak natürmortları reklama boğulmuş bir kapitalist toplumda marka adlarının büyük önemini ve tüketimin bir görev gibi algılanışını göstermektedir. Aynı kuşaktan Claes Oldenburg² ise yapay malzemeye abartılı büyüklük ve parlaklıkta dev hamburger ve cheeseburger heykelleri yapmıştır.



Resim 9: Wayne Thiebaud, Tart Vitrini

Görünümü ve tadı eş yiyeceklerin -robot dizileri gibi- neredeyse sonsuz sayıda

¹ABD’li sanatçı (1931-2004)

²ABD’li sanatçı (d. 1929)

üretilmesi Wayne Thiebaud¹ tarafından da alaycı bir eleştiriyile ele alınmıştır. Onun birbirinin ardısına yürüyüşüyle sonsuza doğru ilerleyen kek ya da kavun dilimleri veya hamburgerleri bu eleştirel bakış açısına bir örnektir. Sanatçı, fazla şekerli oluşlarını vurgulamak için keklerini bir pastacının ustalığını taklit ederek boyadan kalınlaşmış bir fırçayla resmetmiştir.

Sonuç:

Geçmişleri tarihöncesi dönemlere dayanan ve her ikisi de kültürlerin ayırıcı gücünü yapan yemekle ve sanatla ilgili etkinlikler ve süreçler, aynı çağda farklı kültürler arasında değişim gösterebildikleri gibi, aynı kültürün içinde de farklılıklar gösterebilmektedirler. Bu farklılıklar, doğal, dinsel, ekonomik, teknolojik ve hatta bireysel koşullar çerçevesinde olabilmektedir. Kuşkusuz, ortaya çıkan farklılıklar, zaman unsuruna bağlı olarak her iki grupta da gözlenebilmektedir.

Batı geleneğinin belirlediği birtakım ölçüt ve değer yargılarına göre ussal ve entelektüel duyular ve bunlara koşut olarak yüksek sanat, estetik haz gibi kavramlar erkek kimliğiyle bağlantılandırılarak yüceltilmiş, bedensel olan duyular ve kitle sanatı, zanaat gibi aşağı sayılan etkinlik ve özellikler de kadın kimliğiyle ilişkilendirilerek aşağı görülmüştür. Batı'da, maddesel mülkün resmi olarak yüksek sanat alanından çok zanaat alanına girdiği ve mutfak ya da yemek odası gibi kadına ait alanları betimlediği gerekçesiyle natürmort türü de aynı görüşlere koşut olarak on yedinci yüzyılda akademik sıradüzende en alt basamağa oturtulmuştur.

Ancak natürmorta ilişkin bu bakış açısı zaman içinde toplumsal değişimler, teknolojideki gelişmeler ve sanat erkekleriyle ilişkili olarak sürekli değişmiştir ve natürmort, çağımızda öncü/ avangard anlatımın bazı görünümünün araştırılmasında bağımsız bir tür kimliğini taşımaktadır. Günümüzde natürmort, artık bir yandan kişisel ve toplumsal dünya görüşüyle öte yandan teknolojik yeniliklerle ilgili olarak hem düşünsel hem de biçimsel yanlarıyla kabul görmektedir.

Çağımızda birçok alanda olduğu gibi görsel sanatlar alanında da bir değişim ve dönüşüm yaşanıldığına tanık olunmaktadır. Natürmortun sanat tarihi boyunca araştırdığımız, Batı'nın kültür, kimlik, cinsiyet, vb kavramlardaki sıradüzene dayalı yapısının pek çok açıdan geçerliliğini yitirmiş olduğu görülmektedir. Modern çağda Batı kültürünün ve Batılı beyaz erkek sanatçının üstünlüğünün dayatılması düşüncesinin değiştiği, kadın sanatçılar ve Batı dışındaki kültürlerden gelen sanatçılar gibi, daha önceki dönemlerde göz ardı edilen grupların da günümüzün sanat ortamında yer almaya başladıkları görülmektedir. Ayrıca, disiplinler arası sınırların silinmeye başlamasıyla yüksek sanat ve zanaat; yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sıradüzeninin de yıkılması sonucunda, sanat kavramının tanımı, kapsamı ve değerleri üzerinde de dönüşümler başgöstermektedir.

Resim Listesi:

Resim 1: Herakleitos, Süpürülmemiş Oda (Oikos Asarotos), Hadrianus dönemi (Roma imparatorluğu 117-138) yapıtı. Bergamalı Sosos'tan (ikinci yüzyıl), sonra Herakleitos tarafından kopye edilmiştir. Taban mozaïği parçası (ayrıntı), Musei Vaticani, Roma

¹ABD'li sanatçı (d. 1920)

- Resim 2: Pompei duvar resmi, M. Ö. 70 yılları dolaylarında, Meyve dolu cam kase ve vazolar, İkinci Pompei Tarzı, 108×70cm (42.5× 27. 6 in), Museo Archeologico Nazionale, Napoli
- Resim 3: Üç Porphyrios Ağacı derlemesi: 1. Arbor porphyrii (from Purchotius' Institutiones philosophicae I, 1730). png, 2. Arbor porphyrii (büyük olasılıkla Boethius'un çevirilerinden) png, 3. Arbor scientiae (Ramon Llull). png
- Resim 4: Joachim Beuckelaer (1533–1575), Sebze Pazarı, 1567, pano üzerine yağlıboya, 149 cm (58. 7 in) x 215 cm (84. 6 in), Royal Museum of Fine Arts Antwerp.
- Resim 5:Max Liebermann, Mutfak Natürmortlu Otoportre, 1873 monogramlı, tual üzerine yağlıboya (85. 3 x 139 cm), Gelsenkirchen, Städtisches Museum
- Resim 6: Édouard Manet, Kuşkonmaz Demeti, 1880. Tual üzerine yağlıboya, 46 x 55 cm (18 1/16 x 21 5/8 in.). Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.
- Resim 7: Cindy Sherman, İsimli # 172, 1987 (Sayı 5/6), kromojen renkli baskı (186, 4 x 124, 6 cm), Museum of Contemporary Art, Chicago.
- Resim 8: Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962, tual üzerine sentetik polimer boya. 32 tane tual. Her biri 20 x 16" (50.8x 40.6 cm), The Museum of Modern Art, New York.
- Resim 9: Wayne Thiebaud, Tart Vitri, 1963, tual üzerine yağlıboya, 30 × 36 in. (76. 2 × 91. 4 cm). Whitney Museum of American Art, New York.
- Resim10: Claes Oldenburg, Zemin Burgeri, 1962 kauçuk köpüğüyle ve karton kutularla doldurulmuş ve akrilik boyayla boyanmış tual, 132. 1 x 213. 4Museum of Modern Art, New York

Kaynakça:

- BOBER, Phyllis Pray (2003), Kültür, Sanat ve Mutfak, Çev. Ülkün Tansel, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- BRYSON, Norman (1990), Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting, Çev. Zühre İlgelen, Reaktion Books Ltd, London
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille (1999), Still Life A History, Çev. B. Dikmen-Z. İlgelen Harry N. Abrams Inc., New York
- GREFE, Christiane (1994), Hamburger Çağı, Çev. Ogün Duman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- LEPPERT, Richard (2002), Sanatta Anlamın Görüntüsü, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MODLESKI, Tania (1998), Eğlence İncelemeleri, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- RITZER, George, (1998), Toplumun McDonaldlaştırılması, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ROWELL, Magrit (1997), Objects of Desire: The Modern Still Life, The Museum of Modern Art, New York, Çev. B. Dikmen-Z. İlgelen
- SCHNEIDER, Norbert (1994), StillLife, Taschen, Köln, Çev. B. Dikmen-Z. İlgelen
- VITRUVIUS, Marcus Pollio, de Architectura, Book VI, penelope.uchicago. edu, 15.04.2014

Görsel Sanatlar Bağlamında Yemek, Kültür Ve Kimlik

Benal Dikmen

Özet:

Yemek olgusu, yalnızca canlılığın korunabilmesi için bir gereksinim olmayıp, yiyeceklerin sağlanmasından tüketimine kadar tüm süreçlerde kültürel bir görünüme bürünmektedir. Ancak, yemekle ilgili bu etkinlikler ve süreçler, geçmişteki veya aynı çağdaki değişik kültürlerin arasında ve hatta aynı kültürün içindeki bireylerin arasında dahi farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar ise, doğal, dinsel, ekonomik, sosyal etkenlere vb bağlı olarak biçimlenmektedirler.

Kültür kavramı, toplumun aktardığı ya da dolayımlandırdığı insan yaşamının maddi ya da tinsel bütün öğelerini bir araya getiren bir bütündür. Sanat da, bu anlamda, yemek gibi kültürün ayırıcı gücünü yapan bir dizi süreçten birisidir.

Görsel sanatlarda yemek konusu tarihöncesi dönemlerden günümüze dek hemen hemen tüm kültürlerde, ait olduğu kültürün bağlamı içinde farklı anlatım biçimleri ile ortaya konulmuştur.

Batı sanatında, yemekle ilişkili olarak ortaya çıkan resim türü natürmorttur. Ancak, Modern çağda Batı'da nesnelere ya da maddesel mülkün resmi olarak natürmort, akademik sıradüzende en alt basamağa oturtulmuştur. Modern çağda Batı'nın anlayışına göre, soylu, ussal ve entelektüel duygular, yüksek sanat ve estetik haz, görme, işitme gibi yüksek nitelikli duygulara bağlı erdemler, erkek kimliğiyle bağlantılandırılarak yüceltilmiş, kitle sanatı, zanaat, tensel olan, dokunma, tat alma ve koklama gibi aşağı görülen duygular da kadın kimliğiyle ilişkilendirilerek aşağı görülmüştür. Bu bağlamda, natürmort da, çoğu zaman usta bir el sanatçısının alanına giren bir tür olarak kabul edilmiş aynı zamanda mutfak gibi, yemek odası gibi kadının iş alanı olarak kabul edilen yerleri resmettiği gerekçesiyle kadın kimliğiyle özdeşleştirilmiştir.

Günümüzde ise, görsel sanatlar alanında, çoğalan ve çeşitlenen yeni sanat türleri ve biçimleri ile birlikte, yemek temasının geçmişte olduğu gibi, bugün de yoğun anlamlar içeren, metaforlar ve simgeler yoluyla pek çok örtülü iletiyi aktarmada aracı oldukları görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yemek, Kültür, Kimlik, Görsel sanatlar, Natürmort.

Eating, culture and identity in the context of visual arts

Abstract:

Nutrition has a cultural aspect which appears from food procuring to meal consuming. All activities concerning human nutrition vary following different cultures and individuals. These differences have various natural, religious, economic or social factors.

Like eating, art too is one of the processes that construct our culture. Food in visual arts has always been exposed in different forms in various cultures.

The food-related representation in the Western art is the still life which has been given the lowest artistic rank in Modern times. Noble, rational and intellectual orientations, higher aesthetical artistic tastes, connected to complex senses such as sight or hearing are attributed to man, thus sublimated, in the modernist conception of the western world. On the contrary, other senses, considered as lower, such as touch, taste and smell, and mass arts, handicrafts have been attributed to woman, that is, they have been despised. So, the still life has often

been despised as a genre considered in the artisan's working area. Since it is connected with places such as kitchen, pantry or dining room i. e. female places, the still life is identified with a woman personality.

Nowadays, with quickly multiplying new art branches and forms, the meal or eating theme, full of dense significations, metaphors and signs, is still being a go-between which brings us various messages.

Key words: Eating, meal, culture, identity, visual arts, still life.

ÇARŞIDAN ALIŞVERİŞ MERKEZİNE-ALİŞVERİŞ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM KAYSERİ-TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Neşe YILMAZ BAKIR

1. GİRİŞ

Dünya son yıllarda artan bir hızla ve devamlı bir biçimde değişim süreci yaşamaktadır. Tablo. 1’de görüldüğü gibi farklı kırılmalar yaratan gelişmeler karşısında toplum, yaşam ve dolayısı ile kent ve kent mekanı etkilenmekte, değişmekte, dönüşmektedir. Kent, görünür, somut, maddi özelliklerinin yanında, her şeyden önce değişik kültürlerden süzülerek gelmiş olan soyut anlamlar da taşımaktadır.

	SOSYOLOJİK	EKONOMİK	MEKANSAL
MODERNİZM	<ul style="list-style-type: none">▶ Sanayileşme▶ Kentleşme▶ Nüfus Artışı	<ul style="list-style-type: none">▶ Fordizm▶ Kapitalizm▶ Seri Üretim Biçimi	<ul style="list-style-type: none">▶ Sermaye Olarak Görülen Kent▶ Bütüncül Kent▶ İdeal Kent Yapısı
POSTMODERNİZM	<ul style="list-style-type: none">▶ Sanayisizleşme▶ Sivil Toplum▶ Bireyselleşme Modeli▶ Yeni Kentleşme▶ Alt-kentleşme	<ul style="list-style-type: none">▶ Postfordizm▶ Esnek Üretim▶ Liberalizm-Neoliberalizm▶ Dışa Açık Gelişme Modeli	<ul style="list-style-type: none">▶ Pazar Kentleri▶ Parçalı Kent Yapısı▶ Vitrin Kent
KÜRESELLEŞME	<ul style="list-style-type: none">▶ Yerelleşme▶ Demokratikleşme▶ Standartlaşma	<ul style="list-style-type: none">▶ Hizmet Söktörü Odaklı Gelişme▶ Neoliberalizm▶ Özelleşme▶ Standartlaşma	<ul style="list-style-type: none">▶ Dünya Kenti

Tablo. 1. Değişim Dinamikleri ve Etkileşimi (YILMAZ BAKIR, N. 2013),

Değişim sürecinde kültür, sosyal boyutta ve zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı en temel yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür, uzun yıllar boyunca bir arada yaşamış bireylerin, nesnel veya farazi olan her şeye, ortak yükledikleri anlam bütünüdür. Sennett (1999)’e göre kültür, toplumun bütünleşme gücünü" simgelemektedir. Toplumsal düzlemde, kolektif bir kimlik tanımlamasıdır. Dolayısıyla, nesilden nesile aktararak, toplumsal yapının sürekliliğini sağlar. Morley ve Robins (1997), kimliğin sürekliliğinin, "kolektif bellek ve ortak gelenekler, ortak ve yaşanmış bir tarih duygusu" ile sürdürülebileceğini öne sürmektedir.

Ancak modern dönemin ekonomik arka planı; kapitalist ilişki içinde, inorganik enerjiye dayalı üretim yapan, sanayileşmiş, ürünleri metalaşmış, emeği ücretlenmiş, özel mülkiyet anlayışı kurumsallaşmış bir toplum yapısına dayanmaktadır. Kapitalizmin kârlılığa odaklanan doğası gereği ortaya çıkan tüketim kültürünün ayırt

edici özelliği, üretimin ve tüketimin insanların değil ekonomik sistemin ihtiyacına uygun biçimde tasarlanmasıdır. Kapitalizmin temel ihtiyacı kâr olduğuna göre, daha fazla kâr edebilmek daha fazla satabilmekle ve dolayısıyla daha fazla taleple mümkündür. Bu doğrultuda toplumların tüketim alışkanlıklarındaki yaşanan değişim, tüketime konu olan tüm ürünlere ve düşüncelere yansiyarak kültürün parçası haline geldiğinden; ürünlerin kullanım şekline ve ürünlerle ilişki kurma biçimine ilişkin bu yeni eğilim, sosyal yapıyı biçimlendirerek kültürün dönüştürülmesine beşiklik etmektedir (Chaney 1999). Bireylerin kendilerini ifade biçimlerinin büyük ölçüde tüketim alışkanlıklarıyla şekillenmesiyle (Bocock 1993) tüketim de kültürün tamamlayıcı öğelerinden birisi olmaktan çıkmış, kültüre yön veren bir yapıya kavuşmuştur.

Son dönemde küreselleşme ile yaşanan teknolojik gelişmeler, sermayenin ve kültürel akışlarına yöne vermiş, kentler Castells'in tanımı ile "akımlar mekânı" (Castells, 1996) haline gelmiştir. Bu süreçte kentler ve kent yönetimleri üzerindeki baskılar artmış, sanayi dönemi sonrası yeni bir zenginlik kaynağı olarak görülen bu akımlara eklenilebilme baskısı, özellikle kentlere ilişkin karar süreçlerinde stratejilerin "yerel – ekonomik gelişim" platformuna kayması ile de yeni bir yön kazanmıştır. Bu nedenle kentlerde bireylerin günlük aktivitelerini gerçekleştirdikleri mekan tip ve çeşitleri önemli ölçüde değişmiştir: toplumun değişen yapısı ile, büyük alışveriş merkezleri, eğlence alanları gibi özel mülkiyette olup kamunun kullanımına hizmet veren alanların ortaya çıkması sonucunda, kamusal ve özel alan anlayışı ve bu alanların kanunlarla belirlenmiş yapılarını karmaşıklarştırmıştır.

Günümüz kentlerindeki kamusal mekanlar fantezi odaklı, ticari gelişimi sağlayan, yatırım çekme odaklı ve ticaret aktivitelerine yardımcı mekanlar olarak tasarlanmaya başlamıştır. (Puner1990, Öc veTiesdell 1997) ye göre post endüstri şehirlerinin kamusal mekanları, ne yazık ki kent merkezi alışveriş merkezleri, kurumsal plazalar, atrialar, ağlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. DEĞİŞEN TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE "YENİ KAMUSAL MEKAN "

Mekan üzerine anlamlar yüklenmiş, aynı kültüre sahip olanlara bu anlamları kuşaktan kuşağa aktaran, nesnel işaretler sistemidir. Kentsel kamusal mekanların en önemli fonksiyonu bireyler arasında bir sosyal hayat (doku) yaratmaktır. Newman (1996)kentsel mekanda; kamusal- yarı kamusal mekan -yarı özel mekan- özel mekan sınıflandırması yaparak kamusaldan özele uzanan bir mekan hiyerarşisi oluşturmuştur. Sosyal hayat birden fazla insanın kamusal bir mekanda bir arada olmasıyla, kentte yaşayan insanların birbirleriyle iletişim kurup sosyalleşmesini sağlar ve ortak bir kimlik oluşturur. Ancak gelişmiş kapitalizmin 20. yüzyılın sonunda kazandığı ivme ile birlikte Tablo. 2'de de görüldüğü üzere kamusal mekan ve kamusalılık kavramları belirsizleşmiş, yön değiştirmiş durumdadır. Özel mekanları kamusal mekanlardan ayıran en önemli özellik; kişisel mülkiyet alanlarının tersine kamusal alan kullanımının herkese açık olmasıdır (Krupa, F., 1993).

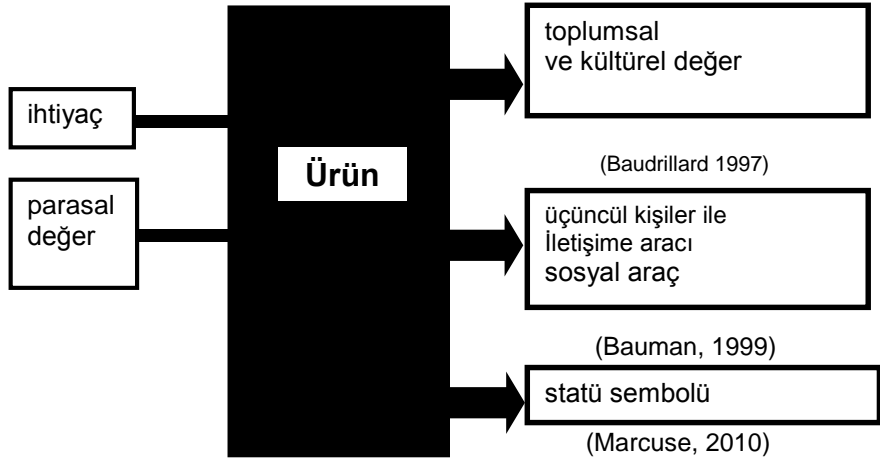
Çoğu özelleşmiş kamusal mekanlar olarak nitelendirilen mekanlar ise tüketimciliğin dar/geniş dünyası üzerinden sosyal sınıf/statüye dayalı yeni bir düzey kimliklenme süreçlerini de gündeme getirmektedir. Oysa ki mekânsallığın taşıdığı kültürel bağlam yerine özellikle büyük kentlerdeki pek çok mekân, gerçekte işlevsel yanları dışında statü, kimlik, gösterge ve imaj atfetme performanslarıyla anılmaktadır.

	Kamusallık	Kamusal Mekan
Modernizm	<input type="checkbox"/> Kurucu unsur <input type="checkbox"/> Özel şahıslardan oluşan kamusal topluluk <input type="checkbox"/> Kamusal alan-özel alan-aile <input type="checkbox"/> Kamuoyu <input type="checkbox"/> Burjuva kamusal alanı <input type="checkbox"/> Demokratik kamusal alan-Bireysel özgürlüğü sınırlayan	<input type="checkbox"/> Ayrışan kamusal mekanlar <input type="checkbox"/> Yitirilen kimlik değerleri <input type="checkbox"/> Kapitalizm ilkeleri doğrultusunda şekillenen kamusal mekanlar
Postmodernizm	<input type="checkbox"/> Toplumsal yaşam bölgesi <input type="checkbox"/> Farklılaşmış(kozmopolit) kent insanın alanı <input type="checkbox"/> Cemaatleşen toplumun birleşme arenası	<input type="checkbox"/> Özelleşmiş kamusal mekanlar <input type="checkbox"/> Kent imajını artırmaya yönelik kamusal mekanlar <input type="checkbox"/> Tüketim mekanları
Küreselleşme	Siber kamusalılık Kitle iletişim Özel alan içerisinde potansiyel kamusalılık	Özel mülkiyete konu kamusal alanlar Yalıtılmış kamusal mekanlar AVM, tematik park, süpermarket.... Özelleşmiş tüketim mekanları

Tablo. 2. Değişim Dinamikleri ve Kamusal Mekan Etkileşimi (YILMAZ BAKIR, N. 2013)

Şüphesiz bu durumun oluşmasında kapitalizm, boş zamanı kendiliğinden akıp giden bir zaman olarak değil, aksine, kontrol ve eşgüdüm erkini ele geçirme, kendine bağımlı bir mecrada tutma mücadelesinin payı oldukça önemli durumdadır. Boş zaman üretim için bir ara verme anlamından çok tüketmek için bir fırsata dönüşmüş, ekonomik bir anlam kazanmıştır. “Dolayısı ile toplumsal üretim pratiği içinde üretilen ve tüketilen bir nesne olmanın yanı sıra, toplumsal göstergeler sisteminin ve tüketim kalıplarının bir parçası olan mekanlar (Yırtıcı, 2002), sistemli bir biçimde tasarlanmış, ziyaretçilerini salt tüketmeye yönlendiren özelleşmiş- yeni kamusal mekanlara doğru evrimleşmiştir.

Bu durumun en önemli girdilerinden olan kültür endüstrisi; kitleye sunulan ürünlerin standart ve kolay tüketilebilir tarzda hazırlanarak tüketime açılmasını sağlamaktadır. Kültürel üretim, mamul madde imal ettiği gibi, yaşam tarzı, kültürel beğeni, haz, etkinlik kalıbı, iletişim, söylem ve kimlik inşasının da yeniden üretim süreçlerine girdi sağlamaktadır(Adorno ve Horkheimer, 1996) Kültür endüstrisinin yapay ihtiyaçlar üretimi boş zamanı, dolayısıyla kitlenin yaşam tarzını büsbütün dönüştürmektedir. Bauman (1999), tüketimci eğilimlerin de bizzat üretildiğini, hatta, çalışma etiğinden tüketim estetiğine doğru bir odak kayması yaşandığını ifade etmektedir. Tüketim, toplumsal kimlik parametrelerini dönüştürdüğü gibi yeniden de yapılandırmakta, bu bağlamda, ürün ve markalar ise Tablo 3’de de görüldüğü gibi fiziksel ihtiyaçları gidermekten çok “tüketici” ile “tüketici tarafından önemli olduğu düşünülen üçüncü kişiler” arasındaki iletişime yarayan sosyal araçlara doğru evrimleşmektedir.



Tablo. 3. Ürün Kavramının Değişimi ve Etkileşimi ¹

Bir bakıma kültür endüstrisi, kültürel üretim, mamul madde imal ettiği gibi, yaşam tarzı, kültürel beğeni, haz, etkinlik kalıbı, iletişim, söylem ve kimlik inşasının da yeniden üretim süreçlerine girdi sağlamaktadır. Bu yeni tüketim odaklı toplumun temelinde ise “katılma” olgusu yatmaktadır. Sistem tarafından yeni değer, etik ve pratiklere doğrudan ya da dolaylı katılma bir diğer anlatımla tüketme, sistemin genel menfaatlerinin hizmet etmektedir. Üretmeden tüketme kültürünün egemen olduğu toplumsal yapıda imaj, göstergeler, sembolik temsiller gibi öğeler toplumsal ilişkiler üzerinde önemli bir güce sahip olmaktadır. Bu süreçte, mekânlar ise, alışveriş merkezleri, eğlence yerleri, turistik bölgeler/aktiviteler vs. gerçekte, tüketimciliği artırmanın, kapitalist sistemi restore etmenin aracı kurumları olarak öne çıkmıştır.

3. YENİ ÇARŞILAR- ALIŞVERİŞ MERKEZLERİ!!

Kentler incelendiğinde belli bölgelerin merkezi özelliklerinin olduğu dikkat çekmektedir özellikle küçük ölçekli kentlerde merkezi nitelik taşıyan bölgeler vardır ve bunlara da ülkemizde genellikle “çarşı” denilmektedir. Kentleşmenin yüksek olduğu illerde ise tüm kente hizmet verebilecek potansiyelde yerler olmakla birlikte semt merkezleri de ticari yönden canlılık göstermektedir. Semt merkezleri, işletmelerin faaliyetlerine bağlı olarak birçok insanı bu alanın içine çekmektedir. (Wesley, vd., 2006). Cadde üzerlerinde konumlanan mağazaların önemli bir kısmı belirtilen semt merkezlerinde yer almaktadır (Karamychev ve Reeven, 2008). Yeni dünya düzeninde yaşam tarzının değişimi ile birlikte perakendeci mağazalar küçük ve bağımsız yapılardan, büyük ve tek yapıllı bölgesel alış-veriş merkezlerinde yer alan bir yapıya dönüşmüştür (Cheng ve Ling Yu, 2007).

Tarihsel süreç irdelendiğinde ticaret yolları üzerindeki kervansaraylar, aynı tür ürünlerin satıldığı kapalı çarşılar, alışveriş mekanlarının gelişiminde rol oynamıştır. Avrupa’da 19. yy. ’da bölümlü mağazalar, 20. yy. ’ın başlarında da zincir mağazalar ortaya çıkmıştır (Cengiz ve Özden, 2005). AVM’ler ise 1950’li yıllarda

¹(Yazar tarafından derlenmiştir.)

Amerika’da ortaya çıkmış “mall” olarak isimlendirilen bu merkezler yaygınlaşmaya başlamıştır. “Mall” kavramı, önceleri belirli bir alan içerisinde ağaçlardan oluşturulmuş bir hat üzerinde yer alan halka açık yürüyüş ve gezinti alanlarını tanımlamak için kullanılmış; kent sokaklarında yer alan alışveriş pratiklerinin içeriye alınması alışverişin gerçekleştirildiği kapalı ortamlar olarak ifade edilmiştir (Onbilgin ve Uzun 2001).

Başlangıçta bünyesinde gerçekleştirdiği sosyal aktiviteler, araç park sorununun olmayışı, güvenlik, ürün çeşitliliği, hijyen vb. konulardaki üstünlüklerinden dolayı AVM’ler günümüz ticaret sektöründe önemli bir pazar payına sahip olmuşlardır. Ancak alışveriş merkezlerinde tüketicinin ihtiyacını gidermesinin çok ötesinde, statü belirleme, haz alma, gösteriş, kendini kanıtlama vb. çok sayıda motivasyon kaynağı tarafından güdülenebilmektedir (Torlak, 2007). “Kent tasarımına göre şekillenen ve aynı zamanda kent tasarımını şekillendiren alışveriş merkezleri, profesyonel” (Batı 2007) tüketirme zincirinin parçalarıdır. Söz konusu olan bu tüketim merkezleri günümüzde eğlence, dinlenme, boş vakit geçirme, sosyalleşme gibi unsurları içinde barındırır da yeni tüketim araçlarının topluma manipüle edildiği alanlardır.

Modern anlamdaki alışveriş merkezleri ülkemizde 1980’lerden itibaren izlenen liberal politikalar ve uluslararası sermayenin yeni pazar arayışları sonucunda büyük kentlerimizde (İstanbul-Ankara-İzmir) çok mağazalı, çok katlı alışveriş merkezleri olarak boy göstermeye başlamıştır. 1980 sonrası ekonomide benimsenen liberal politikalar; halkın tarımdan kopması, köyden kente ve başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerine göçlerin başlaması gibi nedenlerle toplumsal hareketliliğin artmıştır. Bu sürecin sonucunda aile ve akraba gibi yerel unsurlara dayanan geleneksel toplum yapısının çözülmesi; kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve toplum üzerinde etkinleşmesi; reklâmcılık sektöründe yaşanan gelişmelerin (Bali 2002, Şahin 2005, Üstün ve Tural 2008) tüketim kültüründeki etkileri açık biçimde görülmeye başlanmıştır. 1980 ve sonrası dönemde ;

- Ekonomi politikaları; yabancı sermayenin ülkeye girişi ile birlikte tüketim kültürü topluma benimsetilir duruma gelmiştir.
- Bilinçli ve örgütlü uluslararası sermaye; bilinçsiz ve örgütsüz topluma sunduğu hızlı geçici formları ile günceli yakalama endişesini tetiklemekte ve toplumu birer tüketim nesnesi haline dönüştürmektedir.
- Toplumsal yapıdaki hiyerarşik yapılanmalar tüketim üzerinden biçimlenmekte ve sınıflar arasındaki sosyo-ekonomik– sosyo-kültürel yapıdaki değişme/farklılaşma genelde tüketim üzerinden şekillenmektedir.

Ülkemizde yaşanan bu değişim sonucunda tüketim mekanlarında da yeni bir anlayış gündeme gelmiş, 1988 yılında Türkiye’deki ilk alışveriş merkezi olan Galleria devlet tarafından yap-işlet devret modeli ile kurulmuştur. Özellikle 2000’li yıllardan itibaren Tablo. 4’de görüldüğü gibi hızla artan Alışveriş merkezlerinin sayısı 2014 yılı itibari ile 361’ e ulaşmıştır ve günümüzde toplam toplam kiralanabilir alan 10, 61 milyon m2 olarak karşımıza çıkmaktadır.

YILLAR	TOPLAM AVM	TOPLAM KIRALANABİLİR ALAN M ²	BİN KİŞİ BAŞINA KIRALANABİLİR ALAN M ²
2002	66	1.639.589	25.0
2003	85	1.891.322	28.3
2004	100	2.052.368	30.2
2005	119	2.357.329	34.2
2006	144	2.824.536	40.6
2007	172	3.747.173	53.0
2008	214	4.708.219	65.9
2009	238	5.526.659	76.2
2010	262	6.290.341	85.4
2011	298	7.561.886	101.2
2011 STOK	279	7.333.170	98.1

Tablo. 4. Yıllara Göre AVM Göstergeleri (Kaynak:www. gyoder. org. tr, 2014)

Ger ve Belk (1996) tüketim kültürünün ülkemizde olduğu gibi yerel kültüre uyumlaştırılarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Dahası Alden ve diğerleri bu uyumlaştırma sürecinin önce globalden hibrite ve ardından hibritten yerele giden bir eksende seyrettiğini ortaya koymuştur (Alden, 2006). Pek çok AVM tarihsel referanslarla bezenmiş, çoğulcu yapısını açıkça gözler önüne seren eklektik bir biçimde tasarlanmakta (Batı, 2007), gerçekte özelleşmiş bu mekanlar mekansal ayrışma yaratmakta, sosyal kopuklukları da tetiklemekte ve sonuçta hem sosyal hem de mekansal olarak bütünlüğün bozulmasına neden olmaktadır (Julia, Antoni-Pedro, Fernando, 2010)

4. KAYSERİ VE ÇARŞI KÜLTÜRÜNÜN AVM YÖNÜNDE DEĞİŞİMİ

Kayseri kenti, İç Anadolu’da yer alan yaklaşık 6000 yıllık tarihsel geçmişi ile özellikle bölgesi içerisinde önemli bir kenttir. Konum olarak tarih boyunca, İpek Yolu gibi ticaret yollarının kesiştiği yerde bulunması, kentte yaygın olan girişimcilik ruhu ve ahilik kültürünü kullanarak geliştirdiği ticaret geleneğini sürdürmesi, yine 1985’ten sonra uygulanan teşvik sistemi gibi gelişmeler gibi kent sürekli bir ekonomik büyüme gerçekleştirmiş, Anadolu Kaplanları olarak tanımlanan yerelde güçlü sermaye birikimine sahip kentlerin yer aldığı oluşum içerisinde yer almıştır.

Kentte ticaret geleneğinin en önemli tarihsel odağı Urgancılar Çarşısı, Hacı Efendi Çarşısı, Bedesten Çarşısı’nın bulunduğu Hanlar Bölgesi ile olmakla birlikte, çarşı kültürünün kentteki karşılığı niteliğinde yapı Kayseri Kapalı çarşısıdır. Günümüzde Kayseri Kale surlarının içinde yer alan çarşı Kayseri’nin Osmanlı hâkimiyetine geçtiği 15. Yüzyılın ortalarından itibaren oluşmaya başlamıştır. Yapı; Milli Mücadele döneminde savaş ekonomisi nedeni ile zor günler geçirse de Kayseri ve civarının en önemli ticaret merkezlerinden birisi olmayı sürdürmüştür. 1982 yılında Kapalı Çarşı’da başlayan onarım sürecinin uzun sürmesinden dolayı dükkanların eski sahipleri Çarşı’ya dönmemişler, bu sürecin sonucunda çarşı, esnaf ve müşteri profili açısından “kimlik” değiştirmiştir (Sönmez, F., 2011). Geleneksel olarak Çarşı içinde sokaklar ürün branşına göre bölünürken, 1950’li yıllardan sonra bu gelenekte bozulmaya başlamıştır.



Şekil 1. Kayseri Kapalı Çarşı ve çevresi (Kaynak: www. kayseribel. tr, 2012)

Çarşı kültürü olarak bakıldığında, Kapalı Çarşıda öncelikle dükkan komşuluğu akrabalıktan daha öte bir kavramdır ve komşuya siftah ettirme kültürü vardır. Çarşı ve içinde gerçekleşen ticari aktiviteler birçok Kayserili iş adamı için bir “ticaret okulu” olmuştur. Müşteri sadakatinin en önemli göstergelerinden birisi ise, “tavsiye etme” kültürüdür. Müşteri ile dükkan sahibi arasında güvene dayalı karşılıklı ilişki kentte ticaretin ayakta durmasında en temel yapıdır.

Ancak çarşının kentteki mekansal karşılığının Kapalı Çarşı'nın olduğu dönem, 1944 yılında Alman şehirci Prof. Ösner danışmanlığında Doç. Kemal Ahmet Aru tarafından hazırlanan planla değişmiş, çarşı Merkezi İş Alanı (MİA) olarak belirlenen İç Kale'nin güneyinden Kışıkapağı'ya kadar olan bölgeye kaymıştır. Dönemin belediye başkanı olan Emin Molu, 1950 yılında geleneksel kent merkezinin yer aldığı bu bölgeyi kamulaştırmıştır. Bölgede yer alan, Cumhuriyet Meydanı ve Kazancılar arasındaki dükkanlar yıkılmış, ızgara planlı modern MİA inşa edilmeye başlamıştır. Kayseri için Çarşı bu bölgede yer alan Havuzlu Han gibi iş hanları, bitişik nizamda yapılanmaya başlayan yeni dükkanlar olmuştur.



Şekil 2, 3. Solda; 1944 Kemal Ahmet Aru planında Kayseri MİA Planı (Kaynak: KBB arşivi) Sağda; Havuzlu Han 2013 (Kayseri Belediyesi Başkanı Osman Kavuncu döneminde açılan Sivas Caddesi'ne doğru kaymıştır. Kaynak: Neşe Yılmaz Bakır Arşivi)

1950'li yıllar ile birlikte çarşı MİA'dan; Kayseri kentinin tümü için bir çekim alanı haline gelen Sivas Caddesine doğru saçaklanmıştır. Cadde üzerinde dükkanlar ile birlikte bu alan özellikle 1970'lerde kamusal bir toplanma alanı olmuş, ayrıca şık mağaza vitrinleri ile kentte yaşayanların izledikleri ve izlendikleri sosyal bir platform haline gelmiştir.



Şekil 4, 5, 6, Sivas caddesinin 1920, 1980 ve 2014 yılındaki görünümüleri

1980 sonrası ise kentte artan sanayileşme ve beraberinde refah düzeyi ile birlikte yeni bir yaşam modeli ortaya çıkmıştır. Muhafazakar ve yerel değerleri modern unsurlar ile birleştirme gayreti sonucu kent geniş caddeler, yüksek katlı ve büyük konutlarla tanışmış, yeni tüketim araçları ile birlikte gelişen imaj unsurları kentin her noktasında hissedilmeye başlanmıştır. Marka ve imaj unsurlarıyla birlikte yine son yıllarda Alışveriş merkezleri yapılaşmaya başlamış, kentte yeni bir ticaret deneyimi yaşanmaya başlanmıştır. Değişen alışveriş alışkanlıklarının mekan boyutundaki ilk örneği Kasserî Alışveriş Merkezidir. Ardından 2006 yılında kurulan Kayserî Park Alışveriş Merkezi kent yaşamını oldukça etkilemiştir. Kentin üst gelir grubunun yaşadığı bir alan olan Alpaslan Mahallesi'nde yer seçen yapı 64000 m2 inşaat alanına sahiptir. 2006 yılında gerçekleştirilen İpek Saray Alışveriş Merkezi, alışveriş yanında ofis ve büro kullanımlarını da içermektedir. 2010 yılında Meysu Outlet Alışveriş Merkezi açılmış ardından 2011 yılında Kayserî Forum Alışveriş Merkezi gerçekleştirilmiştir. Forum Alışveriş merkezinin yeri 1945 Öelsner-Aru planında belirlenerek yapılanmıştır kent stadyumudur. Kamuya ait bir alanın özelleştirilerek gerçekleştirilen proje konut, ticaret, ofis kullanımları ile karma kullanımdır.

	<u>Kayseripark AVM</u>	<u>İpeksaray AVM</u>	<u>Meysu Outlet Center</u>	<u>Forum AVM</u>	<u>BYZ GARAGE</u>
Bulunduğu yer	Alpaslan Mah.	Sivas Cad.	Osman Kavuncu Bulvarı (Terminal Yanı)	Sivas Cad.	Osman Kavuncu Bulvarı (Terminal Karşısı)
Proje başlangıç tarihi	2005	2005	2010	2008	2011
Proje bitiş tarihi	2006	2006	2011	2011	-
Projenin yatırımcıları	Doruk Ticari yatırımlar-	RV Perakendecilik Ticaret Limited Şirketi	Gülsan AŞ	Multi-Türk MALL	İmtaş İnşaat AŞ.
Açıklamalar	Alışveriş, Eğlence Ve Kültür	Alışveriş, Yabancı Dil, Dans Ve Tiyatro Eğitim Merkezleri, Ofis	Alışveriş, Eğlence	Alışveriş, Eğlence, Kültür, Konut Residence, Ofis, Otel.	Alışveriş, Otel

Tablo. 5. Kayserî'de Faaliyet Gösteren Alışveriş Merkezleri
(Kaynak: Yılmaz Bakır, N., 2013)

Kentteki sosyalleşmenin en önemli mekanları olarak kabul edilen Kapalı Çarşı, MİA'nın yer aldığı Cumhuriyet Meydanı Çevresi ve Sivas Caddesi gibi bölgeler giderek kamusal mekan işlevlerini kaybedip yerini yoğun araç trafiğine terk ederken, yeni açılan alışveriş merkezleri sosyalleştirme mekanları olarak kentte etkin olmaya başlamışlardır. Bu noktada, kamusal kentte AVM'lerin sağladığı olanaklar ölçüsünde kapalı mekanlar aracılığıyla gelişimini sürdürmektedir. Burada düşündürücü olan, kent insanına sosyalleşme için mekânsal üretimin çok çeşitlenmediği ve daha özelde açılan alışveriş merkezleriyle sınırlı kaldığıdır. Güvenli, kontrollü olarak tanımlanan bu yeni alanlar günümüzde yoğun rağbet gören yerler olarak belirtilebilir. Yüksek erişim olanaklarını sağlayan alanlarda yer seçmeleri bu durumu etkilemektedir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Günümüzde kültür endüstrileri, kitlelere ürünlerin tüketilmesine ilişkin şartlanma yaratacak bir dünya görüşünü benimsetmeye çalışmaktadır. Tüketim olgusuna yüklenen sosyal ve kültürel anlam, tüketilen ürün ve hizmetin kullanım değerinden çıkıp "kültürel" ya da "psikososyal değer" kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Buna bağlı olarak da, ihtiyaçtan fazla ve gösterişçi tüketim ortaya çıkmaya başlamıştır. Aşırı ve gösterişçi tüketim olgusu, insan hayatında akla gelebilecek her şeyi kendi etki alanına almış durumdadır. Bunun sonucu olarak da, bireyin benlik/kimlik ölçüleri sürekli yer değiştirmeye başlamış, tüketme eyleminin katedralleri olarak mağazalar, alışverişin yapıldığı birer mekanlardan öte, sosyal etkinlik merkezlerine dönüşmüştür.

1960'larda görülmeye başlanan ancak iki bin yıllık geçmişi olan alışveriş merkezleri; içinde toplumsal yaşamı ve etkileşimi barındıran, teknoloji-ekonomi-kültürel değişimlere paralel şekillenen yapılar olarak konumlanmaya başlamıştır. Kapalı ya da açık olarak şekillenen içeride ve dışarıda gelişen biçimlere sahip bu merkezler ve bunlarla ilişkili mekanlar da (kamusal olarak algılsa da özel mülkiyete ait tüketim amaçlı mekanlardır) kamusal alanların doğasını da değiştirmişlerdir. Kamusal anlamda önem taşıyan ve kent merkezinden başlayarak saçaklanmalar ile kentin geneline yayılan alışveriş mekânları içe dönük kamusalilikleriyle artık tek bir binada, tek bir çatı altında toplanır hale gelmiştir.

Pek çok kent gibi Kayseri Kenti de bu süreci yaşamaktadır. Değişim kapasitesi yüksek, küreselleşme ve Avrupalılaşıma süreçlerine açık, kültürel boyutta muhafazakar ama ekonomik anlamda dinamik bir nitelik taşıyan kent; özellikle ekonomik gelişme sonucu geleneksel-kültürel değer ve ilişki ağları çözülmemiş olsa da yeni tüketim kalıpları ve mekandaki fiziki modernleşme uygulamalarıyla kendisini yenilemeye çalışmaktadır.

Kentteki alışveriş mekanlarının geleneksel çarşı kültüründen uzaklaşarak kapalı mekanlara dönüşmesi kamusal anlamda ilişkileri olumsuz etkilemektedir. Ticaret geleneğinin en temel yapı taşları olarak bilinen, pazarlık kültürü, komşuya siftoh ettirme kültürü beraberinde esnaflık kültürü değişime uğramış, müşteri sadakati ve tavsiye etme olarak yaşanan karşılıklı ilişkide yaşanan kırılma sosyal kültürel yapılanmalarda sorunlar yaratmaya başlamıştır. Bu ilişkinin yaşanabildiği geleneksel çarşı esnafı iş bu merkezler nedeniyle giderek güç kaybetmekte ve yenilgiyi kabul

ederek dükkânlarını terk etmektedir.

Ayrıca alışveriş merkezi gibi büyük ve kapalı bir alan kent merkezinin mekânsal özelliğini dönüştürmekte, kent merkezi ile arasında gerilim yaratmaktadır. Kentte yer alan alışveriş merkezleri karma kullanımları ile kent merkezinde bulunabilecek her türlü aktiviteyi ve hizmetleri bünyesinde toplamaya çalışmakta, kent merkezi bir toplanma yeri olarak yasayan bir sosyal merkez olma işlevini yitirmekte, kent planının aksine çok merkezli hale gelmektedir. Esas sorun ise bu yeni çok merkezlilik sınıflar arası sosyal tabakalaşmaya neden olabilmekte, geleneksel kent yapısı ekonomik gereklilikler temelinde parçalanabilmektedir.

Şüphesiz ülkemizdeki pek çok kentte olduğu gibi Kayseri’de de kentlinin birlikte yaşama kültürünün daha yerleşikleştiği bir kentsel mekan olabilmesi adına alışveriş merkezleri önemli bir kentsel yapı konumundadır. Kentte muhafazakar ve demokratikleşme arasındaki sosyo-mekansal iletişimin karşılıklı etkileşimde olduğu kamusal mekanlar olarak sunulan bu alanların özelleşmiş kamusal alanlar olduğu gerçeği yadsınmamalıdır. AVM’lerin kamusal mekan gereksinimine cevap aranan alanlar yegane alanlar olarak karşımıza çıkması durumunda Kayseri örneğinde olduğu gibi temel anlamda ticaret, yaşam kültürü olarak temel kırılmalar yanı sıra kentin kültürel sürekliliği açısından da önemli sorunlar ile karşılaşmak kaçınılmaz olmaktadır.

7. KAYNAKLAR:

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1999). The culture industry: Enlightenment as mass deception. In S. During (Ed.), *The cultural studies reader* (pp. 31-41). New York: Routledge.
- Alden, D. L., ve diğer. (2006) “Consumer attitudes toward marketplace globalization: Structure, antecedents, and consequences. ” *International Journal of Research in Marketing* 2006, 23(3), 227-239
- Arnold, M. J., Reynolds K. E. (2003) Hedonic Shopping Motivations, *Journal of Retailing*, (79), 77-95.
- Bali, R. (2002) *Tarz-ı Hayattan, Life Style’a*, İletişim, İstanbul.
- Başfıncı, Ç., (2011) Modern Türk Tüketim Kültürüne Yönelik Bir Araştırma A Study About Modern Turkish Consumption Culture Millî Folklor, 2011, Yıl 23, Sayı 91 Batı, U. (2007) Tüketim Katedralleri Olarak Alışveriş Merkezlerinin Toplumsal Göstergelimi: “Forum Bornova Alışveriş Merkezi Örneği”, *Uluslar Arası İnsan Bilimleri Dergisi*, 1 (4), 2-27.
- Bayraktar, N. (2005) The Urban and Public Locational Features of the Shopping Centers/Ankara as Example, *Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2 (18), 289-301
- Bauman, Z. (1999), *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, Çev, A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bloch P. H, Ridgway N. M, Dawson S. A (1994) The Shopping Mall As Consumer Habitat, *Journal of Retailing*, 1 (70), 23-42
- Bloch, P. H., Nelson, J. E. Ridgway, N. M. (1991) Leisure and the Shopping Mall, *Advances in Consumer Research*, 1 (18), 445-452
- Bocoock, R. (1993) *Consumption*. Routledge: London
- Castells, M. (1996 / 2000) *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.

- Cengiz, E. Özden, B. (2002) Perakendecilikte Büyük Alışveriş Merkezleri ve Tüketicilerin Büyük Alışveriş Merkezleri İle İlgili Tutumlarını Tespit Etmeye Yönelik Bir Araştırma, *Ege Akademik Bakış Dergisi*, 1 (2), 65-78.
- Chaney, David. Yaşam Tarzları. Çev. İrem Kutluk. İstanbul:Dost Kitabevi, 1999.
- Cheng, E. W. L., Li, H., Yu, L. (2007) A GIS Approach To Shopping Mall Location Selection, *Building and Environment*, 2 (42), 884-892.
- Ger, Guliz ve Russell W. Belk. "Cross-cultural Differences in Materialism. " *Journal of Economic Psychology*. February 1996, 17(1):55-77.
- Julia, Antoni-Pedro, Fernando, (2010)" Planning Public Spaces Networks Towards Urban Cohesion" 46th ISOCARP Congress 2010
- Karamychev, V. and Reeve, P. (2009). Retail sprawl and multi-store firms: An analysis of location choice by retail chains, *Regional Science and Urban Economics* 39.pp.277–286.
- (Krupa, F., 1993). *The Privatization Of Public Space*, MA, Thesis, [http://www. simple-is-beautiful. org/frede/paps. html](http://www.simple-is-beautiful.org/frede/paps.html), Erişim 2014 Mart.
- Köksal Y., Emirza E., (2011), Kuruluş Yeri Açısından Cadde Ve Alışveriş Merkezi Mağazacılığının Karşılaştırılması: Ankara İlinde Bir Araştırma, Cilt 8, Sayı 16, s. 75-87
- Marcuse, H. (1968) *Tek Boyutlu İnsan: İleri Endüstriyel Toplumun İdeolojisi Üzerinde Bir Araştırma*, Çev. Çağan, S., May Yayınları, İstanbul.
- Morley D ve Robins K (1997) Kimlik Mekânları, Çev:E. Zeybekoğlu, Ayrıntı Y, İstanbul-1997.
- Newman, O., (1996), *Creating Defensible Space*. Washington: US Department of Housing and Urban Development.
- Oc T., Tiesdell S., 1997, *Safer City Centres-Reviving the Public Realm*, London: Paul Chapman Publishing Ltd.
- Önbilgin, Turgay-İ. Uzun (2001), "Alışveriş Merkezleri ve Atriumlar", *Ege Mimarlık*, Yıl:11-12, Sayı: 40-41, 2001/ 2002/1, İzmir.
- Sennett, R. (1999), *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Çev. S. Ser-tabiboglu ve C. Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sönmez, F., (2011). Kayseri Kapalı Çarşı Yaşantısı ve Bellekteki Yer", *Ar. Gör.*, Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, Sayı: 402, Haziran s. 31-36.
- Şahin, M. Cem. (2005) "Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü. ", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 2005, 25(2):157-181
- Tabak, B. I., Özgen, O., Akyol, B. (2006) "High School Girls' Shopping Mall Experiences, Perceptions And Expectations: A Qualitative Study", *Ege Academic Review, Journal of Economics, Administrative, International Relations and Political Science*, 1(6)s.100-113.
- Tauber, E. M. (1972) Why do people shop?, *Journal of Marketing*, 4 (36), 46-49.
- Torlak Ö. (2007). "Tüketicilerin Değişen Hayat Tarzları", *Postmodern Dünyada Tüketimi Yeniden Anlamlandıracak Yeni Müşteri*, (Editörler: Remzi Altunışık ve Ömer Torlak), Hayat Yayınları, İstanbul, s. 137-161.
- Üstün, B., ve Tural O., (2008)"Tüketim Alışkanlıklarındaki Değişimler Ve Bu Değişimlerin Alışveriş Mekânlarına Etkisinin Eskişehir Örneğinde İrdelenmesi". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2008, 8(2):259-282.
- Wakefield, K. L., Baker, J. (1998) Excitement at the Mall: Determinants and Effects on Shopping Response, *Journal of Retailing*, 4 (74) 515-539
- Wesley, S. and Le Hew, M., Woodside, A. G. (2006). "Consumer decision-making styles and mall shopping behavior: Building theory using exploratory data analysis and the

- comparative method” Journal of Business Research, Volume 59, Issue 5, pp. 535-548.
- Yılmaz Bakır, N., (2012), Kentsel Planlama Ve Proje Bütünleşme Süreci Kayseri Kenti Örneği, Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul
 - Yırtıcı, H. (2002) “Tüketimin Mekansal Örgütlenmesinin İdeolojisi.”, *Mimarlık ve Tüketim*, ed. by N. Togay, İstanbul: Boyut Yayıncılık A. Ş., 9-38

ÇARŞIDAN ALIŞVERİŞ MERKEZİNE-ALİŞVERİŞ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM KAYSERİ-TÜRKİYE ÖRNEĞİ

YILMAZ BAKIR

ÖZET

Son yıllarda kimlik olgusu; küreselleşme, modernite ve postmodernite süreçleri ile karmaşık hale gelmekte, beraberindeki yeni ve farklı eleştiriler, bu sorgulamaları ve arayışları da beraberinde getirerek kimlik değişimlerine yol açmaktadır. Kamusal mekanlar insanlar için yer/mekan olmanın ötesinde toplumsal/politik aidiyetlere, farklı yaşam deneyimlerine, kimliksel ve kültürel çoğulculuğa, yeni bakış ve düşünsel formlara karşılık gelmektedir. Bu yönleriyle, toplumsal gruplaşmalar, kültürel çeşitlilik, çoklu kimlikler, farklı sosyal ortamlar ve yaşam stillerinin köken bulduğu önemli alanlardır.

Geçmişte sokak meydan gibi açık alanlarda üretilen kamusal yaşam günümüzde büyük alışveriş merkezleri aracılığı ile üretilmekte, AVM’ler boş zaman geçirme etkinliğinin toplumsal açıdan yeniden işlev kazandığı kamusal mekanlar haline gelmektedir. Günümüzde alışveriş ve beraberinde geleneksel çarşı kültürü değişmekte kamusal yaşamın önemli bir üretim yeri olan bu alanlarda yaşanan değişimler kent kültüründe de hissedilmekte, özelleşen kamusal mekanlar aracılığı ile yeniden yapılanan bu üretim sınırlı bir kamusal sunmaktadır.

Türkiye’deki pek çok kent gibi Kayseri Kenti de son yıllarda ticaret mekanlarında önemli değişimler yaşamış, çok sayıda büyük alışveriş merkezi ile tanışmış, geçmişte kent merkezinde yer alan kent kimliğinin önemli parçası olan çarşı geleneğinden yeni oluşan alışveriş merkezlerine kaymıştır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı ticaret kenti kimliği ile ön plana çıkan Kayseri’de alışveriş kültürünün ve dolayısı ile “gelenekselden –yeni olana” alışveriş mekanlarının yaşadığı değişimi irdelemektir. Çalışmada önemli diğer bir konu olarak değişim sürecini kamusal bir sistem içinde ele alarak sosyal mekansal anlamda etkileri ile birlikte ele alınarak değerlendirilecek, Kayseri ve beraberinde Türkiye’de 21. yüzyılın zorluklarını karşılamak kamusal ve kültürel açıdan sürdürülebilir mekansal yapılanmalar oluşturmak için gereklilikler incelenecektir.

ABSTRACT

In recent years, the phenomenon of identity are becoming complex with globalization, modernity and postmodernity processes, accompanying new and different criticisms have led to change of identity.

With these aspects, these areas are important areas that cultural diversity, multiple identities, different social environments and found the origin of life style. In the past, public life which are produced in open spaces such as streets, today's are produced through large

shopping centers, restaurants, cafes, especially shopping centers are becoming functions of socially re-gained public spaces.

Nowadays, shopping and traditional markets culture are changing, these changes are also felt in urban culture, restructuring privatized through public spaces in this production of a limited public space.

In recent years, Kayseri City experienced a significant change in trade places, acquainted with a number of large shopping centers, bazaar tradition, which had an important part of the urban identity, has shifted to shopping malls that newly formed. In this context, the main purpose of the study is to examine the change of trade culture and shopping-trade places in Kayseri where is known as trade identity. The other important issue in this paper intends to examine how the transformation and appropriation of shopping area as a public space is taking place socially and spatially in the diverse and contrasting settings of contemporary Kayseri. In this process, it is crucial to discuss how Kayseri and Turkey should reconstruct and reproduce their public spaces to meet the challenges of the 21st century and build more publicness and cultural sustainable urban environments.

AVRUPA SANATINDA YEMEK VE BESLENME KÜLTÜRÜ

Ceyda GÜLER

I. GİRİŞ

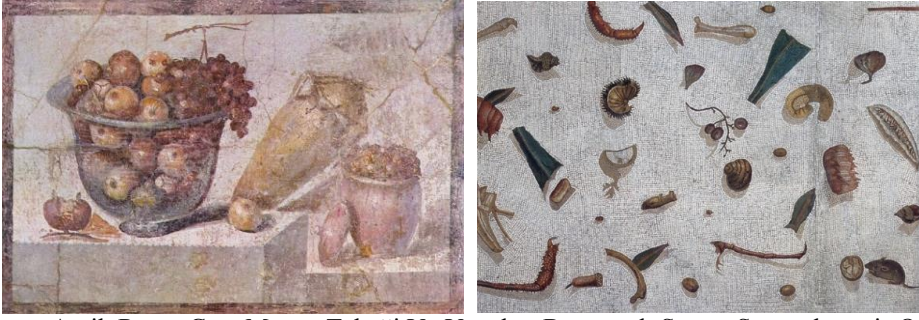
İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, Eski Mısır ve Mezopotamya’da bilinçli bir eyleme dönüşmüş, esas gelişimini Antik Yunan ve Roma dönemlerinde sürdürmüştür. Sonraki yıllarda Antik Çağ’da egemen olan özgür düşünce ve özgün eserler, yerini Orta Çağ’da kilisenin yönetiminde kutsal kitabın öğretilerine bırakmıştır. Hristiyanlık semavi dini kabul edilince yeni bir yaşam tarzı ve buna bağlı sanatsal anlayışlar ortaya çıkmaya başlamış ve yüzyıllar boyu kendisini yenileyerek devam etmiştir. Orta Çağ boyunca İncil’den alınan dini konuların belli kurallar çerçevesinde çalışılması, sanatçılar için zorunluluk olmuş, Orta Çağ’ın Hristiyanlık ilkelerine bağlı olarak gelişen sanat anlayışı zamanla Avrupa’da ortaya çıkan yeniliklere göre değişimler göstermiştir. Doğu Akdeniz coğrafyasında ortaya çıkan Antik Çağ sanatları ve buna paralel gelişimin sağlandığı uygarlık düzeyinin üzerine 15. yüzyılla başlayan keşifler, sömürgeler daha sonrasında Avrupa’da ortaya çıkan mezhep savaşları, yeni gelişmelere zemin hazırlamıştır. Antik Yunan’ın yeniden doğuşu olan Rönesans ve sonrasında, sanatta büyük atılımlar başlamıştır. Papalığın Orta Çağ’dan beri sürüp gelen istekleri ve kısıtlamaları kısmen hafiflemiş, hümanizm ilegenellikle dini konularda ağırlıklı olarak ele alınan yemek kültürüne dayalı sahneler de değişime uğramaya başlamıştır. Bu süreç Barok dönemin sonlarına kadar devam etmiş, büyük Fransız devrimiyle de yeni bir gelişme dönemi başlatılmıştır. Tarihsel süreçte bütün değişimler, toplumları ve buna paralel olarak sanatı da etkilemiştir. Bu değişim içerisinde yemek konusunun ele alınışı da devamlı olarak farklılık göstermiştir.

Yemek yemek, uyumak ve barınmak gibi insanın fiziksel varlığını sürdürmedeki temel ihtiyaçlarından biri aynı zamanda sosyal yaşamın da önemli bir parçasıdır. Sosyo-kültürel hayatın döngüsü içinde yemek, insanın dini inançlarına, gelir durumuna, yaşadığı coğrafyaya göre farklılık göstermektedir. Yemek, günlük hayattan dini törenlere kadar farklı ortam ve mekânlarda değişiklik göstererek pek çok kez sanatın konusu olmuştur. Bu bağlamda oluşturulan eserlerde manastırda, evde, gemide, piknikte, kışlada yemek yemenin farklılıkları göz önünde tutulmuştur. Tek başına yiyecek ve içeceklerin yer aldığı natürmortlar, yiyecek ve içeceklerle insanların bir arada yer aldığı bodegonlar, dinsel öğretiler ışığında masa başı sahnelerinden günlük hayattan alınmış yemek sahnelerine kadar farklı şekillerde yemek, sanat temasına dâhil edilmiştir. Zaman zaman dinin didaktik eğilimlerinin hamiliğini yaparken, zaman zaman da estetik bir kaygıyla şekillenerek sanatçının üslup ve anlayışına göre eserler verilmiştir.

II. YEMEK VE SOFRA KÜLTÜRÜN SANATA YANSIMALARI

Sanata da yansıyan beslenme alışkanlıklarının ülkeler, kültürler ve ırklara göre gösterdiği farklılıklar devamlı değişim içinde olmuştur. Bohça ile taşınarak yapılan ikramlar yerini yer sofrasına, yer sofrasınıyerini masada yemek yemeye bırakmıştır. Eski Mısır’da piramit işçisi köleler şarabın yanında yağlı çöreklerle, Perslerin büyük

kralları tavus kuşu dili eşliğinde yağlı katmerle beslenmişlerdir. Eski Giritliler sebze ve meyveye öncelikle önem verirken, Akdeniz mutfağını tarihi açıdan görselleştirmişlerdir. Roma sanatında tarihin ilk natürmort örnekleri yapılmış, bir anlamda Akdeniz mutfağı anlatılmıştır. Örneğin Pompei fresklerinde ve mozaiklerinde görülen natürmortlar, sadece bir dekor olmayıp beslenme alışkanlıklarının ürünlerini de yansıtmaktadır. Yapıldığı dönem için oldukça farklı bir anlayışta yemek konusunun ele alındığı, Plinius da bahsettiği “Sosus’un, ‘Süpürülmemiş Oda’ adlı mozaiğinde, yemek masasından ve yemekten artanları sanki oracıkta bırakılmış gibi, küçük renkli küpler vasıtasıyla biçimlendirmiştir.” (Wheeler 195) O dönemde oldukça popüler olan, akşam yemeğinden sonra geriye kalan yemek artıklarının tasvir edildiği bu mozaik janrı (asaroton) zengin Romalılar tarafından yemek odalarının zeminleri için tercih edilen bir konu olmuştur.



Antik Roma Cam Meyve Tabagi Ve Vazolar. Bergamalı Sosos, Süpürülmemiş Oda, M. Ö. 2yy. Pompeii, MS. 70.

Hristiyanlığın kabul edilmesi ve yaygınlaşması ile birlikte sanat, okuma yazma bilmeyen halkın din konusunda bilinçlendirilmesi için aracı bir platform oluşturuyordu. Öğretici ve eğitici yükümlülükler taşıyor, halka hizmet olarak yansıtılıyordu. İncil’den alınan konular başta papalık olmak üzere kardinal veya görevlendirilen din adamlarının kontrolünde şekillenerek sanatın konusu haline getiriliyordu. Hristiyanlığın ilk kabul edildiği yıllarda özellikle Bizans döneminde dini konulu öğretici temalar, sanatın temelini oluşturuyordu. İncil’den alınan Cennetten Kovuluş, Son Akşam Yemeği, Mısır’a Kaçış gibi birçok konu Rönesans ve sonrasında da devam ettirildi. Yiyecek bir nimet olan elma mitolojik, folklorik ve dinsel açıdan günah, aşk ve cinselliğin sembolü olarak yasak elmaya dönüşürken onun yenilmesi ile cennetten kovuluş Michelangelo, Albrecht Dürer, Tiziano gibi birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. İncil’den “Son Akşam Yemeği’nin konu edildiği resimlerde yemek, döneminin adetleriyle birlikte idealize edilerek klasik üslupta sanat eserinin konusu yapılmıştır. Masada yer alan içecek ve yiyecekler sembolik anlamlar taşır. Örneğin Hristiyan teolojisi ve liturjisinde şarap İsa’nın kanını, ekmek ise bedenini sembolize eder. Leonardo Da Vinci, Hans Holbein, Tintoretto gibi birçok sanatçı Son Akşam Yemeği’nin konu edildiği resimler yapmışlar, ancak hepsi farklı üslup ve anlayış ile ele almışlardır. Leonardo’nun Son Akşam yemeği konulu kompozisyonunda İsa’ya ihanet eden Yahuda İskariyot, dirseğini dünya nimetlerinin

bulunduğu masaya dayamıştır. Bu yemek sahnesinin, dünya nimetlerinin ikram edildiği Santa Maria Della Grazie manastırı yemekhanesinin duvarına yapılmış olması da bu mekânın aurası ile bütünlük sağlamaktadır. ‘Son Akşam Yemeği’ gibi dini içerikli masa başı yemek sahnesi olan İsa’nın ekmeği takdis ederek müritlerine vermesi ile dirildiği günü simgeleyen ‘Emmaus’da Yemek’ konusu Rembrandt, Caravaggio, Velazquez gibi birçok sanatçı tarafından sıklıkla işlenmiştir.

Dini ve mitolojik konular kadar döneminin roman ve hikâyeleri de sanatın konusu olmuştur. İtalyan yazar Giovanni Boccaccio tarafından yazılmış olan “Decameron” hikâyeleri Sandro Botticelli tarafından 4 panelde konu edilmiştir. Pucci, oğlu Giannozzo’nun düğünü için Botticelli’den dört ayrı panel resmi istemiştir. Pucci panelleri Boccaccio’nun Decameron isimli eserinin Nastagio degli Onesti hikâyesinden yola çıkılarak yapılmıştır. Bunlar arasında yer alan 3. ve 4. resimde bir sofraya sahnesi yer almaktadır. Dört bölümden oluşan panelde, “birinci resimde Nastagio, Ravenna’daki çam ormanlarında umutsuzluk içinde gezinirken genç ve çıplak bir kadını bir süvariden kaçarken görür. Bu Rüya onun köpeğinin üstüne atılması ile kesilir. İkinci panelde Nastagio, süvarinin şiddetine şahit olur. Süvari, kadının kalbini yerinden sökerek köpeğine yedirir. Kadın sonra tekrar hayata döner ve kovalama devam eder. Üçüncü panelde Nastagio, Traversani ailesini bu hayali görebilsinler diye aynı çam ormanına ziyafete davet eder. Paola Traversani’nin kızı Nastagio ile evlenmek ister. Son panelde bu ilan edilir. İhtişamlı evlilik töreni teatral bir biçimde betimlenir.” (Capretti 50)



Sandro Botticelli, Nastagio'nun Öyküsü 3. Bölüm, 1483. Sandro Botticelli, Nastagio'nun Öyküsü 3. Bölüm, 1483

Kuzey Avrupa sanatının İtalyan akademizminden farklı ve rahat bir yol izlemesi, konu ve kompozisyonlarda farklı bir tarz ortaya koymuştur. Hieronymus Bosch’un “Budalalar Gemisi” isimli yapıtı, yemek konusunun oldukça farklı bir açıdan ele alınışına güzel bir örnektir. Bu resim aslında insanların delilikleri üzerine yapılmış bir Ortaçağ alegorisidir. İnsanlığın yolunun bozulduğuna dikkat çekerken dünyayı zevk düşkünü, yiyip içen, eğlenen delilerle dolu bir gemiye benzetir. Gemi günahlar içinde sürüklenirken, merkezde bir din adamı ile ud çalan kadın figürü ağaçta asılı duran yiyecekte pay almaya çalışırlar. Arka planda ağaca tırmanmış olan figürün, orada asılı olan tavuğu almak için bıçağı ile bağlı olduğu ipi kesmeye çalıştığı görülmektedir. Ön planda ise görmezden gelinen tabakta yer alan kirazlar, doğru düşünceyi temsil etmektedir.

Daha önceleri sıklıkla gördüğümüz din kaynaklı yemek sahneleri Pieter Bruegel ile birlikte gündelik hayatın bir parçası olarak en doğal haliyle ele alınmıştır. Bruegel'in "Köy Düğünü" adlı yapıtında, bir tahıl ambarında geçen düğün yemeği konu edilmiştir. Tablonun sağ alt kısmında yer alan iki erkek figürü ahşap bir kapının yan yatırılmasıyla oluşturulmuş bir tepsi ile içi sıcak tahıl dolu kapları taşımaktadırlar. Figürlerden birisinin şapkasına sıkıştırılmış tahta bir kaşık görülmektedir. Tahta kaşık, yoksulluğu simgelenen bu figürün günlük işçi olduğuna da işaret etmektedir. Resmin sol alt tarafında ise bir insan figürü, sürahilere şarap servis etmekte, onun yanındaki çocuk ise yemeğin bittiği tabağı sıyırmaya devam etmektedir. Gelinin sırtının dönük olduğu duvarda asılı duran buğday demetleri, bereketi ve müreffeh bir evliliği simgelemektedir. Yemek çeşitleri tarıma dayalı yaşamın devam ettiğini gösterirken, ticaretle gelişen refahın henüz görülmediği anlaşılmaktadır.



Hieronymus Bosch, Budalalar gemisi, 1500

Kuzey ve güneyde Rönesans gelişimini sürdürürken İspanya'da ara bir dönemde ortaya çıkan Manyerizm akımı içinde farklı bir anlayışa sahip olan İtalyan sanatçı Giuseppe Arcimboldo bitki, meyve, sebze, hayvan ve deniz canlıları gibi farklı nesnelere portreler yapmıştır. Pek çoğu önemli ve zengin kişilerin portrelerinden oluşan eserlerde kullanılan bu tasvir anlayışı, aslında şahısların kimliklerine bir eleştiri niteliği taşır.



Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1566-69

On altıncı yüzyılın sonlarında Avrupa'da halkın geçim kaynağı ve refahı, büyük oranda tarıma bağlıydı. Bu nedenle yiyeceklerin temsili, Benelüks ülkelerindeki resim sanatının yaygın temalarından biriydi. Yemek konusuna farklı bir yorumu yine Kuzeyli Manyerist bir ressam getirmişti. Pieter Aertsen ölü hayvan figürleri, parçalara ayrılmış etler başta olma üzere peynir, ekme gibi yiyecek tasvirlerinin yer aldığı resimlerini dini konular ve günlük yaşam sahneleriyle birlikte ele alarak farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Örneğin, "Kasap Dükkânı" resminde ön plana yerleştirilmiş bol miktarda et parçaları ve ölü hayvan figürlerinin arkasında İncil'den 'Mısır'a Kaçış' konusu yer almaktadır "Yiyeceklerin hepsi et ve hepsi kıyımla elde edilmiş. Et, arka planda sağda asılı duran parçalanmamış hayvan ölüsünden resmin merkezini işgal eden muhtelif sucuklara kadar, tüketime hazır hale gelinceye kadar geçtiği çeşitli evrelerle gösteriyor. Aertsen, kendisinden sonraki yiyecek natürmortlarındakinin tersine, üretim bağlamından ayırmak ve sadece görüntü olarak ayrıcalıklı bir yere koymak suretiyle yiyecekleri öbür nesnelere yalıtıyor. Bunun yerine, etin ve et ürünlerinin nasıl yiyecek haline getirildiğine çekiyor dikkatlerimizi. Bize sunduğu bağlamsal çerçeve sadece eti yiyecek olarak (avcıdan değil kasaptan

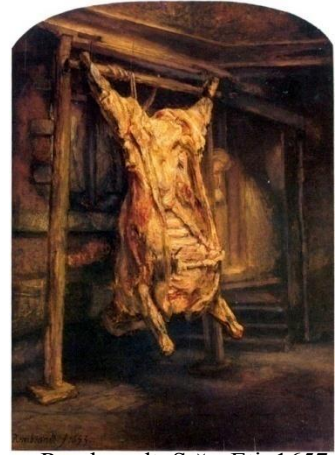
gelen yiyecek olarak) temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda hayatlarımızın hayvan kıyımıyla idame ettirildiği gerçeğine işaret ediyor. " (Leppert 121)

Barok sanatın önemli temsilcilerinden Rembrandt Harmenszoon van Rijn, ışık ve renkler aracılığıyla yarattığı çarpıcı atmosferle ışığın ve gölgelerin ressamı olarak tarihe geçmiştir. Birçok eserinde olduğu gibi 'Sığır Eti' tablosunda da ustalıklı yarattığı bu atmosfer asılı bir şekilde yüzülmüş olan sığır etinin kasvetli, itici ve gergin havasını daha çarpıcı hale getirmiştir. "Rembrandt'ın bu çarpıcı resmi, tüketme hazzı (ve biraz da öldürme hazzı) dışında çok az şeye işaret eden ve yalnızca karnı ve gözleri sonsuz cömertlikle doyurma keyfine 'seslenen' sayısız yiyecek ve av resimleriyle aynı dönemin ürünüdür. Rembrandt'ın resmi, hiç kuskusuz yoğun kişisel ve öznel duyarlılıklarla ulaşılan daha karanlık ve sonsuz derecede daha çapraşık bir farkındalığı ifşa ediyor. Kasabın henüz parçaladığı ve hala seğiren bir ölü gövdeyi resmetmek, içimizdeki yeme hazzını uyandırmayı değil yeme hazzımızın nelere mal olduğunu bizlere hatırlatmayı amaçlayan bir seçimdir. " (Leppert126)

İncil'den konuların salt bir biçimde yer aldığı eserlerden farklı olarak Diego Velázquez'in eserlerinde, günlük yaşamdan karelerle dini veya mitolojik konular bir arada ele alınmıştır. Diğer birçok Sevilla'lı sanatçı gibi bodegon türünde eserler üreten sanatçının yapıtlarında yiyecek ve içecekler ile insanların bir arada yer aldığı mekânlarda, simgesel anlamların gizli olarak verildiği ahlaksal ve dinsel öğütler yer alır. Farklı türleri bir araya getirdiği 'Maria ve Marta'nın Evinde İsa' isimli eserinde iki farklı sahneyi iç içe ele almıştır. Ön planda dünyevi bir mutfak sahnesi yer alırken arka planda dinsel bir temaya yer verilmektedir. Arka planda Bethanialı iki kız kardeş ile İsa yer alırken, ön planda dünyevi bir sahne bulunmaktadır. Bu dünyevi sahnede "masadaki malzemenin de açıkça belli olduğu gibi hizmetçi kız bir dinsel perhiz yemeği hazırlarken yaşlı kadın, öğüt verir ya da uyarıcasına kaldırdığı eli- arkalarındaki kutsal kitap sahnesinin de gösterdiği gibi – beceri ve hamaratlığın gerçek dindarlık için yeterli olmadığını, bu iki erdemle ciddi tefekkür ve sağlam inançla ele yürütmesine işaret etmektedir. "(Wolf 20) "Genç kıza verilen öğüdün niteliği, masanın tanıklığında açıklık kazanmaktadır. Ruhsal saflaşmayı belirten metal oluşumuyla, iyileştirme ve kurtuluş simgesi havanda, genç kız İspanyolca'da gizli kapaklı ve lanetlenmiş işler çevirme anlamına gelen sarımsak dövmektedir. Acı verici ve olgunlaştırıcı niteliği ile kırmızıbiber, insana işaret eden toprak ve yeniden doğuşa yönelik yeşil rengiyle dikkat çeken toprak kaplara geçiş sağlamaktadır. İsa'nın gizli hazinelerine ve itaate



Pieter Aertsen,
Kasap Dükkânı, 1551.



Rembrandt, Sığır Eti, 1657

işaret eden balıklar, dört tane olduğu için, evrensellik anlamını da almaktadır. Diğer tabakta bulunan iki yumurta ve kaşık, ‘Yumurta Pişiren Kadın’ adlı tabloda gördüğümüze denk bir özellik göstererek analık, doğum ve yeniden doğuş anlamlarını almaktadır. İki tabağın arasında bulunan yeşil zeytinyağı kabı, Tanrı’nın Lütflu, vaftiz ve Mesih özelliği ile İsa’ya işaret etmektedir.”(Beksaç 112)

Yine farklı bir Barok sanatçı Bartolomé Esteban Murillo, çoğunlukla meyve yiyen fakir çocukları konu alan resimlerinde, çocukların karınlarını doyurma sırasındaki mutluluklarını konu alır.

Burjuva yaşamı doğrultusunda hedonizm anlayışının egemen olduğu Rokoko dönemde Jean-Baptiste-Siméon Chardin, mutfakta çalışan kadınlar, çocuklar ve natürmortları ile dönemin diğer sanatçılarından farklı bir anlayışta eserler üretmiştir. Natürmortlarında gündelik mütevazı objeleri, yiyecek ve içecekleri tasvir etmiş, kompozisyon düzenine ağırlık vermiştir.



Bir buçuk asır devam ettirilen koyu din anlayışı Avrupa da büyük seyahatlerle dış ülkelere açılma ve mezhepsel din savaşlarıyla gevşemeye başlamış ve arkasından Aydınlanma Çağıyla birlikte kendisine yeni bir yol çizmiştir. Fransız devrimiyle beliren toplumsal sınıf farklılıkları, yeni yaşam koşulları getirmeye başlamıştır. Gıda ve yemek malzemelerinin üretimi ve ilaveten kullanılan malzemeler her konuda olduğu gibi yeniliklerin habercisi olmuştur.

Işık ve ona bağlı olarak renk değişimlerini inceleyen Empresyonistler, Fransız İhtilali’nden sonra restoranların açılması ve kafelerin yaygınlaşması ile yemek yeme eyleminin gerçekleştiği mekânları kompozisyonlarına dâhil etmişlerdir. Pierre Auguste Renoir, resimlerinde ışık ve renk titreşimlerini vurgularken insanların bir arada yemek yedikleri mekanları resimlerine dahil etmiştir. Renoir’in kırdaki, teknede, bahçede özellikle açık hava mekânlarında gerçekleşen davetler ve bu davetlerde ikram edilen yiyecek ve içeceklerin yer aldığı resimleri, o dönemin yemek yeme adabına da tanıklık eder.



P. A. Renoir, Sandal Partisinde Öyle Yemeği, 1880-81. P. A. Renoir. Moulin de Galette'deki Balo, 1876.

Birçok sanatçı tarafından sanatın konusu haline gelmiş olan o dönemin açık hava partileri ve davetler başka bir empresyonist tarafından bir eleştiri konusu olmuştur. Hem konusu hem de tarzıyla sergilendiği yıllarda büyük yankı uyandıran

Édouard Manet'nin 'Kırda Öğle Yemeği' isimli eseri sıra dışı ele alınış biçiminden dolayı o dönem için uygunsuz bulunmuş ve birçok eleştirinin merkezini oluşturmuştur. Resimde yer alan iyi giyimli iki erkek figürünün yanında yer alan kadının çıplaklığının tepki görmesinin altında yer alan geçekler arasında, tasvir edilen çıplaklığın daha önceleri sıklıkla aşına olunan bir tanrıça ya da periye değil bir Fransız kadınına ait olmasıdır. Daha önceleri yapılmış olan Giorgione'nin "Fırtına" adlı tablosunda ve Titian veya Giorgio tarafından yapılmış olduğu tahmin edilen "Pastoral Konser" de buna benzer bir anlayış yer almakta ancak 'Fırtına' isimli yapıtta bebeğini emziren çıplak kadın Meryem'i temsil ederken, 'Pastoral Konser'de yer alan çıplak kadınlar peridirler. Manet'nin resminde yer alan çıplak kadın ise onun sevgili modeli Victorine Meurend'dir ve modelin ele alınış biçimi pornografik bulunmuştur. Kamusal alanda çıplak bir şekilde ele alınmış olan kadın figürü seyirci ile göz temasını korurken yan tarafında bulunan piknik sepetinden yere saçılmış yiyecekler dikkat çeker. "Resmin arkasında yatan asıl niyet ise, burjuva kesiminin bayıldığı pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasında mahrem ilişkiyi hicvetmektir." (Krause 71)

Vincent Van Gogh ilk dönemlerinde yaptığı "Patates Yiyenler" isimli eserinde, yemeğin başka bir deyişle ekmek parasının nasıl çalışılarak ne zor şartlar altında kazanıldığına dikkati çekmek ister. Bu resimle ilgili olarak 30 Nisan 1885 tarihinde Theo'ya gönderdiği mektupta "asıl anlatmak istediğim nokta, lamba ışığında patates yiyen insanların toprağı kazarak dürüstçe kazandıkları yemeği aynı ellerle tabaklara koymalarını gösterebilmektir" yazmıştır. Eserde, tarlada çalışıp yorulan köylülerin gaz lambasının aydınlattığı masada patates yerken ve kahve içerken resmedilmiş olduklarını görürüz. Duvarda solda içinde tahta kaşıkların yer aldığı bir sepet asılıdır. Mekân loş bir ortamdır, gaz lambası resmin dikkat çeken unsurları olan patates ve tabakaları aydınlatmaktadır.

Paul Cézanne'nin natüromortlarında reddettiği geleneksel perspektif anlayışı ile bakış açılarının sayısını artırması farklı bir yanılsama yaratır. Bu yanılsama ile natüromortlarında yer alan meyveler ve nesnelere her an devrilecek ve dökülecek gibi bir etki uyandırmaktadır.

Pablo Ruiz Picasso, maddi durumunun iyi olmadığı ve zorluk çektiği yıllarda arkadaşı Casagemas'ın da intiharı ile şekillenen melankolinin hâkim olduğu mavi dönemde fakirlik, hüznün, yalnızlık konuları ile yoksulları, dilencileri, mutsuz insanları tasvir eder. Toplumların sınıfsal ayrımları, savaşlar, Avrupa'da beliren yaşam zorlukları Picasso'yu derinden etkiler. Açlık ve yoksulluğun çok fazla olduğu Alfonso XIII. 'ün monarşisinde İspanya'da yaşananlar, kendisinin ve halkın çektiği zorluklar başta olmak üzere resimlerinin konusunu oluşturmaya başlar. "Birçok kez kadın ve erkekleri bir masada otururken resmeder. Yiyecek, eğer varsa bir tas yulaf veya bir parça ekmek; içecek, bir bardak bira ya da bir bardak apsentir." (Lieberman 32)". "Kör Adam'ın Öğünü" adlı yapıtta yer alan ekmek ve şarap, İsa'nın kanını ve bedenini temsil ederek dinsel öğelerle bağ kurarak Katolik inancının dogmatik prensiplerine gönderme yapar.

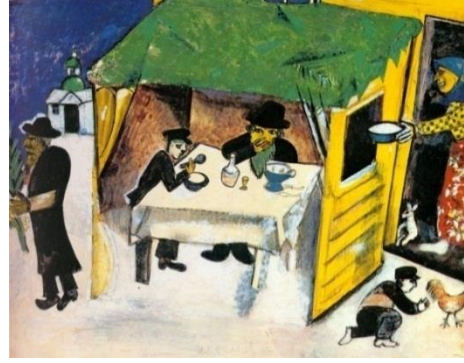
Yahudi bir ailenin dokuz çocuğunun en büyüğü olarak Belarus'da Vitebesk

yakınlarındaki Liozno'da dünyaya gelen Marc Chagall, resimlerinde doğup büyüdüğü köyü ve Yahudi geleneklerini sanatına yansıtmıştır. Kâğıt üzerine guaj boya tekniği ile gerçekleştirdiği 'Sukot'(Çardak Bayramı) isimli resminde Tişri ayının 15. günü kutlanan Çardak Bayramı'nı konu almıştır. İsrailoğulları'nın, Mısır esaretinden kurtularak çölde yaşadıkları zor zamanları anmak için kutladıkları bu bayramda Tanrıya bereket için dua ederler. Yedi gün yedi gece süren bu bayramda yemek, okumak, uyumak gibi günlük hayatta yapılan her şey kurulan çardakta yapılır.

Elbette yiyeceklerin yer aldığı her yapıt döneminin aynası niteliğinde değildir. Sanatçının keyfiyetine ve üslubuna göre de sanatta yerini alabilir. Rene Magritte'in 'İnsanoğlu', 'Bu bir Elma Değildir', 'Otoportre' gibi gizemlerle dolu resimlerinde olduğu gibi elma, şarap vb. öğeler bir anlam ifade etmeyebilir. Kendisinin de söylediği gibi "resimlerim gizem içerir, bu ne anlatıyor diye sorabilirsiniz, hiçbir şey, zaten gizem de bir şey anlatmaz".

Uzun yıllar resmin içinde yer alan yemek, avangart sanatlarda geleneksel, dini ve mitolojik anlamlarından oldukça farklı şekillerde ele alınmıştır. 1960 sonrası değişen dünya ile değişen yeni insan tipi yeni sanat anlayışını başlatmıştır. Pop Sanatta sanatçılar tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtmaya çalışmışlardır. Andy Warhol, tüketim dünyasının popüler markalarını konu almıştır. Coca Cola, Campbell, Brillo gibi toplum tarafından tercih edilen markaları eserlerine taşımıştır. Markalar ve onlara ait ürünlerin etiketlerinden yola çıkarak oluşturulan Warhol'un eserleri, çoğunlukla seri üretime gönderme yapma açısından serigrafik tekniği kullanılarak üretilmiştir. 'Campbell'in Çorba Konserveleri' firmanın etiketini serigrafik tekniği ile çoğaltarak üretildiği her biri 50, 8x40, 6 cm. ebatlarında 32 tuvalden oluşan bir yapıttır. Sanatçı daha sonra Campbell çorba konservelerini tasvir eden çok sayıda eser üretmiştir. Claes Oldenburg, tüketimin her alanı ile ilgilenmiş, gündelik hayata ait nesnelere hamburger, pasta gibi popüler yiyeceklere kadar popüler kültürün her türlü ürününe parodi ve mizahı da işin içine katarak eserlerinde yer vermiştir. Eserlerinde, toplumun değişen yeme alışkanlıklarına göre seçtiği besinleri formlarına sadık kalarak, farklı malzemeler ve boyutlarla yapısal özelliklerine zıt bir anlayışla ele almıştır.

1960 sonrası Eat Artta yenilebilir veya yenilemeyen besin maddelerinden sanat yapıtları üretilmeye başlanmış, besin malzemeleri ile farklı formlar oluşturulmuştur. Yemek artık iki boyutlu tasvirinin ötesine geçerek bizzat kendisi eserde yer almıştır. İnsan hayatının hatta bütün canlıların varlık nedeni beslenme, çarpıcı bir biçimde ön plana çıkmıştır. Örneğin, Daniel Spoerri'nin Tuzak-tablolarından biri olan 'Kichka'nın Kahvaltısı' yapıtında, yumurta kabukları gibi yemek artıkları ile bardak, çaydanlık vb. mutfak malzemeleri, temsillerinin yerine kendileri yer almak-



Marc Chagall,
'Sukot'(Çardak Bayramı), 1916.

tadır. Sanatçı çalışmalarında başta geleneksel anlayıştaki Hollanda natürmortları olmak üzere, Batı natürmortları, vanistaslar ve bodegonlar ile hesaplaşmaktadır. Sembolik anlamlarla yüklü bu çalışmada eski vanistaslarla hesaplaşılırken önceki dönemlerde natürmortlarda kullanılan elemanlar ve onların sembolik anlamları korunmaktadır. Yumurta kabukları, yaşam gerçeğini ve bunun ne kadar hızlı değiştiğini, yok olduğunu göstermektedir. Uzun yıllar geleneksel anlayışta ele alınan “yemek” teması, yenilikçi sanatlarda farklı anlatımlara vesile olurken geçmişle hesaplaşmaya devam eder. Artık yemek yeme eylemi iki boyutlu bir yüzeyde klasik anlayışta tasvir edilmek yerine üç boyutlu formlara bırakırken, zaman zaman da yenilebilen ürünler işleyişe dâhil olur. Dorothee Selz “Tren İstasyonu Günleri” yapıtında polikrom şekerlerden 3 boyutlu bir tren istasyonu gerçekleştirmiştir.

Hiperrealist heykeltraş Duane Hanson’un bire bir ölçülerinde fiberglas, polyester, tekstil, ambalaj ve alışveriş sepeti gibi karışık teknikten oluşan ‘Süpermarket Müşterisi’ yapıtında kadın figürü, market sepetinde yemek malzemeleri taşımaktadır. Popüler kültürün beslenme tarzı, alışveriş sepetindeki ambalajlardan rahatlıkla anlaşılabilir. Fransız sanatçı Arman, oluşturduğu akümülyasyonlarının birçoğunda istif ettiği mutfak malzemeleri ile geçmişe öykünme yerine, tepkime olarak karşımıza çıkar. Yemek, hayvan ve gezegen konulu seramik heykelleri ile bilinen David Gilhooly’nin diğer birçok eserinde olduğu gibi “Çikolatalı Mousse Kâsesi” isimli yapıtında da besin ögesini aynı görünümde olacak şekilde seramik malzemeden yapmış ve renklendirmiştir. Yaş pasta, puding gibi iştah açıcı, albenili yiyeceklerin aslından ayırt edilemeyecek şekilde ele alınmış biçimi seyircide açlık hissi uyandırırken uygulanan teknik ve malzeme yapısal bir zıtlık barındırmaktadır.

III. SONUÇ

Sonuç olarak sanat tarihinde sayısız örneklerine rastladığımız yemek konusunun ele alındığı eserlerden, ait oldukları döneme dair birçok bilgi edinebilmekteyiz. İnsanlığın varlığını sürdürebilme sebeplerinden biri olan beslenme ve ona bağlı olarak gelişen beslenme kültürü, değişen toplumsal yapı ile ait olduğu dönemin adetleri içinde sanata da yansıtılmıştır. Geçmişten günümüze sanat eserleri incelendiğinde, yemek sahnelerinde ele alınan besin malzemeleri ve onların sunulmuş biçimlerinden, farklı dönem ve coğrafyalardaki insanların sosyal ilişkilerini, geleneklerini, ekonomik durumlarını, beslenme kültürlerini, tercih edilen yiyecekleri, o coğrafyadaki ürünleri, elde edilmiş yöntemlerini, dini ve mitolojik anlamlarını analiz edebilmekteyiz. Bu bağlamda kuzey ve güney ülkeleri arasındaki iklimsel ve geleneksel farklılıkları, âdetleri ve buna bağlı olarak düğün ve davetler gibi ortamlardaki sofrada adaplarını çözümlenebilmekteyiz. Çağdaş sanatta da sayısız örneklerine rastladığımız besin maddelerinin farklı şekillerde ele alınmış biçimleri, güncel sanatta da farklılaşarak devam etmektedir. Sergilerde, sanat fuarlarında ve bianellerde sanatın her alanında ironik göndermeler ve alt anlamlarla karşımıza çıkan yemek ve buna bağlı kavramlar, insanoğlu var olduğu ve yaratmaya devam ettiği sürece gelişen ve değişen toplumsal yapı ve anlayışla birlikte sanatın içinde her zaman yer alacaktır.

KAYNAKÇA

- Beksaç, Engin. *Velazquez'in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar*. İstanbul Üniversitesi: Doktora Tezi, 1986.
- Borghesi, Silvia. *Art Book Cezanne*, Çev. Özge Özbek, Ankara: Dost, 2000.
- Capretti, Elena. *Botticelli*, Giunti, 2002.
- Hagen, Rose-Marie ve Rainer. *What Great Paintings Say: Old Masters in Detail*. Cologne: Benedikt Tasche, 2000.
- Krause, A. & C. *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, İstanbul:Literatür Yayınları, 2005.
- Leppert, Richard. *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, İstanbul:Ayrıntı, 2002.
- Lieberman, William S. *Picasso*. New York: Harry N. Abrams, 1954.
- Lightbown, Ronald. *Sandro Botticelli Life and Work*. New York: Abbeville, 1989.
- Lippard, Lucy R. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1992.
- Wolf, Norbert. *Velazquez*. İstanbul: Remzi, 2005.
- Wheeler, Mortimer. *Roma Sanatı ve Mimarlığı*. Çev. Zeynep Koçel Erdem, İstanbul: Homer.

Avrupa Sanatında Yemek Ve Beslenme Kültürü

Ceyda GÜLER

ÖZET

GİRİŞ-AMAC: Beslenme ve onun bir getirisi olan yemek kültürü, gastronominin inceleme alanı olması yanında sanat eserlerinde de kendisine yer bulan yaşamsal bir olgudur. Bu çalışmada Antik Çağ'dan başlayarak sanat eserleri üzerinden yemek kültürü incelenerek gelişen değişim ve kültürel farklılıkların yansıtılması amaçlanmıştır.

YÖNTEM: Çağlar boyunca kültürel farklılıklar, değişen yaşam koşulları ve dini inançlar bağlamında toplumsal bir simge haline alan yemek ve beslenme kültürünün sanat eserleri üzerinden incelenerek değerlendirileceği bu çalışma yazın taraması niteliğindedir.

BULGULAR: Mısır, Antik Yunan, Roma dönemi eserlerinde yer alan natürmortlardan yasak meyve elmanın simgesel olarak yer aldığı yapıtlara kadar yiyeceklerin tarihin her döneminde farklı şekillerde sanatın konusu olduğu görülmektedir. Rönesans ve Barok döneme ait yapıtlar incelendiğinde yemek eyleminin, kendi dönemlerinin yaşam tarzına uygun anlayışta ele alınarak resmedildiği anlaşılmaktadır. Örneğin İncil'den "Son Akşam Yemeği"nin konu edildiği resimlerde yemek, döneminin adetleriyle birlikte idealize edilerek klasik üslupta sanat eserinin konusu yapılmıştır. Uzun yıllar resmin içinde yer alan beslenme ve kültürel yemek etkinliği yenilikçi sanatlarda geleneksel anlayıştan oldukça farklı biçimlerde ele alınmaya başlamıştır. Yemek artık iki boyutlu tasvirinin ötesine geçerek bizzat kendisi eserde yer almaya başlamıştır.

PROBLEM: Bütün bu süreçler göz önünde bulundurularak sanatta yemek kültürünün ele alınışı konusundaki araştırmaların az sayıda olması çalışmanın problemini teşkil etmektedir.

SONUÇ: Yemek kültürü ve besin malzemeleri, her dönem de gelenek, görenek ve inanış biçimleri doğrultusunda sanat eserlerinde farklı biçimlerde yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: yemek, kültür, natürmort, sanat.

ABSTRACT

FOOD AND NUTRITION CULTURE IN EUROPEAN ART

INTRODUCTION-AIM: Nutrition and its related aspect food culture aren't only the study areas of gastronomy, but are also vital phenomena, which occupy particular place in artworks. Within this perspective, this article aims at reflecting the evolution of social and cultural standards and differences from the Antiquity onwards through analysis of food culture observed in artworks.

METHOD: In this regard, the present study qualifies as a literature review, conveying a comparative evaluation of culture, living standards and religious beliefs throughout the ages by analyzing food and nutrition culture in artworks.

EVIDENCES: Sample findings convey that, from the Egyptian, Ancient Greek and Roman examples of still life to the artworks symbolically depicting the forbidden fruit, food has been a subject of art at different times in different styles. It's understood that, artworks dating back to the Renaissance and Baroque eras depict the act of eating in line with the lifestyles observed in these time frames. For example, in paintings reflecting the "Last Supper" from the Bible, the food was idealized along the lines of the traditions of the time and was made the subject of art in classical style. Compared with the traditional arts, nutrition and culturally shaped eating activity, which occupied a considerable space for long years in paintings, have been treated differently in progressive arts. The food now goes beyond representation in two-dimensional forms, but represents itself in artworks in real form.

CONCLUSION: In summary, various styles of food and eating activities in artworks have portrayed different traditions and beliefs throughout history.

Keywords: food, culture, still life, art.

AZERBAIJAN HALILARINDA KULLANILAN YILDIZ MOTİFLERİ HAKKINDA

Ümbülbanu HAMİDOVA

Giriş

Günümüze ulaşan yıldız motifli Azerbaycan halıları, sanatsal anlamıyla yanı sıra geçmişin hatırası ve atalarımızın bize bıraktığı önemli notlardan oluşmaktadır. Bu tür notlar bir toplumun kökünün araştırılmasında önemli yardımcı kaynaklardır. Halı dokumaları sanat eserine dönüşmeden önce de, anlamlı basit nakış elemanlı dokuma ürünleri gibi günlük yaşamın bir parçası olarak kullanılmaktaydı. Zamanla gökyüzünü çözmek merakı gelişmekte olan insan zekâsını felsefi düşüncelere kapılmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan geometrik çizgili sekiz köşeden oluşan yıldız motifleri, Azerbaycan'ın Kuba-Şirvan ve Gence-Kazah türlü halı kompozisyonları içinde yer almaktadır.

Azerbaycan halı sanatında önemli yere sahip olan sekiz köşeli yıldız motifleri, genelde zeminkompozisyonunun merkez ana motifini oluşturmaktadır. Bu tür motifler Azerbaycan halılarında ocak, mekân ve yuvanı sembolize eder (Kerimov 130). Yıldız motifleri halı kompozisyonunun sadece zemin kısmında yer aldığı zaman sembol geçerliliği olmaktadır. Bu, madalyonlu Kuba-Şirvan halı türünün “Zeyve”, “Köhne Kuba” (Kerimov 134, 171), “Camcamlı” ve Gence-Kazah'ın “Şihli”, “Kara Koyunlu”, “Samuh” adlı halı zemin süslemelerinde görülmektedirler (Kerimov 42-130). Bazı kaynaklarda sekiz köşeli yıldız motifleri “Lezgi yıldızı” olarak bilinmektedir (Görgünay 169). Azerbaycan halı sanatında bu terim kullanılmamaktadır.

Azerbaycan halı sanatının diğer kompozisyonlarında da yer almış yıldız motifleri, küçük yıldız biçimleriyle halk deyimlerinde ışık veya kıvılcım anlamlarını da içerir. Çeşitli halı kompozisyonlarında görülen küçük yıldız motiflerinin rengi, boyutu ve kullanma şekli dokundukları yörelere göre farklılık göstermektedir. Bu, halıların bireysel oluşumunu ve saklı mesajların sadece bir yöreyle bağlantılı olduğunu sembolize eder.

Zengin geçmişe sahip Azerbaycan halıları motif, renk ve kompozisyon değerleriyle bölgelere göre farklı özellikler gösteren ve geleneksel anlamda halen orijinal şeklini bozmadan, dokundukları bölgenin kimliğini taşımaktadırlar. Dolayısıyla bir halı sadece dokunmuş olduğu bölgeyi tanıtmakla kalmayıp, aynı zamandabağlı olduğu toplumun temsilcisidir.

Sekiz Köşeli Yıldız Motifleri

Motifler, halkın korku ve inancını içinde barındıran önemli bir ifade aracıdır. Atalarımız tarafından kutsallaştırılan bu ifade biçimi birer semboller haline dönüşerek halılarımıza yansımıştır. Sembollere yataklık yapan geometrik desenli halı ve kilimlerimiz, günümüzde de yöre halkını en iyi şekilde temsil eder.

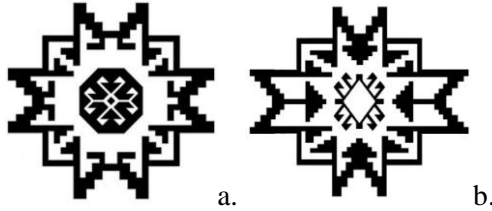
Yıldızlar konusunun hemen tüm halkların kültür ve sanatında önemli yeri vardır. Ulaşılması zor nesnelere olan yıldızlar her zaman insan zekâsını rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlıktan muhteşem halk masalları ve sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Yıldız-

ların gizemini çözme merakından dolayı, halk arasında bir dizi söylemler dolaşmaktadır. Günümüzde her insanın bir yıldızı olduğu, yıldızı uyuşan insanların daha uyumlu çift olabilecekleri söylemi vardır. İnancını kaybetmeyen insanlar içinde bu söylem hala varlığını sürdürmektedir (Erbek 86).

Azerbaycan halılarında görülen yıldız motifleri, dokundukların bölgenin kompozisyon tarzına uyumlu olarak büyük madalyonlar ve küçük yıldızlar şeklinde kullanılmaktadırlar. Zeminde büyük madalyonlar şeklinde yer alan yıldız motifleri, ev veya anayurdu sembolize eder (Kerimov 130). Madalyonlar, Azerbaycan deyişiyle “göller”, haç şeklinde geometrik sekiz köşeli yıldız biçiminden oluşmaktadır (Çizim:1, 2). XVIII. yüzyıldan Azerbaycan’ın Kuba grubu “Zeyve” halılarında kullanılan sekiz köşeli yıldız biçimli madalyonlar, çeşitli dönemlerde değişik şekilleriyle Azerbaycan halılarının vazgeçilemez motifi haline gelmiştir (Gantzhorn 239).

Azerbaycan halılarında sekiz köşeli iki türlü yıldız biçimli madalyonlar kullanılmaktadır:

1. Kuba-Şirvanhalı türlerinde görülen sekiz köşeli yıldız motifleri adı altında nitelendirilen karmaşık biçimli madalyonlar, Türkiye’nin Doğu Anadolu halılarında da yaygındır. Yabancı kaynaklarda “Lezgi yıldızı” gibi bilinen bu tür motifler, Azerbaycan halı sanatının diğer halı grupları içinde görüldüğü zaman “Kuba grubu “Zeyve” halılarına özgü madalyonlar...” şeklinde tanımlanır (Kerimov 149). Bazı Türk kaynaklarında, söz konusu motiflerin dört köşesinden çıkan çapraz ok çizimleri sonucu almış olduğu biçiminden dolayı, on iki köşeli yıldız motifi adı vermişler (Ateş 164). Bu madalyonların dişi hep kalın ana hatlarla çevrelidir. Kalın hatlar madalyonun on iki köşeli yıldız biçimi almasını sağlamıştır (Çizim 1, a).

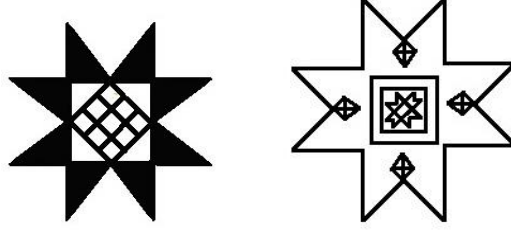


Çizim:1 Sekiz Köşeli Yıldız Motifleri (Paint Çizim Programı)

Aynı biçimli yıldız motifleri, Türk dilli topluluklarda yerli geleneklere bağlı değişik sembolik anlamlar içermektedir. Adı geçen yıldız motifleri, Türk halı sanatında doğumdan ölüme kadarki yaşam çizgisinin ifadesidir (Ateş 154). Kazakistan’ın bazı bölgelerinde hayvancılıkla uğraşan göçebe halklar içinde bu motifler, ışığın sembolü olarak “çadır gülü” adını almıştır (Parlak 366).

2. Azerbaycan’ın Kuba-Şirvan ve Gence-Kazah halı türlerinde görülen sade biçimli sekiz köşeli yıldız motifleri, daha küçük boyutlarda büyük madalyonların iç kısımlarında ve su şeritlerinde kullanılmaktadırlar. Azerbaycan halı sanatında nadiren de olsa, büyük boyutlu sade biçimli yıldız motiflerine rastlamaktayız (Gantzhorn 247). Bu tür motifleri her zaman merkezinde bulunan kare veya baklava şekilli küçük motifler tamamlar. Yıldız motiflerinin bu tür biçim şekli bulunduğu noktada dönmelerini ve uzaklaşarak perspektif havasını sağlamaktadır (Çizim 2). Söz konusu

motifler, zemininde madalyon şeklinde yerleştirildiği zaman ocak veya aileni sembolize eder (Kerimov 129). Böyle halı örneklerinden biri, Gence-Kazah türünün Kazah grubu içinde bulunan “Şıhlı” adlı halısındır (Fotograf 8).



a.

b.

Çizim:2 Sekiz Köşeli Sade Biçimli Yıldız Motifleri (Paint Çizim Programı)

Azerbaycan halı sanatında sonsuzluk kompozisyonları içinde yer alan sekiz köşeli yıldız motifli halılar XVIII-XIX. yüzyıllara ait edilmiş Kuba grubu “Zeyve” halılarıdır. Yabancı kaynaklarda bu tür halıların uzun zaman kaybolup unutulduğunu ve yeniden keşif oluşu konuşulmaktadır (239). Yıldız motifli kompozisyonlar XIII. yüzyıl Beyşehir Selçuklu halılarının zemin ana motifini oluşturmaktadır (Aslanapa 23). Aynı motif ve kompozisyon özelliklerine sahip bu iki halı karşılaştırılmasından, yukarıda adı geçen Kuba grup halısının kaynağını belirlemiş olduk (Fotoğraf1, 2).

Oriental Carpets and Their Structure, s. 65 Türk Halı Sanatının Bin Yılı, s. 23

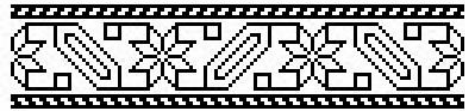
Yıldız motifleri en sade biçimiyle Azerbaycan halılarının ince su şeridi içinde yer almaktadır. Özellikle Kuba-Şirvan halılarının “bala haşiye” ve “zencire” denilen ince su şeridinde kullanılmaktadır (Kerimov 18). İnce şerit içinde geometrik biçimli yaprakları birleştiren yıldız motifleri, genellikle geniş anası şeridinin iki veya tek taraflı çevresini kapsıyor (Çizim 3). Halılarda kullanılan su şeritleri, kompozisyonu tamamlamak yanında zemini çevreleyen koruyucu çerçeve rolünü de üstelemektedir. İnce su şeritlerinde her zaman ince göndermeler yatmaktadır.



Fotoğraf:1 Kuba Grubu “Zeyve” halısı, XIX. y. y. Fotoğraf:2, XIII. yüzyıl Beyşehir Selçuklu halısı

Yıldız Motifli Kuba-Şirvan Halıları

Azerbaycan dekoratif uygulamalı sanat dallarından biri olan halıcılık, ulusal kültür tarihinde özel bir yere sahiptir. Halıcılık en yaygın el sanatları yanında,



Çizim: 3, Sekiz Köşeli Yıldız Motifli İnce Su Şeridi Paint Çizim Programı

Azerbaycan halkının günlük yaşamının önemli bir parçası olarak halkının neredeyse saygınlık düzeyindeki statüsü seviyesine gelmiştir. Azerbaycan halıları bir sanat dalı gibi coğrafi konumuna, desen, kompozisyon, renk çözünürlüğü ve teknik özelliklerine göre Kuba-Şirvan, Gence-Kazak, Karabağ ve Tebriz gibi dört büyük halı gruptan oluşmaktadır (Efendiyev 42). Söz konusu sekiz köşeli yıldız motifleri, dört grup içinde Kuba-Şirvan ve Gence-Kazakhalı kompozisyonları içinde çokluk oluşturmaktadır. Bu motifler, çeşitli yıldız biçimli görünümleriyle Kuba-Şirvan'ın sadece "Zeyve", "Köhne Kuba" (134, 171) ve "Camcamlı" (42) adlı halı kompozisyonlarında yer almıştır. Sekiz köşeli yıldız motifleri iki grup içinde tek Kuba halılarının ana vatani sayılmaktadırlar.

Kuba Grubu Halıları:Önemli halı gruplarından olan Kuba-Şirvan halı türleri; Kuba, Şirvan, Bakü gruplarına ayrılır. Kubagrubu içinde değerlendirilen halılar, dokundukları bölgelere bağlı olarak Kuba, Deveci, Haçmaz, Kusar gruplarına ayrılmaktadır. Görsel olarak tüm halılar kendine özgü renk, desen ve kompozisyon özelliklerine sahip olmalarıyla, dokundukları yerin adını taşımaktadırlar. Bu halılardan, eski adı Deveci şimdiki Şabran ve Kuba bölgesi arasında yerleşen Zeyve köyünde dokunmuş "Zeyve" halısı, üstünde çok konuşulan halılardan biridir.

Sekiz köşeli haç şekilli geometrik yıldız biçimli madalyonlarıyla dikkat çeken "Zeyve" halı kompozisyonunun 300 yılı aşkın bir süre boyunca hemen hemen değişmeden günümüze ulaşımının mümkün oluşu şaşırtıcıdır (239). Kuba halkının bu tür halılara "Kadim Zeyve" adının da vermiş olması, halıların tarihinin oldukça eski zamanlara dayanmış olduğu gerçeğini kanıtlıyor. Aynı zamanda Azerbaycan'ın diğer kuzeydoğu ve kuzeybatı bölgelerinde de yaygın olan bu kompozisyonun, daha önce Kuba bölgesinde dokunduğunun da göstergesidir.

"Zeyve" halılarında kullanılan yıldız biçimli madalyonların, zemin kompozisyonundaki şemasına göre farklı isimlendirilme şekilleri mevcuttur. Madalyonların zeminde üst üste tek dizilmiş biçimdekilere "Tekgöl" (tek madalyonlu), yan yana ve üst üste çift dizilmişlere "Koşagöl" (çift madalyonlu) ve ikiden fazla madalyonla rıyan yana bulunması halindekiler "Göllü" (madalyonlu) olarak bilinmektedir (Fotoğraf 3, 4, 5). Sonsuzluk nitelikli zemin kompozisyonunda, bu tür madalyonların küçük motifler şeklinde tekrarlanması durumunda göl kelimesi kullanılmamaktadır (Fotoğraf). "Zeyva" halıları merkezden uzaklaştıkça ciddi kompozisyon bozulmalarına maruz kalarak sanatsal değerlerini kaybederler (Kerimov 174).



Fotoğraf 3, Tek Madalyonlu "Zeyve" Halısı, Kuba Grubu XIX. y. y, İnternet 1.

Yıldız motiflerinin yer aldığı diğer Kuba grubu halılarından olan “Köhne Kuba” adlı halıdır. Bu halılardan farklı olarak, sekiz köşeli yıldız biçimli madalyonlar zeminde ikinci planda kalan sonraki motifleri oluşturmaktadırlar. “Köhne Kuba” halıları kendine has zemin kompozisyonuna sahiptirler. Zemin merkezinde yer alan büyük madalyon, Azerbaycan ve Türk Selçuklu mimarisinin taş süslemelerinde sık görülen sekiz köşeli yıldız biçimindedirler (Görgünay 228-231). Kırmızı zemin üzerinde yer alan tek madalyonun içini, geometrik kuşlarla çevrili söz konusu sekiz köşeli yıldız motifi tamamlar. Madalyon dışında, çift taraflı madalyonla başlık arasında dört daha küçük yıldız motifleri kompozisyona bütünlük kazandırmıştır (Fotoğraf6).

Şirvan Grubu Halıları: Kuba-Şirvan grubunun Şirvan halı merkezi, Azerbaycan’ın kuzeydoğu kesiminde yerleşen Şamahı, Maraza, Kurdemir, Kobustan, Gökçay ve diğer bölgeleri kapsar. Şirvan grubunun Kobustan halıları içinde bulunan “Camcamlı” halısı, dokunduğu köyün adını taşımaktadır. “Camcamlı” halıları orta ebatlarda dokunularak, zemininde “tek madalyonlu” kompozisyon hakimdir. En ve boy düğüm sayısının eşit olmaması nedenden “Camcamlı” halılarında görülen bildiğimiz yıldız biçimli madalyonlar, basık asimetric şekiller almıştır (Çizim 1, b). Tarihi kaynaklarda, XIX. yüzyılın birinci yarısından başlayarak bu halı kompozisyonunun Zeyve köyündeki geniş üretiminden konuşulmaktadır. Bu halı dokuma merkezinde, “Camcamlı” kompozisyonunun sanatsal açıdan büyük gelişimi de vurgulanmıştır (Fotoğraf7). Günümüz Şirvan halı üreticileri arasında bu halılar halen “Camlı Zeyve” olarak sunuluyor (Internet 4). Bu tür halıların eskiden Dağıstan halı merkezlerinde de geniş üretimi bilinmektedir (Kerimov 44).

Yıldız Motifli Gence-Kazah Halıları

Gence-Kazah halı türleri, kendine özgü halılarıyla GenceveKazah olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Azerbaycan’ın diğer önemli ikinci büyük halı grubunu oluşturan Gence-Kazah halıları, büyük ebatlı, daha geometrik motifli ve düşük ilme sayısından dolayı yüksek havlı kalın halılara sahiptirler. Bu grup,



Fotoğraf: 4, Çift Madalyonlu
”Zeyve” Halısı

Fotoğraf: 5, Madalyonlu “Zeyve”
Halısı

Kuba Grubu XX. y. y, Internet 1.
(Gantzhorn 241)



Fotoğraf: 6, “Köhne Kuba” Halısı

Fotoğraf: 7, “Camcamlı” Halısı

Kuba Grubu XVIII. y. y, Kerimov II.,
Renkli Tablo 1. Şirvan Grubu XX. y. y.
Internet 2.

“Kadim Gence”, “Samuh”, “Çaylı”, “Fahralı”, “Şıhlı”, “Kazah”, “Kara-Koyunlu” vb. meşhur halılarıyla bilinmektedir.

Gence Grubu Halıları:Gence-Kazaktürünün Gence grubu halıları, köşeli geometrik motifleri ve dolgun doymuş hoş renkleriyle bilinmektedir. Bu halıların zemini genelde uzunlamasına yerleştirilmiş madalyon süslemeleriyle tamamlanır. Gence grubunun en eski halılarından biri olan “Samuh” halısı, adını taşımış olduğu Samuh halı merkezinde üretilir. Halının zemin kompozisyonunda, bu gruba karakteristik olan üst üste üç madalyon bulunmaktadır. Merkezde büyük kare biçimli madalyonun alt ve üst kesiminde, “Zeyve” halılarına özgü yıldız motifleri başlık şeklinde yerleştirilmiştir. Başlıklar, halıdaki ikinci büyük ana motifleri oluşturmaktadır (Fotoğraf 8). “Samuh” halılarında görülen sekiz köşeli yıldız motifleri hiçbir sembolik anlam içermeyen, sadece kompozisyonun bütün oluşumunu sağlamaktadır. Bu halılar Samuh bölgesinin hemen tüm çevre köylerindeki halı atölyelerinde dokunulmaktadır. Yaygınlığı nedeniyle, yerli ve yabancı kaynaklarda “Salahlı”, “Kazahlı” vb. değişik isimler altında rastlamak mümkündür (Kerimov 114-115).

Kazah Grubu Halıları:Gence-Kazah türünün Kazah grubu “Şıhlı” ve “Kara-Koyunlu” halılarında görülen yıldız motifleri, muhteşem uyumuyla zemin kompozisyonlarının ana motifini oluşturmaktadır. Kazahgrubu halıları Azerbaycan’ın Kazah, Ağstafa ve Tovuz, Gürcistan’ın Borçalı ve Ermenistan’da Göçbölgelerini kapsar (İnternet 6). Bu grup içindeki halılar, kısaca büyük madalyonlu, kontrast renkli ve yüksek havlı olarak tanımlanır. Günümüze ulaşan en eski Kazah grubu halılarından, Berlin Sanat Müzesinde bulunan XV. yüzyıl “Kazah” adlı halısıdır (Efendiyev 43).

Kazah grubunda “yıldızlı halılar” adı altında nitelendirilen “Şıhlı” halıları, Kazah bölgesinin Birinci Şıhlı köyünde üretilmektedir. “Şıhlı” halıları farklı kompozisyon özelliklerine göre birinci, ikinci ve üçüncü olmak üzere üç varyasyona ayrılıyor (Kerimov 127). Yıldızlı “Şıhlı” halıları, farklı zemin renkleri ve yıldız desenin büyüklüğü açısından kendi içinde dört gruba ayrılır. Böyle sınıflandırmanı, 1980 yılında ilk kez İngiliz sanat tarihçisi, Doğu halı uzman Robert Pinner sunmuştur (İnternet 3). En erken “yıldızlı halılar” dan biri, beyaz zemin üzerinde deve motifi olan “Develi” halısı sayılıyor. Bu halılar dikkatli izlendiği zaman, yıldız motiflerinin zeminde kancalı çift mihrap içinde olduğunu görüyoruz. Mihrapların tam altında bulunan geometrik deve motifleri Azerbaycan halılarında bolluk ve bereketi sembolize eder (Fotoğraf 9).

Tüm yıldızlı “Şıhlı” halılarının zemininde sonsuzluk kompozisyonu hakimdir. Zemin kompozisyonunda “Şıhlı” halılarına özgü sade biçimli büyük sekiz köşeli yıldız (Çizim 2 b) motifinin merkezde yer alması durumunda ev, yurt, ocak veya kutsal bir mekanı sembolize etmektedir (130). Aslında yıldız motifleri, zeminde baklava şekilli madalyonların birleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu tür kompozisyonlara Azerbaycan süsleme sanatında “Bendi-Rumi” denilmektedir (129). Yıldızlı “Şıhlı” halıları, beyaz zeminli mozaik usulü kompozisyon biçimiyle yabancı kaynaklarda “Star Kazak Rug” olarak sunuluyor.

Gence-Kazahtürünün Kazah grubuna giren diğer yıldızlı halısı, Azerbaycan'da bilinen eski "Kara-Koyunlu" kabilesinin adını taşıyan bir halısıdır. "Kara-Koyunlu" halısı, Gökçe Mahal'i denilen bölgede ve çevre köylerinde üretilmektedir. Bölge Çaykend, Gökend, Akbulag vb. halı dokuma merkezleriyle ünlüdür. Gökçe Mahal'i, Batı Azerbaycan'ın şimdiki Ermenistan Cumhuriyeti bölgesinde Gökçe gölü çevresinde bulunan tarihi bir ilçedir. İlçe, Batı Azerbaycan'da 1988 yılına kadar Azerbaycanlıların sık yaşadığı bölgelerden biri olmuştur (Internet 6).

"Kara-Koyunlu" halılarının üç varyasyonu bilinmektedir. Söz konusu madalyonlar birinci varyasyon halılarına aittir. Küçük ebatlarda üretilen bu halıların zemin kompozisyonu sadece iki büyük madalyonun üst üste yerleşmesinden oluşmaktadır. Madalyonlar, Kuba grubunun "Zeyve" halılarında kullanılan sekiz köşeli yıldız biçimliler türündendirler. Bölgede üretilen diğer halı kompozisyonlarında, Orta Asya'nın kadim geleneklerini izlemekteyiz (149).

Sekiz köşeli yıldız biçimli madalyonlar, muhteşem gizemli görünümüyle Azerbaycan'ın Kuba-Şirvan, Gence-Kazah ve hatta sınır ötesi Dağıstan ve Ermenistan halılarında bile yaygınlığını korumaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak, kültür tarihinde her zaman birönemli sanat dalının varlığı, halkının zengin duygusal iç dünyasının yansımaları sağlar. Azerbaycan geleneksel el sanatlarının en yaygın türü olan halıcılık, halkın yaşamında kendine sağlam yer tutmuş ve ülkesinin uzun yüzyıllardan sadık temsilciliğini yürütmektedir. Halılarımızda görülen çeşitli anlamlı sembolik motiflerde, halkın kimliği, sezgileri, inancı, estetiği ve hayat felsefesine özgü milli özellikler somut ve soyut şekilde kendini bulmuştur.

Sembolik anlamları yanındasöz konusu sekiz köşeli yıldız motifleri, genel-dekarmaşık ve sadebiçimleriyle Azerbaycan halılarında "ara saha" denilen zeminde sonsuzluk kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Bu motiflerde asırlık geleneklerin istikrarı ve yaşam gerçekliğinin çeşitliliği birleşmektedir. Azerbaycan halkının doğuştan ölüme dek bağlı olduğu vefarklı mistik anlamları içinde barındıran tek sanat dalı halıcılıktır.

KAYNAKÇA

- Jennifer WEARDEN, *Oriental Carpets and Their Structure*, New York, 2003, s. 65.
Latif KERİMOV, *Azerbaycan Halçası I.*, Bakı-Leningrad, 1961, s. 18.
Latif KERİMOV, *Azerbaydjanskiy Kover II.*, Bakı, 1983, s. 44, 174, 134, 171.
Latif KERİMOV, *Azerbaydjanskiy Kover III.*, Bakı, 1983, s.44,114-115,127,129-130, 149.
Mehmet ATEŞ, *Mitolojiler Semboller ve Halılar*, Ankara, 1996, s. 164.



Fotoğraf : 8, "Samuh" Halısı
Fotoğraf : 9, "Şihli-Develi" Halısı
Gence Grubu, XVIII. y. y, Kerimov III.,
Renkli Tablo 47. Kazak Grubu, XIX. y. y,
Internet 3

Mine ERBEK, Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Ankara, 2002, s. 86.
Neriman Görgünay-Kırzioğlu, Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar(Motifler), Ankara, 2001, s. 169, 228-231.
Oktay ASLANAPA, Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul, 1987, s. 23.
Rasim EFENDİYEV, Azerbaycan Halk Sanatı, Bakı, 1984, s. 42-43.
Tahsin PARLAK, Geleneksel Kazak Halı Sanatı ve Tika Aral Bölgesi El Halıcılığını Geliştirme Projesi, Ankara, 2002, s. 366.
Volkmar GANTZHORN, Oriental Carpets, Köln, 1998, s. 239, 241.

İnternet Kaynakları

1. <http://www.azerbaijanrugs.com/guide/antique-caucasian-kuba-zeyve-lesghi-star-rugs.htm>
2. <http://baku-media.ru/files/books/pdf/14/files/assets/basic-html/page25.html>
3. <http://www.persiancarpetguide.com/sw-asia/Rugs/Caucasian/Gendge/Gend998.htm>
4. <http://www.bubbledust.ca/newsletter3.pdf>
5. <http://azcongress.info/stati-2012/129-vypusk-22-270-22-iyunya-2012-goda/7468-kak-tkut-na-zapade>
6. http://az.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6y%C3%A7%C9%99_mahal%C4%B1

AZERBAIJAN HALILARINDA KULLANILAN YILDIZ MOTİFLERİ HAKKINDA

Ümbülbanu HAMİDOVA

Özet

Bir ulusun kimliği, sahip olduğu kültür ve inancına bağlı ifade biçim şekliyle belirlenir. İnsanoğlunun millî kimliği ilk olarak el sanatlarında ortaya çıkmıştır. Bu bildiride, Azerbaycan halılarında kullanılan yıldız biçimli motiflerden yola çıkarak, motiflerde yatan sembolik anlamlar ve biçim şekilleri incelenecektir. Günümüzde artık klasik anlamını kaybetmiş yıldız motifleri, çoğunlukla Azerbaycan'ın XVIII-XIX. yüzyıl Kuba-Şirvan ve Gence-Kazah halılarında görülmektedir. Çalışmada, bu halılarda görülen yıldız motiflerinin bir nakış elemanı gibi çeşidi ve özelliklerinin ayrıntılı tanımlanması yapılacaktır. Konuya bağlı kaynak incelemesi, bölgelere göre motiflerin araştırılmasında yöre halkının deyimleri ve yıldız motiflerinin Azerbaycan halı kompozisyonlarındaki kullanım şekli üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halı, Motif, Sembol, Sanat, Kompozisyon.

ABOUT THE STAR MOTIVES USED IN AZERBAIJANI CARPETS

Abstract

The personality of a nation is defined by its expression form which is close to the culture and belief belonging to it since its emerge. National personality of a human first comes out in folk arts. This written article researches symbolic meanings emerging from star-like elements used in Azerbaijani carpets which were first used in elements. Today majority of star elements which have lost their classic mission are found in 18th-19th century Quba-Shirvan and Ganja-Gazakh carpets. This written article widely researches the diversity and features of star-like shapes as a pattern element. Research of the sources about the topic will focus on the explanation of regional people in the motive researches of regions and use of star elements in Azerbaijani carpet compositions.

Key Words: Carpet, Motif, Symbol, Art, Composition.

WIENER SECESSİON VE TEKSTİL TASARIMI

Zahide İMER

GİRİŞ

Sanayi Devrimi ya da Endüstri Devrimi; Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda yeni buluşların üretime uygulanması, buhar gücüyle çalışan makinelerin icadı ve makineleşmiş bir endüstrinin doğması gibi sosyal ve ekonomik dönüşümü yaratan bir harekettir.

1780'lerden sonra sanayide güç kaynağı artık buhar enerjisidir. Özellikle sanayi devriminin öncülerinden, tekstil sanayinde hızlı çalışan dokuma makinalarının üretimi, 1766'da birkaç ipliği aynı anda, daha hızlı eğirebilen iplik eğirme makinasının icadı ve buna bağlı dokumacılıkta taleplerin artmasıyla sanayinin hızla gelişmesi, sanatçı ve zanaatçılarda yeni fikirlerin doğmasına ve yeni birliklerin oluşmasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi'yle birlikte, büyük sanayi kentleri kurulmuş, kentlere yoğun bir göç akımının artmasıyla çalışanlar için yeni iş yasaları çıkarılmış ve bazı belli iyileşmeler sağlanmıştır (Basalla).

19. yüzyılın ikinci yarısında, **ikinci sanayi devrimi** olarak adlandırılan dönemde, elektrik motoru, elektrik ampulü, telefon, telsiz, telgraf gibi icatlar yapılmış, **üçüncü sanayi devrimi** döneminde de Bilgisayar ve elektronik sanayii, bilgi teknolojileri sanayii gelişmiş, endüstrileşme sürecine girilmiştir (Pacey 216-242).

18. yüzyıl sanatçı ve zanaatçı açısından önemli de olsa, makineleşen yeni üretim biçimlerinde ne sanatçı ve ne de zanaatçının yeri yoktu, görevleri sadece desen çizmekti. Endüstrileşmenin kırsal alana, kente yaptığı zararlı etkiler, üretilen malların tasarımındaki başıboşluk, estetik algının düşüşü, süslemenin makine ile yapımı sonucu güzellik ve kalitede düşüş, bazı eleştirmenlerin ve sanatçıların karşı harekete geçmesine neden olmuştur.

19. yüzyılın romantizmi içinde değerlendirilen, makineyi ve onun getirdiklerini tümüyle reddeden **Arts and Crafts** akımının çekirdek tanımına göre akım, 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz estetik ve toplumsal hareketine yardımcı bir sanat ve el sanatları hareketi olarak açıklanabilir. Bu bağlamda; **John Ruskin** (1819-1900) hareketin önemli bir teorisyeni ve **William Morris** (1834 - 1896) de fikirleri uygulamaya koyanlardı. Bu akım; hem mimaride, hem de günlük kullanımı içeren her şeyde malzeme ve beceri ile geleneksel yerel tasarımlar yapılabileceğine, yöresel bezeme öğelerin yerel işçilik ve malzeme kullanımı ile geliştirilebileceğine inanıyor, Gotik, Yunan-Roma v. s. gibi dışarıdan gelen üslupların izlenmemesi gerektiğini ileri sürüyor ve seri üretim ile makinaya bağlı kalınmasına karşı çıkıyordu. İşte bu bağlamda Ortaçağ üretim geleneğinin geri gelmesini isteyen Morris, bunun gerçekleşmesinin mümkün olabileceğini göstermek istercesine, 1861 yılında, duvar kağıdı, kumaş, mobilya, vitray, kitap gibi ürünlerin tasarlandığı ve elle üretildiği "Morris and Company" adıyla kendi firmasını kurar. Ancak yine de dokumaların bazılarının makinede dokunmasının önüne geçemez (Soner 7).

Aslında Morris **Arts and Crafts** hareketini başlatırken amacı geçmişten gelen

zanaate önem vermek, elle biçimlendirilmiş doğal tasarımları dikkate almaktı. Morris, bir bakıma Viktorya döneminin yapaylığına karşı gelerek geleneği canlandırmak isterken, diğer yandan da; Malzemeye sadık kalmak, İşlevsel nesnelere güzel kılmak, Tasarımın işleve uygun olmasını sağlamak gibi, geleceğin sanatının temellerini oluşturmak istemişti. Nitekim **Arts and Crafts** hareketinin temel özellikleri olan bu ilkeler, ileriki dönemlerde sanat ve zanaatı birleştirmemiş olsa da, Almanya'da BAUHAUS, Avusturya'da Wiener WERKSTÄTTE gibi sanat ve zanaatın birleştirici unsurlarının temelini kurmuştur ([http://www. qualityresearchinternational.com/socialresearch/ artsandcraftsmovement. htm](http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/artsandcraftsmovement.htm)).

Arts and Crafts hareketinin ardından, aynı ilkelerle ve ortak amaçlarla kurulan “**Art Nouveau**” akımı da 1895-1905 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da gelişen bir sanat hareketi ile sanatın birçok dalında, mimariyi de içine alan bir etki alanı oluşturmuş, özellikle A. B. D. mobilya tasarımı ve iç mimaride bu akımın etkisinde üretim yapmıştır (Aslanoğlu, *Bauhaus'a kadar* 12)

Art Nouveau'nun savunucuları, endüstriyel teknolojilerin ve yeni malzemelerin sunduğu olanaklardan yararlanarak ve bunları özenli bir işçilik ile birleştirerek güzelliği yakalamayı amaçlamışlar, mimaride, mobilyada ve bezemelerinde şaşıla- cak bir uyum elde etmişlerdir.

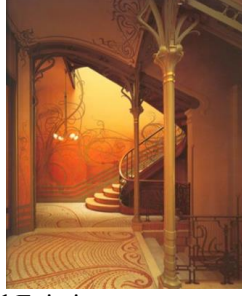
Art Nouveau genel anlamda; Duyumsal çizgiler, bitkisel eğriler ve söğüt yaprakları, kıvrılan dalgalar gibi öğelerin yanında, denetimli çizgiler, geometrik ayrıntılar, renkli yeni biçimlerle tanımlanabilir. Art Nouveau en parlak dönemini 1890-1914 yılları arasında yaşamış, ([http://www. qualityresearchinternational. com/socialresearch/artsandcraftsmovement. htm](http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/artsandcraftsmovement.htm)), 18. yüzyılın sonlarındaki Sanayi Devrimi'nin yarattığı kökten değişime temel oluştururken, 19. yy ve 20. yy'ın başında sanat ve zanaat ilişkisi ile kurulan Viyana'da Wiener Werkstadt ve Almanya'da Bauhaus modelleri ile endüstriyel tasarımın gelişmesine önemli katkı sağlamıştır.

19. yy. ikinci yarısından, 20 yy başlarına kadar özellikle mimaride etkisini gösteren bu akımın örneklerine İngiltere'den Osmanlıya kadar uzanan çizgide rastlanabilmektedir (mtd. files. wordpress. com/2013/01/art-nouveau2. ppt).



Fotoğraf 1) Art Nouveau cephe detayları

Kaynak: Arts And Crafts ve ART NOUVEAU Resim 1, 2, 3, 4, 5



Fotoğraf 2) Tassel Evin içten görünümü (1893) **Fotoğraf 3)** Casa Mila (1905-1919)
Mimar Victor Horta Mimar Antonio Gaudi

Osmanlı'da Art Nouveau mimari rnekler

Fotoğraf 4) Meşrutiyet
caddesi no: 23 **Fotoğraf 5)** K.
Kyriakidis,
Frej apartmanı İskender
caddesi, Beyoğlu Karaköy



Fotoğraf 6) Şeyh Zafir Türbesi, Beşiktaş, İstanbul. Bu
türbe, Osmanlı imparatorluğunda çalışmış İtalyan
mimar “Raimondo Tommaso. D'Aronco'nun” (1893 -
1909 arasında) inşa ettiği eserdir. **Kaynak:**[http://tr.
wikipedia.org/wiki/Raimondo_D'Aronco](http://tr.wikipedia.org/wiki/Raimondo_D'Aronco)



Fotoğraf 7) ‘Botter Apartmanı’. 19. yy'da zamanının en meşhur terzisi Jean Botter
tarafından yaptırılan bu bina Botter ailesinin hem özel hem de mesleki yaşamına hizmet
etmiş **Kaynak:** https://www.google.com.tr/search?q=botter+apartman%C4%B1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=zEJzU9j-Mqah4gTGkoDACw&sqi=2&ved=0CAYQ_AUoAQ&biw=1000&bih=453

Art Nouveau; Wilhelm Morris, Victor Horta ve Henry Van de Velde öncülüğünde gelişerek bütün Avrupa'yı etkisine almış, fakat edindiği tepkiler sebebiyle, dekoratif alanda kullanılan süsleme sanatından daha ileriye gidememiştir (Conrads 10). Çünkü, elle yapıldığı için beceri, zaman ve para gerektiren ve dolayısıyla sınırlı miktarlarda üretilebilen bu mallar ancak zengin çevrelerce alınabiliyor ve kitlelere ulaşamıyordu (Goldzamt 10). Bu yüzden, **Art Nouveau** üslubunda tasarlanan objeler geniş kitlelere hitab edecek yaygınlığa ulaşamamış, dolayısıyla akımın endüstri tasarımına katkısı olamadığı gibi, Tiffany ve Liberty'nin bazı ürünleri hariç, seri üretime ve standardlaşmaya da gidememiştir (Amaya 65).

Modern dönemin başlangıcını ifade eden ve özellikle mimaride ve iç dekorasyonda etkili olan bu akım, Fransa'da "Art Nouveau", "Fin de Siecle Stili", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Viyana Secession", İngiltere'de "New Art", İtalya'da "Liberty", Amerika'da Modern Style, Türkiye'de de "1900' lerin Sanatı", "Yeni Sanat olarak" adlandırılmıştır (Deusner 43).

1880-1914 yılları arasında varlığını sürdürmüş olan bu akım, geçmişteki biçimleri ve tarihi modellerin etkisini silme çabasıyla 'yeni' ürünler ortaya koyma, grafik sanatlardan, duvar kağıdına, kumaş desenlerinden, metal, ahşap ve cam eşyaya ve mücevher tasarımına kadar sanatın birçok dalında ve mimarlıkta etkili olmuş, 'Gesamtkunstwerk' denilen "tüm sanat çalışmalarını" içine alan anlayışla, yaşanılan çevreyi biçimlendirmeyi amaçlamıştır. **Van de Velde** 1863-1957, (**mobilya**), **Charles Rennie Mackintosh** 1868-1928, (**tekstil ve mobilya**), **Josef Hoffmann** 1870-1956, (**tekstil, mobilya, endüstri ürünleri**) ve **Pietro Fenoglio** 1856-1927, (**mimari-dış cephe**), Art Nouveau üslubunda adlarını duyurmuş mimarlardır. İskoç mimar ve sanatçı **Mackintosh** gibi **C. A. Voysey** de 1857-1941, (**mimar, iç mimar, tekstil**), yapının içinin dışı kadar önemli olduğunu vurgulayanlardandır (Aslanoğlu, *Bauhaus'a kadar* 13).

Art Nouveau dönemi takriben 25 yıl sürmüş, sanayileşmiş ve yeni üretim biçimini geliştirip benimsemiş Avrupa ülkelerinde derin izler bırakmıştır. Akımın en belirgin özelliği Çin'den, Japonya'dan, Anadolu'dan etkilendiği biçimler, bezemeler olup çiçekli, kıvrımlı hatların oluşturduğu tasarımlardır. Önceleri İngiltere'de, sonra Belçika ve Fransa'da örneklerinin görüldüğü **Art Nouveau**, daha sonra etkisini Almanya ve İtalya'da göstermiş, zamanla kıvrımların daha düz çizgilere dönüştüğü İskoçya'ya, oradan Avusturya'yı etkilemiştir (Aslanoğlu, *Sanat ve Mimarlıkta* 20).

Art Nouveau'nun desenlerindeki kompozisyonlarda bitkisel motifler, akıcı formlar, kıvrık hatlar, çizgisel nitelik, ince ve zarif çizimler, dalgalanmalar önem kazanmıştır. Bitkisel bezemenin temsilcileri İngiltere'de William Morris (1834-1896), Arthur H. Machmurdo 1851-1942, (mobilya, Duvar kağıdı) ve Amerika'da Levis C. Tiffany 1831-1907, olarak bilinir. Fransa'da Nancy okulu da bu akımın önderliğini yapmıştır (İrez 85).

VİYANA SECESSION VE SONRASI

Viyana'da kurulmuş olan Sanatçılar birliğinin dağılması ve 1897 yılında Avusturya Sanatçılar Birliği'nden (Kunstlerhaus) bir grup sanatçının ayrılmasıyla,

Viyana Secession kurulmuş, harekete katılan sanatçılar geçmişin sanatından ayrılmayı, modernizmin Avusturya'da kurulmasını, mimarlar, tasarımcılar, metal işçileri ve gravürcüler de dahil olmak üzere sanat ve zanaatçıyı ve her alanda yeniden doğuşu oluşturacak bir yapılanmayı hedefliyorlardı. Birlikten ayrılan sanatçıların sergilerini açabilecekleri bir mekan olması amacıyla, Ringstrasse yakınında yer alan ve **Joseph Maria Olbrich** tarafından tasarlanan bir bina, defne yapraklarından oluşan küre biçimindeki çatı formu ile sembolist anlamlar taşımaktaydı. Binanın cephesinde **Kolomon Moser**'e ait olduğu düşünülen baykuşların yansıttığı efekt de binanın bütününe ayrı bir anlam yüklemiştir (Heller 111). Binanın girişinde okunan "Her çağ kendi sanatı ve her sanat kendi özgürlüğü içindir" sloganı da bu hareketi destekleyenlerce kendilerine ilke edinilmiştir (Yıldırım 109).

1898 yılında açılan ilk sergisini diğer sergiler takip etmiş, 1902 yılında bestekâr Ludwig van Beethoven'a adanan 14. sergisi ile **Secession'un** ünü doruk noktasına ulaştırmıştır.

Secession "ayrılma" demektir. Bu başkaldırıyı yöneten ve Secession'a ilk başkan olan sanatçı Ressam **Gustav Klimt**'tir 1862 -1 918. Kurucu üyeler ise mimar **Joseph Maria Olbrich** (1867–1908), **Josef Hoffmann** (1870–1956) ve **Koloman Moser** (1868–1918)'dir (<http://www.wien-vienna.at/images3/secession61.jpg>).



Fotoğraf 8: Viyana'da Secession binası

Kaynak:<http://www.wien-vienna.at/images3/secession61.jpg>

1900 yıllarında Secession hareketi içinde yer alan birçok mimar iç mekân tasarımlarında İngiliz ve İskoç kumaşlarını ya da kendi tasarımlarıyla dokudukları kumaşları kullanıyorlardı (Völker 21). Sadece kumaş tasarımı ile değil, iç mekanda kullanılan birçok objenin tasarımını da yaparak, yeteneklerini ve yaratıcılıklarını sergilemekteydiler. İlk kez **Kolomon Moser ve Josef Hoffmann**'ın başlattığı küçük, geometrik ve soyut desenler, 1899'da *Ver Sacrum*'da yayınlanarak, aynı yıl Dördüncü Secession sergisinde dokuma yüzey dekorasyonu olarak yer almıştır. Backhausen und Söhne olarak bilinen dönemin tekstil şirketi, Wiener Werkstadt ile olduğu kadar Wiener Genç stil sanatı (*Jugendstil*) ile yakından ilişki kurup, 1903 yılından, 1930'lu yıllara kadar sanatçılarla çalışmış ve sanatçıların çizdikleri tasarımları üretime dönüştürmüştü. Wiener Werkstätte'in en büyük satıcısı konumunda olan "Backhausen und Söhne" şirketinde, mobilyalık kumaş, perdeler,

baskı kumaşlar ile dokuma halılar; (**Josef Frank, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Dagobert Peche, Otto Prutscher, Alfred Roller, Otto Wagner, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill**) gibi tasarımcıların orijinal desenleri üretilmekte idi (Völker 21).

Sanat ve zanatın ayrılması mümkün olmadığı gibi bir arada yaşaması da kolay değildi. Bu yüzden **Secession grubunda** bulunan **Gustav Klimt, Josef Hoffmann ve Kolomon Moser** gibi bazı sanatçılar, hem sanat araştırmalarıyla bilinen, hem de ekonomik açıdan katkı sağlayabilecek durumda olan **Fritz Waerndorfer'in** desteğini alarak, sanat ve ticaret konusunda çıkan görüş ayrılıklarını bahane ederek, 1903 yılında Avusturyalı Mimar **Josef Hoffmann** öncülüğünde “**Wiener Werkstaette**” (**Viyana Atölyelerini**) kurmuşlar, 1905 yılından itibaren de gruptan ayrılıp çalışmalarını bu atölyelerde devam ettirmişlerdir. Viyana Atölyesi'nde, bir araya gelen sanatçı ve zanaatçıların amacı, gündelik yaşamda kullanılan ve seri üretilmiş zevksiz her türlü eşyanın daha estetik hale getirilmesiydi. Öncülüğünü **Hoffmann ve Moser'in** yaptığı çalışmalara, **Carl Otto Czeschka, Bertold Löffler ve Dagobert Peche** gibi sanatçılar da dahil olmuş ve Atölye, Secession bünyesinde, 1904 Ekim ayında açılan ilk sergisi ile, basit ve lüksün bir arada yer aldığı ürünlerle yabancı eleştirmenlerin karşısına çıkmıştır (Yıldırım 110). Günlük yaşamı daha güzel ve renkli hale getiren, sanatçılar tarafından tasarlanmış nesnelere birer sanatsal objelere çevrilmiş, sergilenmiştir. 20. yy'ın başlarında kurulan bu atölyelerde, **Wilhelm Morris'in** idealleri dikkate alınarak artık makinenin de tasarımcı için gerekli bir araç olduğu ilkesi benimsenmiş, sanat-zanaat birliğine makine de dahil edilmiştir.

Önceleri yaptıkları tasarımları dışarıda üreten tasarımcılar, 1910 yılında Viyana Atölyesi bünyesinde tekstil bölümü kurarak, tasarım ve üretimin birlikte yapılmasını sağladılar. Belçikalı tasarımcı Henri Van de Velde'nin Viyana konferansları, Gustav Klimt'in tasarımları Viyana'nın Coco Chanel'i olarak bilinen, sanatsal giysi tasarımına yön vermiş kişi olarak Emilie Louise Flög'ü ve Wiener Werkstatte'teki sanatçıları etkilemiş, koleksiyonlarını (Faller 92-120) bu sanatçılardan esinlenerek yapmışlardır.

Secession hareketinde bir ressam olarak yer alan Klimt, dekorasyon anlayışı ve bunu destekleyen dostluklarıyla Viyana Atölyesi'nde tekstil tasarımına da katkıda bulunmuştur. Portresini yaptığı Friederike Beer Monti'nin giydiği ve Dagobert Peche'e ait "Marina" adlı tasarımı resmederek, Viyana Atölyesi tekstil tasarımcılarının baskı tasarımlarını ölümsüzleştirmiş ve eserlerinin aynı zamanda bir belgeye dönüşmesini de sağlamıştır.

William Morris'in önerdiği biçimde üretimden endüstriyel tasarıma kesin geçiş, Hermann Muthesius'un (1861 - 1927), 1907 yılında kurduğu Deutsche Werkbund örgütü ile gerçekleşmiştir ((Aslanoğlu, *Sanat ve Mimarlıkta* 12-16). 1915 yılında Almanya'da Deutsche Werkbund'dan (Almanya İş Federasyonu) esinlenerek (Design and Industries Association) “Tasarım ve Endüstri birliği (derneği)” kurulmuş, bu örgüt sanatı, zanaatı, mimarlığı ve endüstriyi bütünleştirmeyi, mimarlık başta olmak üzere, iş federasyonunun (Werkbund'un) uğraştığı tüm tasarım etkinliklerini akılcı, soyut, yalın biçimde, standart tiplerden (Typisierung) oluşmasını sağlamayı amaç edinmiştir. Endüstri Devrimiyle birlikte makine ürününün tasarlanması

sorununa o günün şartlarında oldukça akılcı çözümlerle yaklaşmış olan Bauhaus Okulu, değişen tasarım düşüncesine uygun, yeni tasarımcı profilini yetiştirmeyi amaç edinmiş, standart objeler için yeni prototipler üretirken, her türlü süs ve gösterişten uzak, modernizmin temel dayanağı olan işlevselliği ön plana çıkarmıştır (Hoban 24).

ARTS AND CRAFT VE ARTS NOUVEAU DÖNEMİNDEN KUMAŞ ÖRNEKLERİ

Secession hareketinin ilk sergisi için Gustav Klimt tarafından hazırlanan afişte Art Nouveau'ya ait kıvrımlı çizgiler dikkat çekmekteydi. Yunan mitolojisindeki Athena'nın kullanılması, antik dönemlere gönderme yaparak, Alman toplumunun yenilenmesi için arkaik Yunan kültürünü örnek alma isteğini gösteriyordu. Athena'nın giysisindeki detaylar ise Klimt'in daha sonra yapacağı tekstil tasarımındaki yaklaşımın habercisiydi (Conrads 9).



Fotoğraf9: Gustav Klimt tarafından hazırlanan afişte Art Nouveau'ya ait kıvrımlı çizgiler dikkat çeker

Fotoğraf 10: Baskı Kumaş "Marina", 1911/12 Fotoğraf 11: Baskı Kumaş "Marina", 1916 Dagobert Peche Tekstil baskı örnekleri (Wiener Werkstatte)
Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/165718461262277074/>



Fotoğraf 12: Baskı Kumaş "Marina",
1920
Dagobert Peche Tekstil baskı örnekleri (Wiener
Werkstatte)

Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/165718461262277074/>



Fotoğraf 13: Elbise Giles (1919), kumaş tasarımı
Dagobert Peche (1913)

Kaynak: http://www.patternpeople.com/pattern-pairs-the-aesthetic-movement/aw12_pattern_pair_giles/

Fotoğraf 14: Dagobert Peche'nin
büyükannesine tasarladığı bluzluk
kumaş ve dikilmiş hali,
1915 (Yalnız çiçekler)



Fotoğraf 15: Elbise Paul
Poiret, Kumaş tasarımı Dagobert
Peche 1919



Fotoğraf 16: Japon baskısı uygulanmış Mobilyalık kumaş (1899) ve El halısı deseni (1902) Koloman Moser tasarımları, Backhausen dokuma fabrikası için



Fotoğraf 17: Koloman Moser (1868-1918) - Wiener Werkstätte için kumaş tasarımları (1901)

Kaynak:<https://www.google.com.tr/search?q=Koloman+Moser&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=AR-OU7eJGsSv7AbYu4DoDg&ved=0CAYQAUoAQ&biw=1366&bih=589>



Fotoğraf 18: Josef Hoffmann (Austrian, 1870-1956), Wiener werkstätte, 1907 tasarımları

Kaynak:<http://www.pinterest.com/lorencette/h-d-m/>

Josef Hoffmann mimarlık, mobilya, mutfak eşyaları, giyim, kitap-bağ-lamaları, posterler, tekstil ve duvar kağıdı gibi geniş bir yelpazede tasarım yapan

yetenekli bir endüstriyel tasarımcıdır. Doğadan alınmış motiflerden geometrik şekillere kadar bir dizi tasarımı vardır.



Fotoğraf 19: Carl Otto Czeschka “Waldidyll”, 1910 ve Grafiksel Opera Afişi 1907
Carl Otto Czeschka, bir Avusturyalı sanatçıdır, tiyatro sahnesine afiş, takvimler, tekstil baskı için tasarımlar **Kaynak:** https://www.google.com.tr/search?q=Carl+Otto+Czeschka&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=YB-OU_mON_Pb7AabkYGQCQ&ved=0CCIQsAQ&biw=1366&bih=589



Fotoğraf 20: Josef Maria Auchentaller. Desen çalışmaları, 1901
Josef Maria Auchentaller ((1865-1949), güzel sanatlar resim, illüstrasyon, afiş, tekstil ve takı çalışmaları yapan eğitilmiş bir sanatçı olup çalışmaları tekstil baskıda kullanılmıştır.

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=josef+maria+auchentaller&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=5x-OU5WPFefOF4gSShoGQAO&sqi=2&ved=0CAYQ_AUoAQ&biw=1366&bih=589

Fotoğraf 21: Backhausen & Co müzesi (1903 kurulum yılı) ve Kumaş Etiketleri örneği (Völker 167)



Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Backhausen_003.JPG
Backhausen & Co müzesi, Wiener Werkstätte hareketinin bir örneği olarak Viyana’da yer almakta, dokunmuş tekstil kumaşlarından birer örneğin sergilendiği müzenin geniş bir arşivi bulunmaktadır.

1875’lerde Londra’da, her türlü modern tasarımların satıldığı bir mağaza olarak bilinen “Liberty” adının verildiği, kolay kullanılabilen, maliyeti düşük, hoş giden tasarımlarla oluşturulmuş bir kumaş türü üretilmiş, hem işlevsel, hem de estetik olması sebebiyle, 19. yy. - 20. yy. döneme damgasını vurmuştur. Sanatsal, aynı zamanda ekonomik olan baskı desenli bu kumaşlar, renkleri ve tasarımlarıyla, ahenkli görünüşleri ve tüm sınıfların ulaşabileceği fiyatlarla üretilmiş olup etkisini Anadolu kumaşlarına da yansıtmış, benzer tasarımlar 1937’lerde kurulmuş Nazilli Basma Fabrikalarının kumaşlarına da uygulanmıştır.



Fotoğraf 22:

Aynı dönemlere paralel Anadolu’da tekstil tasarımında gelişmeler çok daha farklı idi:

Anadolu, ortaçağda oldukça önemli bir kumaş üretim merkezi olmasına rağmen bu çağdan kalan kumaş örnekler 11. ve 12. yy’lara tekabül eden dönemlere ait ipek kaftanlardan oluşmaktaydı. Bilinen en önemli parça da, Lyon Dokuma Müzesinde sergilenen ve üzerinde Alâeddin Keykubad yazılı bir ipek kadife dokuma

parçadır (Kuban 193).

Anadolu Selçukluların tekstil sanatı, Osmanlı kumaş sanatının 15. yüzyılda ürettiği kumaşlara temel oluşturmuş, daha çok simetrik kompozisyonlarda geometrik ve bitkisel motiflerin baklava şeması düzenlemesi ile geliştirildiği görülmüştür (Aslanapa 359).

Dokuma sanatı 18. yüzyıla kadar geleneklerini korumuş, fakat imparatorluğun ekonomik olanaklarının sınırlı olması sebebiyle lüks kumaş üretimi de azalmıştır. Avrupa kumaşları 16. yüzyılın sonundan itibaren Türk piyasasına girmiş, ancak yerli dokumalarına olumsuz etkisi 18. yüzyılın sonunda ancak görülmüştür (Kuban 194).

Osmanlılar dönemi, Venedik ve Cenova Cumhuriyetleri ile yakın ilişkiler sonucunda İtalyan kumaş desenlerinden ilham alınmış, fakat Türk kumaş tekniğiyle dokunmuş kumaşlar üretilmiştir. Türk sanatlarında görülen orijinal natüralist çiçek ve yaprak motifleri bu döneme hâkim olmuştur (Aslanapa 363).

Endüstrileşme ve sanayileşmenin Türk tekstiline olan etkileri, esas cumhuriyet sonrası dönemlerde yoğun olarak yaşanmıştır (Akdemir 43).

Türk Tekstil sanayinin en önemli gereksinimlerinden birisinin, kumaş ve moda tasarımı yapacak çağdaş tasarımcıların olmamasıydı. Bu yüzden Cumhuriyet döneminde önem verilen bir konu olmuş ve tekstil sanayine tasarımcı yetiştirmek üzere ilk kez Devlet Güzel Sanatlar Akademisi içinde 1940 yılında “kumaş desenleri” bölümü kurulmuştur. Bunu, 1957’de, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nda, Tekstil Sanatları bölümünün kuruluşu izlemiştir (Tansuğ 347).

Türkiye’de cumhuriyet kurulduktan sonra birçok alanda olduğu gibi tekstil tasarımı ve üretiminde köklü değişimler yaşanmış, tekstilde öncelikle sanayileşmeye, hemen ardından üretime paralel tasarım eğitime de önem verilmiştir. Cumhuriyet Türkiye’sinde, 1939 yılına kadar açılan birçok Sümerbank fabrikasında üretilen tekstil mamulleri ile halkın bu alandaki ihtiyacı giderilmiştir (Turan 88). Bu fabrikalar içerisinde kumaş desenleriyle, modern kumaş tasarımının örneklerini yansıtmış olan Merinos- yünlü, Nazilli - Pamuklu Basma fabrikasının yeri çok önemlidir.

SONUÇ

Tekstil Tasarımında Arts and Craft, Arts Nouveau hatta ondan sonraki dönemlerde Art Deco’ya doğru geçiş yaşanırken modern tekstil tasarımının hangi evrelerden geçtiğini, sanatçıların tasarımlarından görmek mümkündür. Ulusal bir kimlik yaratan Avusturya’da Wiener Werkstadt, Almanya’da Bauhaus o günün şartlarına göre yeni tasarımcı profili yaratmış ve yetistirmeyi amaç edinmişlerdir. Tekstil tasarımcısına yeni bakış açıları ve esin kaynakları sağlamışlar, standart objeler için de yeni prototipler üretirlerken her türlü süs ve gösterişten uzak, modernizmin temel dayanağı olan işlevselliği ön plana çıkarmışlardır.

Gerek Arts and Craft, gerekse Arts Nouveau akımını etkileyen sanatçıların genelde meslektan mimar oldukları, aldıkları iç mimarlık eğitiminin de katkısıyla, iç mekanda kullandıkları tekstilleri, duvar kağıtlarını ve mobilyaları mekanın görsel ve işlevsel özellikleriyle bir bütün olarak ele aldıkları ve tasarımlarını da bu temelden yola çıkarak geliştirdikleri görülür. En ünlü Art Nouveau tasarımcıları hem mimar, hem kumaş, hem duvar kağıdı, hem de mobilya tasarımcısıydılar, süsleme motifleri

olarak bitkisel ve yaprak motifleri, kıvrımlı hatları, geometrik biçimleri kullanmışlardır. Arts Craft ve Arts Nouveau akımı sanatçıları Uzak doğu ve Anadolu motiflerinden etkilenmiş, ürettikleri baskı ve dokuma kumaş tasarımlarının, giysilik ve döşemelik kumaş olarak kullanılması, tasarımlarıyla çağımız tekstil sanatçısına yeni bakış açıları kazandırmış, tasarımcılara esin kaynakları sağlamış, yaratıcılıklarıyla günümüz tasarımcılarına örnek olmuşlardır.

Türk Kumaş Tasarımlarının yüzyıllara göre gelişiminin örnekleri



Fotoğraf 23: 11. yy. Selçuklu dönemine ait (altın ya da gümüş kullanılarak) krem ve mavi ipek iplikle dokunmuş kaftan örnekleri: Palmetler, çift kartal ve yıldız motiflerinin, içi kufi yazılı madalyonlarla sınırlandırılmış bir tasarım.

Kaynak: <http://www.pinterest.com/fslewis1/fashion-11th-century/>



Fotoğraf 24: 15. yy Osmanlı kaftanları



Fotoğraf 25: 16 yy. İpek kadife (brocade) örnekleri (metal iplik kullanılmış)
Desenlendirme, kaplan postu veya çizgisi, pars beneği motifleri, “çintemani” denilen motif ile, stilize edilmiş nar çiçeği motiflerin çeşitli kompozisyonları, Lotus çiçekleri, karanfil, iri palmetlerin ve kalın rumilerin büyük boyutlarda kullanıldığı kompozisyonlar ve dalgalı dallar üzerine oturtulmuş hançer yaprakları 16. Yüzyılın özelliklerindedir.



Fotoğraf 26: Çin bulutu (Çintemani) 1400-1600 arası ve Seraser 1400-1600 arası,
 Metal iplikle – ipek kumaş



Fotoğraf 27: 1400-1600 Türk deseni Seraser 1400-1600 Türk Saz deseni 1400-1600 Türk Saz deseni

Metal iplik - ipek Metal iplik – ipek Metal iplik – ipek

Desenlendirme; 16. yüzyıldan süregelen tüm uslûplar, 17. yüzyılın ilk yarısında da, saray sanatının birçok dalında başarıyla uygulanmıştır.



Fotoğraf 28:

Desenlendirme: 19. yy. çizgili veya Avrupa etkili küçük çiçekli, sade kompozisyonlar kullanılmış

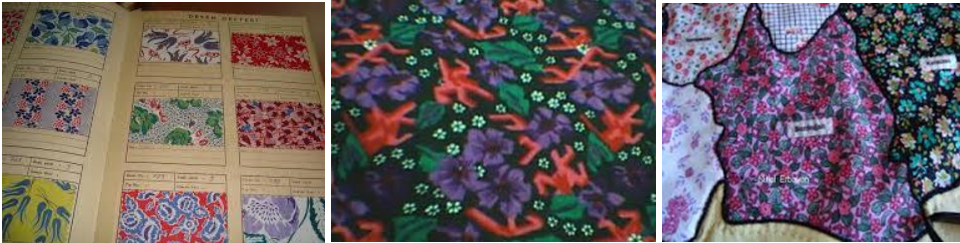


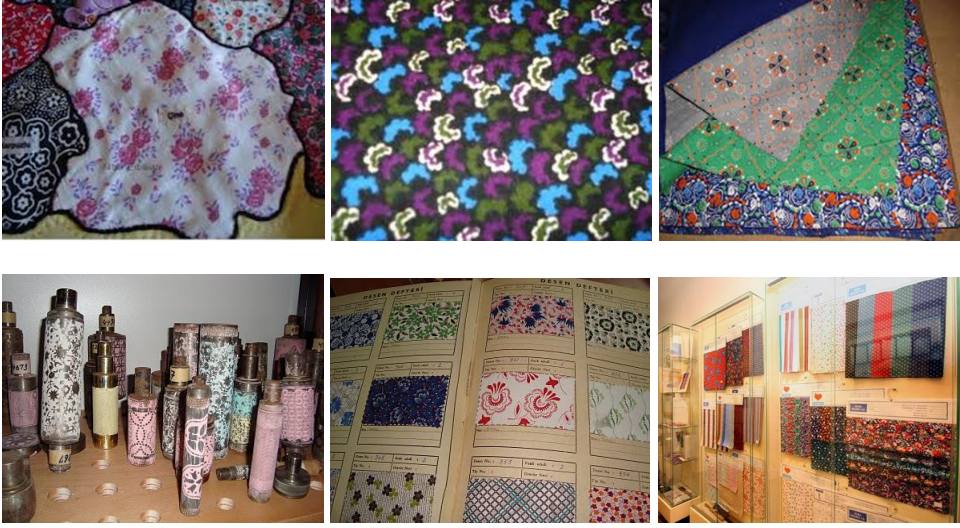
Fotoğraf 29:

19. yy Levninin resmindeki seyrek-çiçekli desen veya düz renklerin tercih edildiği kompozisyonlarda olduğu gibi, kullanılan malzemelerde de sadelik hakim olmuştur.

Kaynaklar; <http://www.topkapisarayi.gov.tr/sites/default/files/13-1404.jpg>, Nurhan Atasoy-T. Artan, Splendors of the Ottoman Sultans, Nevber Gürsu, Türk Dokumacılık Sanatı, s 49

20. yy. tasarımlarında da Liberty desen ve üretim anlayışının Nazilli basma fabrikasına yansması görülmektedir.





Fotoğraf 30: 20. yy. Nazilli Basma desenleri

Kaynak: <http://sumerbank.blogspot.com.tr/2011/02/nazilli-tekstil-muzesine-kavusuyor.html>

KAYNAKLAR

- AKDEMİR, M., “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, s. 43, 2004.
- AMAYA, M., *Art Nouveau*, London: Studio Vista Ltd., s. 65, 1966.
- ASLANAPA, O., *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 359, 2005,
- ASLANOĞLU, İ. N., “Bauhaus'a Kadar Endüstriyel Tasarım – Mimarlık İlişkileri”, *Arkitekt Dergisi*, No 4/ 489, s. 12-16.
- ASLANOĞLU, İ. N., “Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ankara: Torunoğlu Ofset Tic. Ltd. Şti. 1/3, Mayıs, s. 20-23, 1982.
- BASSALLA, G., *Teknolojinin Evrimi*, Çev. C. Soydemir, Tübitak, Ankara: 1996.
- CONRADS, U., *20. yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, İstanbul: Sevki Vanlı Mimarlık Vakfı., s. 10, 1991.
- DEUSNER, N., “The Sources of Modern Architecture and Design”, London: Thames and Hudson, s. 43, 1989.
- FALLER, Megan Brandow, "Man, Woman, Artist? Rethinking The Muse in Vienna 1900", *Austrian History*, Vol. 39, 4, UK:Cambridge University Press, pp. 92-120, 2008.
- GOLDZAMT, E., "William Morris et la Genese Sociale de l'Architecture Moderne", Warszawa: Accademia Polacca delle Scienze, Conferenze, Fascicolo 31, s. 10, 1967.
- HELLER, Reinhold, "Recent Scholarship on Vienna's "Golden Age", Gustav Klimt, and Egon Schiele", New York: The Art Bulletin, College Art Association, Vol. 59, No. 1, March, pp. 111-118, 1977.
- HOBAN, S., “Miller’s : Collecting Modern Design”, London: Octopus Publishig Group Ltd., s. 24, 2001.
- IREZ, F., “Art Nouveau ve Art Deco Mobilyalar”, *Antik Dekor*, 64, İstanbul, Mayıs 2001-06, 12, s. 85, 2001.
- KUBAN, D., *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, s. 193, 2004.
- NAYLOR, G., *The Arts and Crafts Movement, a Study of its Sources, Ideals and Influence*

- on Design Theory*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1971.
- PACEY, A., *The Maze of Ingenuity: Ideas and Idealism in the Development of Technology*, Massachusetts: The MIT Press, s. 216-242, 1992.
- SONER, T., *William Morris Sanat Anlayışı ve Arts and Crafts Akımı*, Grafik (Yüksek Lisans Dersinin Yayınlanmamış Ödevi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, s. 7, 2002.
- TANSUĞ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 347, 1996.
- TURAN, Z., *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, s. 88, 2008.
- VÖLKER Angela, *Textiles of The Wiener Werkstätte 1910-1932*, USA: Thames &Hudson, pp. 21, 2004.
- YAYLALI, H., “Rasyonel Tavrıyla 20. yy. Tasarım Tarihine Damga Vuran Düşünce Sistemi Bauhaus Okulu”, *Art Decor*, Sayı 85, Nisan, s. 106 -120, 2000.
- YILDIRIM, L., “Sanat- Zanaat Buluşması Ve Wiener Werkstätte Tekstilleri”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık, Sayı 8, s. 109, ss. 105-122, 2011.

İnternet Kaynakları:

- 1- mtttd. files. wordpress. com/2013/01/art-nouveau2. ppt ve Arts and crafts movement <http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/artsandcraftsmovement.htm>
- 2- Arts and Crafts movement <http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/artsandcraftsmovement.htm>
- 3- mtttd. files. wordpress. com/2013/01/art-nouveau2. ppt
- 4- mtttd. files. wordpress. com/2013/01/art-nouveau2. ppt ve Arts and crafts movement <http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/artsandcraftsmovement.htm>

WIENER SECESSION VE TEKSTİL TASARIMI

Zahide İMER

ÖZET

1800'lü yılların ortası ile 1900'lü yılların başını kapsayan ve “Fin de Siècle” (Yüzyıl Sonu) olarak bilinen zaman süreci, Avrupanın en yoğun sosyal ve ekonomik zorlukları yaşadığı dönem olarak bilinir. Bu yüzden hem Endüstri Devrimini içine alan sanayi tarihi, hem de ekonomik ve sosyal olayların yansıdığı dönem olarak bu yüzyıl, sanat tarihinde de önemli bir yere sahiptir.

Sanayi devrimiyle fabrika sistemine geçiş ve üretimde talep artışına paralel işçi haklarının düzenlenmesi, endüstrileşmenin temel kurallarını oluşturmuştur. Endüstri devrimi sonucu İngiltere’de tekstilde ve makine kullanımında geleneksel yöntemlerle çalışan atölyeler yerini, zanaatkar çalışmaların yapıldığı daha geniş atölyelere bırakmış, böylece sanat ve zanaatı birleştirme çabaları, zanaatçılara yeni iş imkanları yaratmıştır. Bütün bu hareketlerden etkilenen William Morris de, İngiltere’den gelen Arts and Crafts hareketini başlatmıştır. Arts and Crafts hareketinin ardından 1895 - 1905 yılları arasında Avrupa’da ve Amerika’da Art Nouveau yaygınlaşmış, özellikle A. B. D. 'de mobilya tasarımı ve iç mimarlık büyük oranda bu akımdan etkilenmiştir.

En ünlü Art Nouveau tasarımcıları hem mimar hem de mobilya tasarımcısıydılar, süsleme motifleri olarak bitkisel ve yaprak motifler, kıvrımlı hatlar ve geometrik biçimleri kullanmışlardır.

Sanat tarihinde en çok Art Niveu olarak bilinen bu akım; diğer Avrupa ülkelerinde, "Jugendstil", "Stile des Ving", "Stile inglese", "Stile Liberty" ve "Stile Floreale" gibi çeşitli adlar almış, Avusturya'da "Secessionstil" veya "Wiener Secession" adıyla bilinmektedir.

Bu araştırmada, Wiener Werkstätte olarak bilinen; mobilyadan, takıya, giysiden ev aksesuarına kadar çeşitli ürünlerde üretim yapan Viyana Atölyesi'nin, Secession Hareketi'nin tekstil tasarımına getirdiği yeniliklere değinilirken, aynı paralellikte Türk desen çalışmalarındaki gelişmeler de ele alınacaktır.

WIENER SECESSION AND TEXTILE DESIGN

ABSTRACT

The time period known as (End of Century) covering the middle of 1800s and beginning of 1900s is known as the period when the heaviest social and economic hardships were experienced in Europe. Therefore it holds a significant part of the history of art of this century as a period which involves both industrial history and history economic and social events.

Basic rules of industrialization consist of regulating worker rights in parallel with the transition to factory system and increase of production demand following the industrial revolution. With this revolution, traditional workshops in textile and use of machinery in England were replaced by larger workshops where craftsmen work and thus the efforts to combine art and craft provided craftsmen with new work opportunities. Influenced by all these movements, William Morris started the Arts and Crafts movement originated in England. Following the Arts and Crafts movement, Art Nouveau got widespread in Europe and America between 1895-1905 and furniture design and interior architecture were influence significantly from this trend especially in the United States. The most Art Nouveau designers are both architects and furniture designers, Vegetable and leaf motives are remarkable with curved lines and geometrical shapes as decoration properties.

This trend is mostly known as Art Niveu in the history of art and named in other European countries as "Jugendstil", "Stile des Ving", "Stile inglese", "Stile Liberty" and "Stile Floreale" and known in Austria as "Secessionstil" or "Wiener Secession".

This study deals with the innovations in textile design brought by the Secession Movement, when referring to the innovations brought to textile design, pattern work developments in Turkey in the same parallels will be discussed.

READING THE ARCHITECTURE; THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ARCHITECTURE OF ROMAN DWELLINGS AND THE IDENTITY, SOCIAL MEANING AND THE STATUS OF PEOPLE IN THE CASE OF ZEUGMA/BELKİS, TURKEY

Yaprak Tanrıverdi

Architects have long thought that the style of a building affects emotional experience and conveys social meanings. Residents use their house exterior to define identity and convey personality traits such as friendliness, privacy and independence, social status, aesthetic sense, life style, ideas and values to others” (Nasar and Kang, 33). Therefore, building materials used on the exteriors of houses have extensive symbolic significance. Materials can be seen as metaphors in a social communication that defines the creative expression, interpersonal style, and socioeconomic situation of house owner (Sadalla and Sheets, 172).

Residence also is a personal site where identity is constructed and staged. Interior spaces and the residence are formed by individual and collective identities to the same extent as they aid the formation of those very identities (Kleinecke, 143). A person attaches cultural demographics and psychological meanings to a physical setting (Gifford, 92). Sometimes one specific architectural element or a part of the house represents the social status in architecture as identity (Malaquais, 21).

To highlight the relationship between architecture and identity this study focuses on the Roman type houses of the ancient Zeugma city. Apart from the house style (mostly remained from Romans, have the similar type of architecture) my analysis throughout focuses on mosaics found on the floors of the houses.



Picture 1. Zeugma village (from http://www.trekearth.com/gallery/Middle_East/Turkey/Southern_East_Anatolia/Gaziantep/nizip/photo741659.htm/web 08. 05. 2014

Zeugma is one of the two important passages on Euphrates – the other is Samasota- where Alexander the Great got through to the east with his army. One of his commanders Seleukos I Nikator settled two cities on both sides of the river in 312-281 BC, one is Seleukeia am Euphrat on the west and the other is dedicated to

her wife Apama, Apameia am Euphrates. Then this city became one of the most important four cities of Commagene Kingdom. Later in Roman era it became one of the military base therefore had its heyday in 1 and 2nd centuries AD. Zeugma had its name in Roman era which means “bridge-passage” (Başgelen, 12).

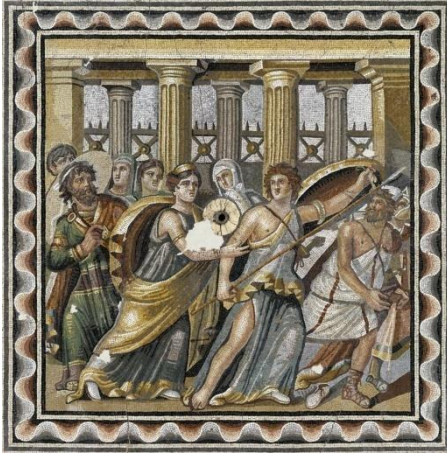
Unluckily Zeugma experienced an invasion and was fully destroyed by the Sassanian King, Sapur I in 256 A. D. The invasion was so dramatic that Zeugma city was not able to recover and thrive for a long time and after that the city were hit by a violent earthquake which buried it beneath rubble. In 4th Century A. D. Zeugma settlement became a Late Roman territory. During the 5th and 6th Centuries the city was ruled over by the Early Byzantine domination. In the 10th and 12th centuries a small Abbassid residence settled in Zeugma. Finally a village called “Belkis” was founded in the 17th century (Ergeç, “Belkis-Zeugma” 3).

Zeugma had almost everything which would exist in the best Roman cities. Therefore the city was completely a depiction of the Roman life style and settlements in ancient times. There are 13 villas with mosaics found in Zeugma. They are built on terraces facing the river Euphrates. The house style is the replika of Roman houses though similar to Antioch or Ephesus houses built on hills (Önal, “Belkis” 33).



Picture 2. Ancient Roman House (derived from <http://liberlexica.wordpress.com/2011/10/13/the-ancient-art-form-of-spooning-and-eating/web> 08. 05. 2014

Houses were located on slopes of the hills next to Euphrates River. Each house row was on a patio and had generally two entrances. One was at the lower terrace at the ground floor and one at the higher terrace at the upper floors. House style is similar to Roman houses including a peristyle -columned courtyard in a building that may contain an internal garden- (Önal, “Poseidon” 7). Rooms surrounding the peristyle had doors or windows to take fresh air and light. Houses are around 700m² and have 15-25 rooms. Water was the key element of the houses. Since they could



Picture 3. Achille and Skyros Island mosaic from http://www.cleveland.com/arts/index.ssf/2012/03/turkey_wants_bgsus_ancient_rom.html/ web 02. 05. 2014



Picture 4. Sea animals examples from Pseidon, Oceanus and Tehtys mosaic of the shallow pool in Oceanus villa from <http://www.parlafood.com/zeugma-mosaic-museum-antep/> web 02. 05. 2014

not use Euphrates' water due to the location of the houses, water sources in mountains and hills were used by carrying them via canals. Due to the hot climate shallow pools called impliviums were constructed in peristyles as architectural elements to collect rainwater. Sometimes fountains were used in pools to give an aesthetic value to the house. In shallow pools mosaic floors were used. Themes of mosaics in pools were generally related to sea, river, sea animals and gods (Görkay, IX).

Zeugma villas were luxurious Roman houses adorned with mosaics which were used with both aesthetical and functional concerns. First of all, because of the hot climate, a floor made of stone was helpful to cool down the interiors. Apart from that, advanced mosaics were used to show off the status of the owner of the house. It is also known wall of the rooms in villas were adorned with mural paintings that exhibit gods, goddesses, beautiful birds, or animals along geometrical patterns and sometimes Greek writings (Önal, "Belkıs" 31). Studies show that there are at least 2-3 layers of frescoes belong to different eras. Those were generally in congruent with the floor mosaic. Calcite was the common material of the murals and colors were obtained from graphite (black), vaterite (white), malachite (green)etc. from the materials and minerals found in the region (Akyol, Kadioğlu and Demirci, 55). Önal states that ("Poseidon" 8) after 200 AD. the quality of mural paintings descends while the quality of floor mosaics ascends. Most of the floor mosaics of Zeugma dates back to this time period.

During the construction of Birecik Dam, emergency excavations were conducted in the site. In 1992 a Roman Villa was found; two of the rooms were decorated with floor mosaics, one was a geometrical one and the other contains mythological figures. According to the plan of the villa, Ergeç("Belkıs-Zeugma" 8) states that the space its floor decorated with figures was vestibulum –entrance hall-



Picture 3. House Ruins (from <http://www.yollardahayatvar.com/2013/12/zeugma-belkis-koyu.html/web> 08. 05. 2014



Picture 4. Wall Frescoes (from http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeugma_painting.jpg 08. 05. 2014

and the other room was tablinium. Tablinium was a room generally situated on one side of the atrium and opposite to the entrance opened in the rear on to the peristyle, with either a large window or only an anteroom or curtain (Önal, “Poseidon” 11).

The main colors are white, yellow, pink, red, grey, blue and black and their tints or shades. In total there are 10 colors which can be obtained from local area (Ergeç, “Belkis-Zeugma” 8). Vestibule mosaic was wedding of Dionysus and Ariadne which contains seven colors, their tints and shades in total 13 colors. Mosaic has 10 characters. These kinds of depictions are common in Hellenistic and Roman eras. According to Görkay (XIII-XVI) selection of mosaics are depends on the personal taste and ethnical background instead of fashion of the era. Owner of the house aims to reflect his own intellectual style, personal taste and preference to the guests. In this wedding mosaic the function of the room, must be a gift to the new married couple from their parents, and taste of the owner are both reflected. Especially depiction of the characters in the mosaic carries information. One of the women is portrayed as a Perth woman can be a clue about the background of the owner.

In twin villas excavations 17 geometrical and mythological mosaics were also found and carried to the museum. Achilles, Musas, Eros-Psyche, Euphrates River Gods, Demeter, Dionysus-Telete-Skyrtos, Perseus- Andromeda, Zeus- Antiope, Galatya, Poseidon-Okeanus-Tethys, Dionysus-Ariadne, Birth of Venus, Satyr-Antiope were the unearthed mosaics (Bağgelen, 16). In these mosaics, life style of the time, objects used, and animals believed to live in those times and fruits are displayed also. Önal describes the importance of these sources as;

Mosaics should tell the private life which is only hidden in the secrets of the house owners in Zeugma houses, they should tell the happiness, love, passion, ambition, dinners, house owner’s speeches and when Sasanid King attacked Zeugma, the tears burst on the mosaics while leaving the city” (“Poseidon” 7)



Picture 5. Tablinium mosaic (from <http://www.flickrriver.com/groups/zeugma/pool/interesting/> web 02. 05. 2014



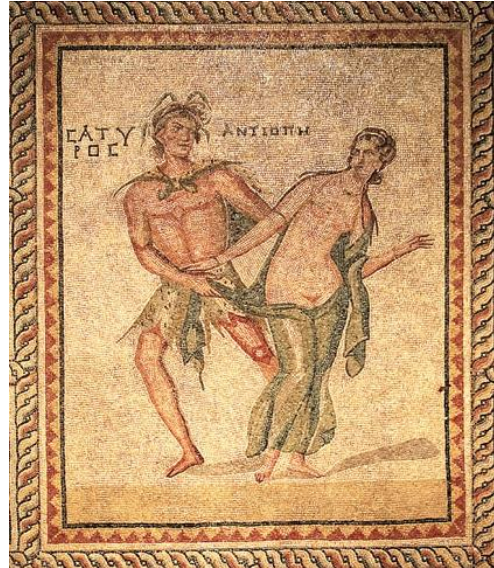
Picture 6. Wedding of Dionysos and Ariadne-vestibule mosaic (from <http://myeport.com/published/u/hs/uhse002/collection/14/>) web 02. 05. 2014

In these mosaics material selection is another source to understand the usage of tools and materials found around Euphrates River. Önal (“Belkis” 31) focuses that the tesserae of the mosaics are generally 6-13 colors and their shades and tints, and were collected from Euphrates River. Sometimes artists needed some other colors like light blue, light green or orange; if they were lacking natural stones, artists preferred to create those colors from glass. With the combination of glass and natural stone, this architectonic surfaces attracted great attention containing the beauty and dynamism.

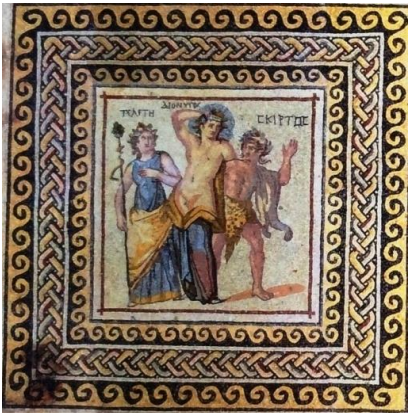
In the Birth of Venus mosaic there is a text about the artist who made the mosaic. The name addresses to Zwcmoc from Samasota which shows that, Samasota was also quite developed about mosaic making and there were workshop to create floor mosaics as well(Önal, ”Belkis” 32). The differences of these workshops can be noticed in mosaics used in the houses. In Poseidon villa same theme is illustrated in different two rooms. One room is way more advanced in skills and style of depicting the human body compared to the other (Önal, “Poseidon” 63).



Picture 7. Birth of Venus (<http://www.pinterest.com/RIDEL23/goddess-aphrodite/> web 01. 07. 2014)



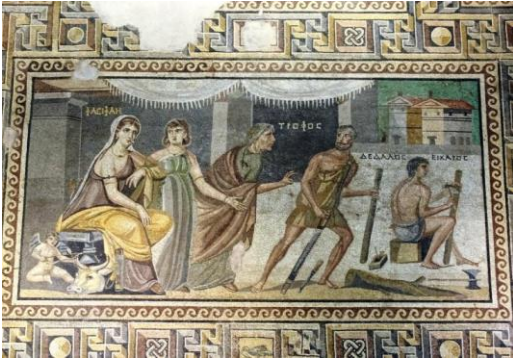
Picture 8-9. Different workshops depicting same theme (from <http://www.gaziantepililerdernegi.org/zeugmamoz.htm>
<http://www.turkishairlines.com/tr-cy/skylife/makaleler/2005/ekim/zeugma-mozaikleri> web 01. 07. 2014)



Picture 10. Dionysos, Telete and Skyrtos (Ergeç, 134)

As a case study, Önal (“Poseidon”) investigated two houses of Zeugma villas in his book. Poseidon and Euphrates villas contain many features that could be attributed to Roman houses, and good examples of Zeugma villas. Houses carry Greek and Roman styles together (Görkay, VIII). Poseidon villa has two parts where part A has 17 and part B has 10 rooms. In total house has 11 mosaics (part A 7, part B 4). First mosaic is in the room next to the vestibule (entrance) which is designed to be a waiting room however the middle part of the mosaic is damaged. In B part a fancy Drunken Dionysos mosaic has been used.

Second room is triclinium which is the biggest room and used as dining room. Here mosaics have T+U shape which is common in Roman houses. Mosaics depict Greek mythology and literary works. In selection, house owner played a great role which gives knowledge about their intellectual level, social status and personal taste. Dining rooms have mosaics related to literary works where people gather, eat, and then spend time with pantomimes, theatrical plays (Görkay, VIII). Mosaic illustrates Pasiphae and Daidalos and Dionysos from his India trip with Bakkha.



Picture 11. Pasiphae and Daidalos
 (<http://www.pbase.com/dosseman/image/140642618> /web
 10.07.2014)



Picture 12. Dionysos and Bakcha
 (Ergeç, 106-107)

Cubiculum (resting rooms) have mosaics with theme of love and affection and joy. More literary love stories were used. Eros and Psykhe mosaic used in Poseidon villa is one of the best mosaics to exemplify these rooms. In peristyle or impluvium scenes related to water were used as stated before. Poseidon, Oceanus and Tethys; and Achilles (Picture 3) mosaics are the examples found in Poseidon villa. In Poseidon mosaic the god is portrayed in a golden chariot pulled by two silver Hippocampi. The busts of Okeanus and Tethys are portrayed with two ketos wounding them up. The dolphins, shrimps, lobsters, octopuses, screw chells, sea snakes and various kinds of fish all are around the figures.



Picture 13. Poseidon, Okeanus and Tethys (Ergeç, 112-113)

Lastly, guest rooms have fancy mosaics to attract guests and show the owner's prosperity and status, also reflecting the beliefs, cultural background and intellectual level. Satyros and Antiope (Picture 9) and Birth of Venus (Picture 7) are the ones unearthed in Poseidon villa which were used in guest rooms to host people visiting the family in heyday of the Zeugma city.

As aimed to portray in this study architectural elements can be good sources of the depiction of the living style, house owner, materials etc. Architects mainly focus on exterior of houses to illustrate the personal traits of owner, social status, likes and preferences though residences are other important places where owners attach their personality and life to the setting. In the case of Zeugma interiors are decorated with mosaics which shows the luxury of the era and mosaics carry some clues about life, identity of the town, in addition to be an aesthetical choice and functional finishing material. Mosaics can also be seen as a show off to the guests both giving knowledge about the owners, status and tastes and as a written document about the life style and memories of the owners which are related to their personal identities. Therefore in a manner mosaics are the personal traces and customization of the people to solidify the relatedness to the identity of the house.

Bibliography

- yol, Ali Akin, Yusuf Kağan Kadioğlu, and Şahinde Demirci. "Archaeometrical studies on wall paintings of Zeugma (Gaziantep) ancient site. " *Anadolu University Journal of Science and Technology A* 12. 1 (2011): 37-56. Print.
- Basgelen, Nezih. "Fırat üzerindeki Seleukeia'dan Zeugma-Belkis'a. " *Arkeoloji ve Sanat* 22. 98 (2000): 10-19. Print.
- Ergeç, Rifat. Ed. *Belkis/Zeugma and its mosaics*. İstanbul: Sanko, 2007. Print.
- . "Belkis-Zeugma'da bir Roma villası ve taban mozaikleri. " *Arkeoloji ve Sanat* 17. 66 (1995): 2-10. Print.
- Gifford, Robert. *Environmental psychology: principles and practice*. Canada: OptimalBooks, 2002. Print.
- Görkay, Kutalmış. Zeugma Roma dönemi konutları. *Arkeoloji ve Sanat* 141 (2012): 7-17. Print.
- Kleinecke, Iris. "Representations of the Victorian age: Interior spaces and the detail of domestic life in two adaptations of Galsworthy's The Forsyte Saga. " *Screen* 47. 2 (2006): 139-62. Print.
- Nasar, Jack. L, Junmo Kang. "House style preference and meanings across taste cultures. " *Landscape and Urban Planning* 44 (1999): 33-42. Print.
- Malaquais, Dominique. "You are what you build: architecture as identity among the Bamileke of West Cameroon. " *TDSR* 5. 2 (1994): 21-35. Print.
- Önal, Mehmet. "Belkis'ta sular yükselirken. " *Arkeoloji ve Sanat* 22. 98 (2000): 29-33. Print.
- . "Poseidon-Euphrates evleri: Belkis/Zeugma. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013. Print.
- Sadalla, Edward, K, Virgil L. Sheets. "Symbolism in building materials: Self presentational and cognitive components. " *Environment and Behavior*, 25. 2 (1993): 155-180. Print.

On-line Sources

- <http://en.wikipedia.org/>
<http://www.muze.gov.tr/gaziantep>

<https://www.library.cornell.edu/research/citation/mla#mla>
<http://classroom.synonym.com/cite-two-different-books-same-author-mla-format-1485.html>
<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/747/02/>
<http://www.archaeology.org/issues/44-1211/features/252-features-zeugma-after-the-flood>

Reading The Architecture; The Relationship Between The Architecture Of Roman Dwellings And The Identity, Social Meaning And The Status Of People In The Case Of Zeugma/Belkis, Turkey

Yaprak Tanriverdi

Abstract

Architecture plays a crucial role in the construction of social identity. Human beings and their dwellings are linked in a symbiotic relation, with one fundamental concern, the acquisition of status. Simply the ornamentation of men's houses articulates the social recognition, wealth and prestige.

This paper aims to depict a picture of living and culture of a town Zeugma-Belkis that is located 10 km east of the Nizip district of Gaziantep on the side of the Euphrates River, which now lies under the waters of Birecik Dam. Zeugma is one of the two important passages on Euphrates where Alexander the Great got through to the east with his army. In Roman era it became one of the military base therefore had its heyday in 1 and 2nd centuries AD. As a military base, city had high living standards and luxurious buildings, dwellings as a show off living. Especially the mosaic floors used in buildings today create one of the best collections of the world which are exhibited in Gaziantep Mosaic museum.

The point is to focus on the Roman dwellings found in Zeugma specially adorned with mosaic floors, and to investigate house regarding the mosaics to enlighten the identity, culture, social status, and living style of era in Zeugma. This would help us to understand the meaning of cultural heritage inherited, and why to keep it sustainable with today's technology, living in order to protect the identities and cultures.

Keywords: Zeugma, Roman dwellings, mosaics, identity, culture

Mimariyi Okumak: Türkiye'deki Zeugma/Belkis Örneği Üzerinden Roma Evleri Mimarisi Ve Bölgenin Kimliği, Sosyal Yaşamı Ve İnsanların Statü İlişkisi

Yaprak Tanrıverdi

Özet

Mimari sosyal kimliğin inşasında kritik bir rol oynamaktadır. İnsanlar ve onların yaşadığı mekanlar temelde statü kazanmayı baz alan simbiyotik bir ilişki içerisindeyler. Bir ev, sahibine sosyal tanım, zenginlik ve itibar kazandırmanın yanı sıra günümüz araştırmacıları için de günlük yaşam ve dönemin kültürü hakkında iyi bir kaynak sağlamaktadır.

Bu çalışma Fırat nehrinin kıyısında Gaziantep ilçesi Nizip'in 10km doğusunda bulunan, şu anda Birecik barajı suları altında kalmış antik Zeugma-Belkis şehrinin kültür ve yaşayışını betimlemeyi amaçlamaktadır. Zeugma, Büyük İskender'in ordusunu doğuya geçirdiği, Fırat üzerindeki iki geçitten biridir. Roma döneminde ise askeri bir üs olarak kullanıldığından M. S. 1. yy ve 2. yy da şehir altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde, şehirde günlük hayatın göstergesi oldukça yüksek bir hayat standardı, zenginlik ve lüks binalar ve evler görülür. Özellikle binaların zeminlerinde bulunan mozaik tabanlar bugün dünyanın en önemli koleksiyonlarından birini oluşturmakta ve Gaziantep Mozaik Müzesinde sergilenmektedir.

Bu araştırma, Zeugma'da bulunan mozaiklerle süslü Roma evlerinin mimarisini inceleyip, mimarinin dönemin kültür, kimlik, sosyal yaşam ve statüsüyle olan ilişkisine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Mimari ve kimlik ilişkisini anlamak, kazanılmış kültür mirasının ve kültürlerin kimliklerinin korunması adına günümüz teknoloji ve gelişmeleriyle birlikte süregerliliğinin sağlanmasının önemini vurgulanmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zeugma, Roma Evleri, Mozaikler, Kimlik, Kültür

KENTSEL DÖNÜŞÜMÜ TASARLAMAK

Fusun Kocatürk
Z. Yeşim Alemdar

Türkiye’de dünyadaki gelişmelere koşut olarak daha liberal politikaların uygulandığı 1980 sonrası, planlamanın piyasa hareketlerini engellediği görüşü yaygınlık kazanmış, planlamanın bireyin yararını toplumsal yararın önünde gören bir anlayışla kavranıldığı bir süreç izlenmektedir. Kapsamlı planlama yaklaşımının getirdiği planlama sorunlarının tartışıldığı 21. y. y. ’ın eşiğinde, küreselleşme, yerel dinamiklerin harekete geçirilmesi, çok aktörlü, tartışılabilir ve geliştirmede süreklilik kazandırılabilirlik kavramları da bu süreci desteklemiştir. Aslında dünyada da bu dönem, bir gelecek vizyonu ve bu vizyona dayalı stratejik seçimlerle dinamik bir planlama yaklaşımının sergilendiği, çok aktörlü/çok katmanlı, denetlenebilir ve değiştirilebilir esneklik paradigması planlama anlayışı olarak benimsenmiştir. Bu yaklaşımın uzun vadeli gelecek tasarımının esas yönlendiricisi olacağı kabul edilmiştir. Stratejik seçimlere ve önceliklere göre alınan kararların, kentsel tasarım ölçeğinde uygulanması gerekmektedir. Türkiye’de son yıllarda ‘kentsel dönüşüm’ adıyla yapılan kentsel yenileme uygulamalarının, gelecek vizyonuna dayalı çevresel politikalarla ilişkili seçimlere ve projelendirmelere dayanmaktan çok, imar planı değişiklikleri ile sağlanan rant artışlarının paylaşımı esasına dayandığı görülmektedir.

Her ne kadar, ülkenin afet riski ve deprenselliği kentsel dönüşümü meşrulaştırıcı bir öge olarak kullanılsa da asıl amacın inşaat sektörünün canlandırılarak ekonominin harekete geçirilmesi olduğu görülüyor. Bu yeni emlak pazarı, genellikle kent merkezlerine yakın, yeterli ulaşım ve altyapı olanakları sunan çöküntü alanları, gecekondulu alanları ya da kamusal alanların özelleştirilmesine dayalı alanlardan oluşmaktadır. Kentsel dönüşümün uygulamalarının yoğunluk artışları getirmesi, bazı kentli gruplar için avantaj yaratması, bu ranttan yararlanmak isteyen mülk sahiplerini de harekete geçirebilmiştir. Kurtuluş (49), bu süreci kentsel toprakların tamamen metalaşması ve pazardaki aktörlerin güç-rekabet ilişkilerine teslim edilmesi olarak tanımlamaktadır. Türkiye’de çok parçalı mülkiyet yapısı nedeniyle yenilenmesi zor olan konut alanlarının bu yolla dönüşümünün sağlanabilmesi, sağlıklı yaşam koşullarının iyileştirilebileceği gibi meşrulaştırıcı söylemler, ekonomik gerekçelerle birlikte kentsel yenilemelerin önünü açmıştır. Kentin kıymetli/kıymetlenebilecek arazileri, imar planlarından bağımsız olarak planlanmaktadır. Pazarın aktörleri, arsa sahipleri, müteahhitler ve yerel/merkezi yönetimlerdir. Bir yandan planlama paradigmasındaki değişimlere dayandırıldığı iddia edilen bu uygulamalar, gerçekte kentlerde imar planlarının yönlendiriciliğinin zayıfladığını, kamu yararını öne çıkaran planlama anlayışının göz ardı edildiğini ve piyasanın yönlendiriciliğine bırakıldığını ortaya koymaktadır. Kent planlama yerini en iyi durumda kentsel stratejilere bırakmakta, kent planlama işi de adeta zanaatkarlığa dönüşmektedir.

Batı ülkelerinde yüzyılımızda, stratejik planlama yoluyla kentlerin gelişimine yön verilmesi amaçlanmaktadır. “Stratejik planlama, çağdaş bir planlama yaklaşımı

içinde, kentin tamamında veya farklı bölgelerinde ekonomik, kültürel ve toplumsal değişim ve yeniden yapılandırma hedefleri olan bütünleşik bir yaklaşımdır (Konuk, 62)”. Kentsel dönüşüm ise bu hedeflere göre mekanın planlanmasıdır. Ancak “kentsel dönüşüm Türk planlama sisteminde bir strateji olarak uygulanmamış, Türkiye’nin bağlamsal ve uygulama dinamiklerine göre gerçekleşmiştir (Ataöv ve Osmay58)”. Bunun anlamı Türkiye’deki ‘kentsel dönüşüm’ uygulamalarının imar planı değişiklikleri ile yasallaştırılan, kent bütününden bağımsız, tasarımdan da uzak olan parçacı uygulamalar olmasıdır. Bu çalışmada, kentsel dönüşüm uygulamalarının **kentsel projeler** olarak ele alınıp, üst ölçekli planlarla başlayan bir süreç içinde planlanmalarının gerekliliği de vurgulanmaktadır.

Kentsel tasarım, üst düzey plan kararlarına, ekonomik, toplumsal ve fiziksel boyutları olan stratejik seçmelere bağlı olarak, mekanın çevresel boyutları ile birlikte tasarlanması sürecidir. Kentsel tasarım eylemi planlama kararlarının hayata geçirilmesidir. “Kentlerin makroformundan başlayarak her ölçekte tasarım problemi vardır (Günay 60)”. Oysa ülkemizdeki imar planlama süreci ile planlama kentsel tasarım boyutu kazanmamaktadır. Daha çok mülkiyetin yeniden organizasyonuna dayalı imar planlaması uygulaması ile çağdaş bir mekan organizasyonuna ulaşmak mümkün olamamaktadır. Kentlerin zaman içinde değişen koşullara bağlı olarak değişmesi ve dönüşmesi kaçınılmaz. Bu değişimin geçmişten referans alan, çevreye duyarlı bir özellik kazanabilmesi ‘yer’e ait özelliklerini yitirmemesi önemlidir. Aksi durumda kentler aynılaşmakta, tek tipleşmektedir.

Türkiye, son yıllarda ‘kentsel dönüşüm’ü önemli bir politika olarak benimsemiş görünmektedir. Bu konudaki mevzuat ve uygulamalar, Batı Avrupa ülkelerindeki kentsel dönüşüm yaklaşımlarından farklı olarak, bir ‘imar planlılığı’ biçiminde konunun ele alındığını göstermektedir. Ülkemizde imar planlama sürecinde kentsel tasarım yer almamaktadır. Planlama, arazi kullanımı, ulaşım, yoğunluk, yükseklik ve çekme mesafeleri ile sınırlı kalmıştır. Kentsel dönüşüm uygulamaları da bu hesaplamalara indirgenmiş, ana kararlar bile mülkiyetin yeniden dağıtımını belirleyen rant hesaplarına göre, bir haritacılık hizmetine indirgenmiştir. Oysa geniş alanları ve toplumsal grupları ilgilendiren ‘kentsel yenileme’ alanları, yürürlükteki mevzuata rağmen, yaşam kalitesini artıran iyi bir fırsat olarak kullanılmalıdır. Kentsel dönüşümün birer “**kentsel proje**” olarak ele alınması bu çalışmanın diğer bir önermesidir. Bu alanlar, ekonomik, sosyal ve fiziksel kararların, belirlenen amaç ve hedeflere göre, çeşitli ölçeklerde planlanması ve kentsel tasarım boyutunda projelendirilebilir.

Kent Kimliği, Kent İmgelemi, Kent Mekanı

Kentsel tasarımın amaçlarından birisi de özgün kent kimliğini korumak ya da sürdürmektir. Kent kimliği; kent imgesini etkileyen, her kentte farklı ölçek ve yorumlarla kendine özgü nitelikler taşıyan,

fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel faktörlerle şekillenen, kentliler ve onların yaşam biçimlerinin oluşturduğu, sürekli gelişen ve sürdürülebilir kent kavramını yaşatan, geçmişten geleceğe uzanan büyük bir sürecin ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlük olarak ifade edilebilir.

Tarihsel, toplumsal, kültürel, politik ve dilsel olarak katmanlı bir yapıya sahip olan mimari çevreler, karmaşıklık ve çelişki içerir; ilk anda anlaşılabilir, okunabilir olmaktan uzaktır. Bu nedenle, kentin, hangi özelliklerinden kaynaklanan imgenin okunabilir olduğu birçok araştırmacı için önemli bir konudur. Lynch (3, 78, 135), Frisby (3-22), Jacobs (55- 391) vb. birçok araştırmacı kentin okunabilirliği ile, Leach (127-133) ise oluşturulmuş kent imgesinin izlerinin silinebilirliği ile ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda, yapılı çevrenin katmanlı yapısını imge üzerinden okuma, o çevrenin derin yapısını anlama ve ilişkisel bilgisini oluşturma, bir araştırma sorunsalı olarak ifade edilmektedir.

1960 sonrası modern mimarlık eleştirilerinin temel dayanağı, tarihsel sürekliliğinden kopması, insan ölçeğinden uzaklaşılması, geçmişe referans vermeyen tek tip oluşumlardır. Bu alandaki çalışmaların bir bölümünde “yer duygusu”, “kimlik”, “imge”, “kamusal alan” ve “fiziksel kalite” temalarına odaklanılmıştır. Kent mekanının kalitesi ve yaşanabilirliği için öne çıkan yaklaşımlardan biri, ilk kent analistlerinden olan Kevin Lynch’in yaklaşımıdır. Lynch, kentin katmanlı bir yapıya ve farklı dinamik ilişkilere sahip bir bütün olduğunu düşünür. Bu katmanlı yapıyı ele alma şekli, niceliksel yöntemler ile niteliksel yöntemler arasında bir noktada sayılabilir. Bu farklı bakış açısı, onun kenti anlamada farklı bir noktaya koyar. Sadece görünür, ölçülebilir, hesaplanabilir veriler ile değil, kentlinin yaşantısının yönlendirdiği veriler doğrultusunda kentin imgesini anlamaya yönelik irdeleme yöntemleri ortaya koymuştur. Bu bağlamda, kentin kendiliğindenliğine, kenti ilk kere görenlerin izlenimlerine ve kenti yaşayanların algılamasına göre farklı imgeler ortaya çıkarabilecektir. Bu çeşitliliğin getirdiği zenginliğin yanında oluşan imgelerin en paylaşılabılır paydası, kentin imgesini oluşturmaktadır.

Lynch, kenti akılda kalan yapıcı yapay çevre kimlik elemanlarının kent kimliğini oluşturduğunu savunur. O, kentsel mekanın tasarımında, okunaklılık (kullanıcıların kenti algılayışı), yapı ve kimlik (nesnenin tanımlanması, bireysel/benzersiz olması, gözlemcinin nesne ile hacimsel ve biçimsel bağı, nesnenin gözlemci için anlamı), imgelenebilirlik (hareketteki kullanıcı algısı, bir nesnenin gözlemcide güçlü bir imge uyandırabilme olasılığının yüksek olması) temel ilkelerini sunmuştur. Kentin algılanması konusundaki çalışmaların temelini atan Lynch (127-133), yerleşmelerin tanımlanmasını sağlayan öğeleri “kentin imaj öğeleri” olarak adlandırmıştır. Bu öğeler, yerleşmenin farklı özelliklerde olan bölgeleri, bölgelerin sınırlarını tarif eden sınır/kenar öğeleri, kanal mekânları olan yollar, toplanma dağılma ve aktarma mekânları odak noktaları ve özellikli yapısal öğeleri işaret öğeleridir. Ona göre başarılı bir kent mekanı bu öğeleri barındırmalıdır. Kent imgesi, kent mekanının kalitesi, algılanabilirlik gibi konularda sonraki yıllarda çeşitli araştırmalarla bu alandaki çalışmalar derinleştirilmiştir. Kent kimliği yalnızca doğal çevre ve yapıların mimari özelliklerinde aranmaz; olumlu özelliklerin yaşam deneyimleri, kentin yaşam biçimi ve kültürel yapısı ile anlam ve değer kazandığı düşünülür.

Bu çalışmada, imar planlarındaki değişikliklerle yönlendirilen kentsel dönüşüm alanlarının tasarımdan uzak oluşumu bir sorun olarak görülmektedir. Bu amaçla Kayseri Talas yerleşim alanındaki bir geleneksel yerleşim dokusu ile kentsel dönüşüm alanı görsel analizlerle incelenmektedir. Farklı yerleşim alanları kent imgelemi

yönünden karşılaştırılmakta, daha çok yapay çevre özellikleri yönünden sorgulanmaktadır. Bu amaçla, Lynch analizinin sunduğu yaklaşım, kentsel algı ve mekan kalitesi alanlarındaki diğer çalışmalar da dikkate alınarak, geliştirilmiş; görsel analizler, fotoğraflar, haritalar ve kişisel gözlemlerle desteklenmiştir. Bu çalışmada, devam etmekte olan Kayseri’de kentsel mekan kalitesi konusunda yapılan bir araştırmanın bulgularından yararlanılmıştır.

Kayseri’nin bir ilçesi olan Talas çok eski bir yerleşimdir (Şekil 1). Kentsel ve doğal sit alanları, anıtsal özellikteki yapıları ve özgün morfolojisi ile kültürel katmanlaşmanın belirgin izlerini taşımaktadır. Bu alan kente yakınlığı nedeniyle hızlı kentleşme baskısı altında kalmış, büyük oranda da tahribata uğramıştır. Yerleşimdeki 20. y. y. kent dokusu, günümüzde aynı nedenlere ek olarak depreme dayanıksızlık ve yıpranmışlık gerekçeleriyle ikinci kez dönüşüm geçirmektedir. Ancak Türkiye’deki yıpranmış ve ulaşılabilirliğin güçlü olduğu kentsel alanların sermaye ve aktörlerine açılmasına dayalı kentsel dönüşüm anlayışı, Talas’ta da parçacıl uygulamalarla kendini gösteriyor. Alan kullanım kararı ve yoğunluk verisine dayalı bir plan değişikliği ile her bir girişimcinin salt pazar koşullarına göre biçimlendirilmiş projelendirmelere dayalı gelişen bir süreç izleniyor.

Şekil 1. Talas’ın kent içindeki konumu



Talas’ta ‘kentsel dönüşüm’ alanı ilan edilerek projelendirilen alanlardan ikisi, Kayseri-Talas aksı üzerinde Atatürk caddesi üzerinde, diğeri Hoca Ahmet Yesevi Caddesi üzerindedir (Şekil 2).

Bu uygulamaların etrafındaki diğer alanların dönüşümünü hızlandırması beklenmektedir. Bölgenin cazip bulunması, yoğunluk artışlarının sürekli yaşanmasını ve yıkılıp-yapılanma sürecini tetiklemektedir. Oysa, Talas bu gelişme potansiyeli ile ‘kentsel projeler’ yapılarak, üst ölçekten alt ölçeklere varana dek tasarlanan bir planlama yaklaşımını hak etmektedir.

Alan çalışması yapılan diğer bölge Talas’ta yeni konut alanlarının bitişiğinde sıkışmış, Ali Sait Paşa caddesi etrafındaki kentsel sit alanıdır (Şekil 3). ‘Kentsel dönüşüm’ mevzuatı kapsamındaki yenilenme sürecinin bu özgün dokuyu gelecekte daha da baskılaması olasıdır. Araştırma alanı olarak bu alanın seçilmesinin bir nedeni sözü edilen bozulma riski ise de asıl amaçlanan yerleşim özelliklerinin analizi



ile kentsel mekan kalitesini artıran karakteristikleri ortaya koymaktır. Bu özelliklerin konut alanlarının tasarımının temel girdileri olması beklenmektedir.

Şekil 2: Talas kentsel dönüşüm alanları ve Ali Sait Paşa Caddesi

Şekil 3. Ali Sait Paşa yerleşme dokusu



Çalışma aşağıdaki temalar içinde değerlendirilmiştir:

Yollar

Kentsel doluluk/boşluk oranları

Dokular ve Bölgeler

Odak noktaları

İmgesel elemanlar

Geleneksel kent dokusu, bir yamaç üzerinde bulunmaktadır. Yapılar yer yer eğime yaslanarak, birbirlerinin üstünde teraslanarak yükselmekte, kübik formları ile etkili bir görüntü oluşturmaktadır. Sokaklar eğime paralel olarak uzanmakta; eğime dik yöndeki bağlantıları merdivenli yollarla sağlanmaktadır. Topografyaya ve yapılaşmaya bağlı olarak sokak kesitlerinde de hiyerarşik bir daralma görülmektedir (Tablo 1).

Yapıların bir kısmı ayırık, bir kısmı bitişik düzende oluşmuştur (Foto 1). Yerleşim düşük yoğunluklu ve 1-2 katlıdır. Doku genelinde dolu/boş oranı 0.25 dir. Yapı dizgelerinden arka sokaklara geçişi sağlayan kabaltılar dokuya ilişkin önemli bir özelliktir. Yapı duvarları ya da bahçe duvarları sokakları sınırlandırmakta ve yönlendirmektedir. Kimi evlerin duvarları sokak sınırını belirlerken, kimi evlerin bahçe duvarları bu sürekliliği sağlayan unsurlar olarak belirginleşmektedir. Bir kısım yapılar avluludur. Yüksekliklerdeki ve yapı-yol ilişkisindeki farklılıklar, sokak içindeki farklı konumlanışlarla oluşan çeşitlilik, yerleşimi tanımlı/okunaklı ve yönlendirici kılmaktadır.

Topografyadaki belirgin eğim farklılıkları, yapı ve bahçe duvarları ile oluşan sokak kesitleri sınırlandırıcı öğeler olarak görülmektedir. Geleneksel doku etrafındaki yeni konut alanları ve askeri alan daha az belirgin sınırlar oluşturmaktadır.

Hareketli dokuda bazı karakteristik yapılar ile cami, kaya oyma kilise (dernek olarak kullanılmaktadır), sanat evi, kahvehane ve meydan eski ve yeni odak noktalarını oluşturmaktadır (Şekil 4). Mimari karakteristikleri ile öne çıkan yapılar ile çeşme, ağaç ve kuyu aynı zamanda bu bölgeye ait imaj öğeleri olarak görülebilir. Bu mahalleden bakışla Ali Dağ da etkileyici bir görünüm sunmaktadır.



Foto 1. Ali Sait Paşa meydanı ve sokaklardan görüntüler

Şekil 4. Ali Sait Paşa-Odak Noktaları

Kentsel dönüşüm alanları Talas'ın kent merkezine daha yakın bölgesinde, düz bir arazide yer almaktadır (Şekil 5). Etrafındaki yerleşim dokusu, imar planına uygun olarak gelişmiş, 1970'lerden sonra oluşan yapılardan oluşmaktadır. Kentsel



dönüşüm yasasının mülk sahiplerinin belirli oranlarda rızası ile yenileme kararı alınabilmesine izin vermesi nedeniyle, adalar şeklinde anlaşmalarla sınırlar belirlenmektedir. Bu nedenle kentsel dönüşüm olarak gelişen yenileme süreci aynı imar planı ulaşım ağına göre şekillenmektedir. Yerleşim dokusu, ızgara yapı düzeninde, yoğunluklu, çok katlı, ayırık/blok ve yapılar şeklindedir (Foto 2). Çevredeki dokulardan bağımsız, caddelerle sınırlı, süreksiz ve kendi içine kapalıdır. Bu oluşum,



tekdüze, kademelenmemiş ve yönlendiricilikten uzak bir görünüm sergilemektedir. Bu özellikleri ile Talas yerleşimi ile ilgili her hangi bir referans oluşmadığı gibi, kendi içinde de daha tanımsız ve sıradan bir görünüm oluşmaktadır. Doku genelinde dolu/boş oranı 0, 25 ile 0, 45 arasında değişmektedir.

Şekil 5. Kentsel Dönüşüm Alanları



Foto 2. Talas kentsel dönüşüm alanları

Doku genelinde dolu/boş oranı 0, 25, toplam inşaat alanı katsayısı 1, 5’dir ve 15 kata kadar yapı yapılabilmektedir. Taban alan kullanımı mevcut doku ile benzer olmakla birlikte, toplam inşaat alanı katsayısının yüksek olması, çok katlı nokta blok yapımına yol açmaktadır. Bu imar koşulu parçalı uygulamalarla birlikte, yapıların bir doğrultu oluşturarak tanımlamakta yetersiz kaldığı ve boşlukların daha çok algılandığı bir yapı düzeni oluşturmaktadır. Ali Dağ’ın dışında dokuya ait bir imgesel elemandan söz etmek mümkün değildir. Çevresindeki diğer yapılaşmadan farkı olmadığı için, bu yapıların mekansallık kazanmadığı da söylenebilir. Burada yaşayacak nüfusun buluşma noktası olabilecek her hangi bir odak noktası ya da sınırlandırıcı öge tespit edilememiştir.

Sonuç:

Türkiye’de “kentsel dönüşüm” uygulamaları ülkemizde fiziksel bozulmalar, depreme karşı sağlıklı çevreler üretme gibi meşrulaştırıcı söylemlerle ortaya çıkmakta ise de kent planlamanın sürecin dışında kaldığı bir süreç yaşanmaktadır. Barı Avrupa örneklerinden farklı olarak, kent/bölge ölçeğinde ekonomik, toplumsal ve fiziksel özelliklere göre stratejilerin üretildiği, çeşitli aktörler ve araçlarla mekana indirgenen, her ölçeğin karakteristiğine göre kentsel tasarımı yapılan “kentsel projeler” yerine, emlak pazarının koşullarına uydurulmuş bir imar plancılığı yapılmaktadır. Oysa birçok büyük proje kentsel gelişim sürecinin doğru yönlendirilmesinde ve sağlıklı kent mekanı elde edilebilmesinde önemli fırsatlar sunabilirdi.

Türkiye’de kentsel dönüşüm uygulamalarına yönelik eleştirilerin önemli bir bölümü, kullanıcı sınıfın değişmesi nedeniyle oluşantoplumsal ayrışma, pazar ekonomisine terk edilmiş uygulama, kentsel ayrışmanın ötesinde, kentintarihsel, coğrafi ve kültürel varlıklarının belli bir sınıfa transferi, tek tip yapılaşma, kent silüetine olumsuz etkisi gibi konularda yoğunlaşmaktadır. Oysa kentler tarihsel süreç içinde sosyal ve mekânsal gelişmelerle katmanlaşarak gelişirler. Kent kimliği, bu tabakalaşmanın ve farklı yaşam biçimlerinin olduğu mekânsal çeşitlilik ile kendisini hissettirir. Bu çeşitlilik ve katmanlaşma tarihsel izleri de bünyesine katarak izleyicide bir kent imgelemi oluşturmaktadır. Yalnızca alan planlamasına yönelik yaklaşımın tasarımı dışarıda bırakan yönü, kentsel alanlarda mekânsal sorunların artmasına yol açmaktadır. Kentsel tasarımın referans noktası kent olduğu için, projelerin tek başına değil, kent bağlamında ele alınmaları gerekir. Bir kentsel tasarım konsepti ile ele alınacak projeler, verilecek imar haklarına ve imar planlarına da temel oluşturacaktır.

Kentsel mekanlar, buldukları doğal çevreye, topografyaya, çevrelerindeki yapılara, iklimsel koşullara ve içinde yaşayan insan topluluklarına göre farklı kimlikler kazanırlar. Yerleşimler, doku, yollar ve genişlikleri, işlevsel dağılım, renk, malzeme v. b gibi farklılıklarla özelliklerini yansıtır. İnsanın mekan algısı bu faktörlerle şekillenir. Lynch'in çalışmasının ana fikri olan, kentin akılda kalır kılan yapay çevre kimlik elemanlarını belirlemeye yönelik çalışması, aslında kenti analiz etmeye olduğu kadar, koyduğu ilkelerle kentsel tasarım çalışmalarında yol gösterici de olmaktadır.

Bu çalışmada imar planlarına göre yapılaşmış bir bölgede, kentsel dönüşüm uygulanmakta olan alanlar ile yakınındaki geleneksel bir doku 'kimlik' ve 'mekan' algısı yönünden incelenmeye çalışılmıştır. Talas'ta aynı bölgede birbirine yakın iki ayrı gelişme ve yapılaşma gösteren yaşam alanlarının varlığı, bu çalışmanın ele alınış nedenidir. Bu konudaki değerlendirmeler, yapay çevre özellikleri yönünden yapılan incelemelere dayalıdır. Araştırmada kimlik oluşumuna katkı koyan bileşenlerin belirlenmesinde Lynch'in mekansal analizinden yararlanılmıştır.

Bu çalışmanın sonunda mimari mekanın kimliğini belirleyen bileşenler olarak yollar, sınırlar/kenarlar, bölgeler, düğüm noktaları/odaklar ve imgesel elemanlar/işaret öğeleri ele alınmıştır. Geleneksel dokunun yalnızca bu belirleyiciler yönünden dahi kentsel dönüşüm alanlarından çok daha zengin mekansallıklargösterdiği ortaya çıkmıştır. Bulgular, Ali Sait Paşa'da yapıların doğal yapı ile bütünleştiği, bunun silüetide olumlu yönde etkilediği, farklı yapı tipolojilerinin ve bir araya geliş biçiminin mimari çeşitlilik oluşturduğu, duvarların mekanı sınırlandırdığı ve yönlendirici olduğu, farklı birleşim noktalarının odak noktası olarak işlevselleştiği ve bunlara ek olarak imgesel elemanlarla birlikte mekanın okunaklı ve belirgin bir kimlik taşıdığını ortaya koymuştur. Kentsel dönüşüm alanları ise çevresindeki yapılaşmalarla bütünleşmeyen, belirli bir yönlendiricilikten uzak, tanımsız, çeşitlilikten yoksun, her hangi bir imge değeri barındırmayan, tekdüze ve kimliksiz mekanlar olarak görülmüştür.







Bu sonuç, imar planlarının yönlendirdiği alan kullanımı ve yoğunluk kararları ile kaliteli mekanlar üretmenin yetersizliğine işaret etmektedir. Kentsel dönüşümün kent planlama ve mimari ölçekte tasarlanmasının ve Türkiye'de 'kentsel dönüşüm' talebini kaliteli kent mekanları elde edebilmek için fırsata dönüştürmenin tam zamanıdır. Bu amaçla yürürlükteki imar plancılığının getirdiği kolaylıktan kaçınmak, tamamen serbest konut pazarına terk etmeden 'kentsel projeler' kavrayışıyla bu bölgeleri projelendirmek düşünülebilir. Bu amaçla, kenti geliştirme süreçlerinde kentsel tasarımın taşıyıcı rolünü anımsamak gerekir. Bu projeler kentsel tasarım konseptine uygun olarak, imar planlarına ve imar haklarına da temel oluşturur. Tasarımların referans noktası kent olduğu için, projeler de kent bağlamında ele alınmalı, kentsel yenilemelerde alt ve üst ölçeklerle diyalog içinde geliştirilen 'kentsel projeler' yaklaşımı benimsenmelidir.

Kaynaklar

Ataöv, Anlı. ve Osmay, Sevin. "Türkiye'de Kentsel Dönüşüme Yöntemsel Bir Yaklaşım." *METU JFA*24. 2(2007):57-82.

- Günay, Baykan. "Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları." *Planlama Dergisi* 2 (1997): 54-61.
- Frisby, Donlad. "Analysingmodernity: someissues." *TracingModernity: Manifestations of the Modern in Architecture andthe City*. Ed. M. Hvattumand C. Hermansen. NY: Routledge, 2004. 3-22.
- Jacops, Jane. *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. Çev. Bülent Doğan. İstanbul: Metis, 2011.
- Konuk, Güzin. "Kentsel Rönesans/Uyanış, Kentsel Gelişmeyi Yönlendirmede/Planlama İlişkisi İçinde/Kentsel Tasarım Bakış Açısından/Kentsel Regenerasyonun Yeri." *Kentsel Yenileşme ve Kentsel Tasarım, Uluslararası 14. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu(28-29-30 Mayıs 2003)*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi. 2003. 62-63.
- Kurtuluş, Hatice. "Kentsel Dönüşüme Modern Kent Mitinin Çöküşü Çerçevesinden Bakmak." *Planlama Dergisi*53 (2012):49-62.
- Leach, Neal. "Belonging: towards a theory of identificationwithspace." *Habitus: A Sense of Place*. Ed. Jean HillierandEmmaRooksby. Burlington: Ashgate, 2002. 127-133.
- Lynch, Kevin. *Kent İmgesi*. Çev. İrem Başaran. İstanbul: Türkiye İş Bankası. 2010.
- Lynch, Kevin. *The Image Of The City*. NY: MIT. 1960.

Tablo 1: İki farklı Yerleşim Dokusunun Görsel Analizi

	Yollar	Dolu/ Boş	Sınırlar	Doku ve Yapı Özellikleri	Odak Noktaları	İmgesel Elemanlar	Yapı Alanları	
							Vaziyet Planı	Görünüşler
Ali Sait Paşa Mahallesi	sokak çıkılmaz sokak merdivenli y. kabalıtlı yollar	0, 25	topografya yapılar bahçe duvarları askeri alan	Geleneksel doku- bitişik/ayrık/avlulu (yönlendirici, tanımlanabilir, çeşitli) bitişik yapı düzeni avlulu evler düşük yoğunluk 1-2 kat	meydan cami kilise sanat evi kahvehane	cami tarihsel yapılar kilise-kaya oy. çeşme kuyu ağaç Ali Dağ		
Kentsel Dönüşüm Alanı 1-2-3	cadde	0, 25	cadde	ızgara planlı, nokta blok bloklar (tekdüze, tanımsız) yüksek yoğunluk, çok katlı ayrık yapı düzeni, kamusal açık alanlar	---	Ali Dağ		
								

CORPORATE IDENTITY CONCERN OF THE FIRMS IN THE WAKE OF BRANDING

SedaNur TOPALOĞLU

1. Introduction

Corporate identity is whole of works which makes a corporate become distinguished from others, puts the name of the company into minds with colors and catchy logo, expresses the structural features and attitude of an corporate. Corporate identity one of most important steps which needed to be taken between addressed consumer population and the communication which is intended to be established. This process brings together the production of conscious labors which have been generated by competent designers which have been performed as a result of comprehensive research and development. If the intended population is able to make a positive match in their minds when they see the emblem or logotype of the corporate, this means that the corporate has an effect which improves the quality with a qualification which is catchy and represents the production by means of the awareness effect it has generated.

For a successful corporate identity work, all data regarding the corporate should be handled as a whole and should be presented by “Corporate Identity Guideline”. These data can be reproduced in many ways from emblem to mascot, from business card to vehicle wrapping. Beside, these will make the corporate move forward with pertinaciously in scheduled period and invest in the future. In this investment in the future period, the corporate should treat itself to represent in the best way in universal context and should direct itself prospectively. Otherwise, a product to be made of quality material will not give the desired result, objective without marketing. This is just as the visual difference between serving a delicious food in a plastic dish and in a chic dish.

Nowadays, the leading interest in corporate identity guideline is of course the concern of marketing competition of companies and in every aspect the concern of progressing in a disciplined, planned way without compromising on quality. A corporate representation which is not remembered in consumer’s mind is companies which do not have a specialty when compared with competitors and which have not completely branded yet, which could not state that “I am here”, in some sort which could not exactly complete their existence. Such companies should move forward for a solution immediately and should find their real catchy identity with a comprehensive R&D. In this research, corporate differences between branded shoe companies and subcontractor companies have been evaluated.

2. Brand Notion

Brand can be described as a special name or indication which is used to introduce a commercial product, object and to distinguish it from similar. Branding expression is used for companies which are known and achieved customer dependence.

Basic items which constitute a brand can be listed as follows; Product, name, logo, color, package, slogan, distribution, shop design, corporate identity design.

When the identity of a corporate is established, scope of the corporate and objectives, specialty of the product and the service, status in the market, its competitors, marketing strategies, its price, target population, vision and mission, technological structure and communication activities, ethical principles, ideology, history, who the owners are, the country it has emerged, culture, organizational structure, behaviors of employees, management understandings, brand names, the specialty of the sector and corporate strategies must be absolutely considered. [1]

The 5 leading sports shoe brands of Turkey, Adidas, Nike, Puma, Asics tiger and U. S. Polo are known as brands which are most quickly remembered and most preferred by consumers. Of course almost all of these brands also manufacture different products (track suit, t-shirt etc.) with the quality they have captured and put on market. However in the preliminary investigation made with university students, they are placed on the top among most known names as shoe brand. The reason of this is of course strong corporate identity structures which can be remembered, which can be made sense quickly and which has international perceptibility.

In the same investigation, it has been observed that logos of brands such as Lescon, Flo, and Lotto are not remembered by many of people. In this study, corporates which are weak in the aspect of memorability despite their quality products have been mentioned. These examples of course can be reproduced by including subcontractor companies. The majority of market value of products comes from the value given to the brand. Under these circumstances, market value of brands such as Lescon, Flo, and Lotto is less costly then leading sports shoe brands.

2. 2. Comparison of Corporate Identity of Brands

The famous three leafed logo of Adidas which is German brand has been determined in August in 1971. The visual which is also called as trefoil has been selected among hundreds of works and has been begun to be used in Adidas products since 1972. In the next logo, as well as the emphasis made to the three lines of classical Adidas, obstacles which needed to be over jumped and targets which needed to be accomplished are emphasized by a raising mountain symbol. The main source of inspiration of the logo is the shade when looked at the Adidas shoes from side, forms the logo. [2]

Figure. 1. (a) Adidas logo
<http://f5storefresh.com/adidas/adidas-logo/>



Figure. 2. (b) Adidas Sports Shoe
<http://www.modasitesi.com/adidas-bayan-ayakkabi-modelleri-2012.html/adidas-bayan-ayakkabi-modelleri-2012-11>



The famous symbol called as “Swoosh” of Nike which has been established in USA in 1972 has been drawn by a university student whose name was Carolyn Davidson for 35 Dollars. Upon the magnificent success the symbol has achieved, it has been announced that some company shares have been given to Carolyn Davidson which has not been announced to public. Beside, “Swoosh” symbol is being made in many different colors other than its original color which is black. [3]

Figure. 3. (c) Nike Logo
<http://alllogos7.blogspot.com.tr/2013/02/nike-logo.html>



Puma AG Rudolf Dassler Sport (shortly as Puma) is a German sport clothing brand. It has been established by Rudolf Dassler in 1924 who is the older brother of Adolf “Adi” Dassler, the founder of Adidas. Currently it is one of the biggest sport clothing brand of the world. [4]



Figure. 4. (d) Puma Logo
http://www.basinbulteni.com/sirket_logos/puma_logo_amblem.jpg

Onitsuka Tiger is the oldest shoe brand of Japan. The company which has been founded in 1949, has changed its addressed population year after year. The company first of all started to manufacture basketball shoe. 3 years later, it became very popular in Japan.

With two legendary athletes who have worn Onitsuka Tiger shoes in 2953 and 1957 in Olympiad games, the company has started to take steps in terms of globalization. In 1972, it has founded the brand of ASICS and Onitsuka Tiger has become a subsidiary of ASICS. It is known that the expansion of ASICS brand is “Anima Sana in a Sound Body”. [5]

Figure. 5. (e) Tiger Logo
<http://gedlab.com/onitsuka-tiger-unveils-springsummer-2013-campaign/>



Figure. 6. (f) Tiger Logo
http://asklogo.com/show/detail/A/download-asics-tiger-vector-logo#.U3teDtJ_umE



U. S. Polo Assn. (United State Polo Association) which has come up from polo sport referred as sport of kings and nobles in the history is still inspiring from this sport and is supporting this sport with its colors and arms and bears the spirit of the sport also.



Figure. 7. (g) U. S. POLO ASSN. Logo
http://www.d4d.com.tr/?attachment_id=2914

Now let's evaluate companies which don't have good corporateness and which are not remembered when logos are asked;

Although the word of Lescon which means "rising" [6] is a positive name for a brand, it could not accomplish the same success in its logo and could not take its place among remembered logos. For this reason, this logo needs to make a change of scene to be catchy.

Figure. 8. (h) Lescon Logo
<http://urun.gittigidiyor.com/giyim-aksesuar/lescon-ly-7162-erkek-ayakkabi-en-uygun-fiyat-94125173>



Flo which is using Logotype while creating its logo like Coca Cola is among companies which need to develop its self with the poor web site it has created in its corporate identity.



Figure. 9. (i) Flo Logo
http://www.ziylan.com.tr/basin/kurumsal_logo

Figure. 10. (i) Flo Website
<http://www.flo.com.tr/>



As a dynamic and positive example, again we can show the web site of Adidas from its corporate as an example. With a vivid picture and a beautiful sentence which represents sport shoes, it gives the desired message to target population without many words.

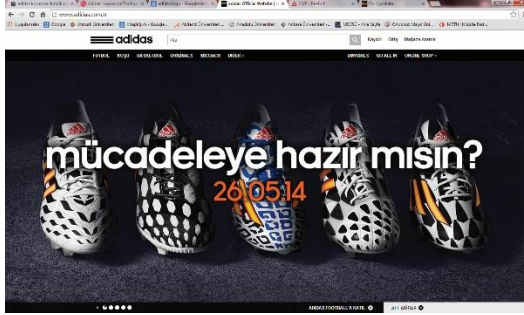


Figure. 11. (j) Adidas Website <http://www.adidas.com.tr/>

Once for all, Although Lotto as a company which was born in Italy and has started its adventure in the sector in 1973 includes an effective design, it is among disremembered logos in the research made on sport shoe brand logos.

Figure. 12. (k) Lotto Logo http://goodlogo.com/download/lotto_logo_vector_3495



There are also fake brands which are trying to create a market by using names of such brands. Some of them are; adasdas, adios, abidas, adiclas, puna, pama, numa, nixe... and can be reproduced in this way. Of course it is not necessary for the original company (if it has branded) to compete with such brands. Because it must bind its customer to itself in terms of quality. At this level, quality comes into play other than corporate identity.



Figure. 13. (l) http://forum.donanimhaber.com/m_69564161/tm.htm



Figure. 14. (m) <http://www.uludagsozluk.com/k/nixe/>

3. Contributions of a successful corporate identity to company

A successful corporate is character, personality and self of the company. It is the indication of desire of accomplishment which represents the existence of its establishment. If the logo which constitutes the visual identity of the corporate and items such as the compatibility of such logo to identity of the corporate, font, colors, slogan, web site etc. are able to present general understandings of the corporate which they are belong to and if the company has a detailed corporate identity guideline to introduce its own standing, if it creates perceptibility in the shortest time in target population with the simplicity in its symbol and if its logo can be remembered later, manufacturing without compromising on quality and responding customer needs, it is a possible result for such company to carry its self on international platforms and become a world company.

CONCLUSION

It is not possible for a product which could not accomplish to become a brand to take its place in the competition circle which is expanding day by day. Branding is one of the most important strategic investments which needed to be taken into account by a company. And the company should make this investment by thinking long-term, should take branding step by planning the future more than the present time. Since the designed corporate will be the identity of the company, changing this identity means changing the identity of products in the market and will bring much more cost. Sometimes little details which are discussed in detail (such as having a simple, attractive and less colored logo..) might bring great and positive for the future of the corporate. Nowadays it is inevitable to make the product achieve identity and to design this in the best way by considering competitors to distinguish many companies from each other. Otherwise, disremembered images cause the company to lose value and sales not to improve on desired levels. This study which reveals that quality alone is not sufficient to become brand, presents the requirement of aesthetic concern which needed to be undertaken by corporate identity items and the compatibility of such concern to target population. Successful brand components will emerge by carefully combination of items in the corporate identity guideline. Branding can also be considered as an indication of the potential culture in the society it belongs to. Thus, the culture which is reflected to become a world brand will need to address the whole world and this presents the magnitude, difficulty and comprehensiveness of the R&D which needed to be performed.

Online License

Fig. 1. (a) Adidas logo <http://f5storefresh.com/adidas/adidas-logo/>

Fig. 2. (b) Adidas Sport Shoe <http://www.modasitesi.com/adidas-bayan-ayakkabi-modelleri-2012.html/adidas-bayan-ayakkabi-modelleri-2012-11>

Fig. 3. (c) Nike Logo <http://alllogos7.blogspot.com.tr/2013/02/nike-logo.html>

Fig. 4. (d) Puma Logo http://www.basinbulteni.com/sirket_logos/puma_logo_amblem.jpg

Fig. 5. (e) Tiger Logo <http://gedlab.com/onitsuka-tiger-unveils-springsummer-2013->

- campaign/
- Fig. 6. (f) Tiger Logo http://asklogo.com/show/detail/A/download-asics-tiger-vector-logo#.U3teDtJ_umE
- Fig. 7. (g) U. S. POLO ASSN. Logo http://www.d4d.com.tr/?attachment_id=2914
- Fig. 8. (h) Lescon Logo <http://urun.gittigidiyor.com/giyim-aksesuar/lescon-ly-7162-erkek-ayakkabi-en-uygun-fiyat-94125173>
- Fig. 9. (i) Flo Logo http://www.ziylan.com.tr/basin/kurumsal_logo
- Fig. 10. (i) Flo <http://www.flo.com.tr/>
- Fig. 11. (j) Adidas <http://www.adidas.com.tr/>
- Fig. 12. (k) Lotto Logo http://goodlogo.com/download/lotto_logo_vector_3495
- Fig. 13. (l) http://forum.donanimhaber.com/m_69564161/tm.htm
- Fig. 14. (m) <http://www.uludagsozluk.com/k/nixe/>

Acknowledgement

In this research, I owe endless thanks to my precious lecture Prof. Dr. İncilayYurdakul who has given me suggestions and my family for their support and everybody who has contributed efforts.

References

1. <http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/MAI206U.pdf>
2. <http://www.hasanyalcin.com/adidas-logosu-ve-tarihcesi/>
3. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_\(%C5%9Firket\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Nike_(%C5%9Firket))
4. http://tr.wikipedia.org/wiki/Puma_AG
5. <http://onitsuka-tiger-turkiye.blogspot.com.tr/p/hakknda.html>
6. <http://www.slideshare.net/Omer1536/lescon-marka-ncele>

CORPORATE IDENTITY CONCERN OF THE FIRMS IN THE WAKE OF BRANDING

Seda Nur TOPALOĞLU

Abstract:

The corporate identity is an incidence of the quality components which introduce an institution both in internal and external circles in putting it ahead of its competitors and marketing the work done, or the product made by it, and which represents its standing and structure in the best possible way.

For a successful corporate identity work, all data relating to the institution should be handled as a whole and presented with “Corporate Identity Guidelines”. It is a fact that the trademarks having dynamic, decisive and strong logos such as U. S. Polo, Nike, Puma and Adidas have corporate identities which prove their respective products and service quality. Moreover, the said trademarks have never compromised their sales volume as much counterfeit as their products are made. However, we can’t see the same quality in other trademarks like Flo or Lescon. This emphasizes the importance of corporate identity on the way to branding.

The information contained in the corporate identity guidelines also express the entire of the institution, and closed for different uses. For example, unchanged color information or

typefaces form the main constituent of this guideline work. Otherwise, changing the colors and typefaces used in the institution's emblem or Logotype, and using them in a different way may impair the quality. However, on the other hand, a quality corporate identity work will enhance the quality of the firm to which it belongs, thereby sticking in its consumers' mind and ensuring its branding.

Key Words: Corporate Identity, Branding, Identity Concern.

FİRMALARIN MARKALAŞMA YOLUNDAKİ KURUMSAL KİMLİK KAYGISI

Seda Nur TOPALOĞLU

Özet:

Kurumsal kimlik, bir müesseseyi rakiplerine karşı önde tutmada ve yaptıkları işi, ürünü pazarlamada kurumu içte ve dışta tanıtan, kurumun duruşunu, yapısını en iyi şekilde ortaya koyan kalite bileşenlerinin yansımasıdır.

Başarılı bir kurumsal kimlik çalışması için, kurumla ilgili tüm verilerbütünüyle ele alınarak 'Kurumsal Kimlik Kılavuzu' ile ortaya konulmalıdır. U. S. Polo, Nike, Puma ve Adidas gibi dinamik, kararlı ve güçlü logolara sahip markaların, ürünlerini ve hizmet kalitelerini kanıtlayan kurumsallara sahip olduğu bir gerçektir. Üstelik bu markalar bir o kadar taklitlerinin yapılmış olmasına rağmen satışlarından ödün vermemiş markalardır. Ama aynı kurumsal kaliteyi Flo, Lescon gibi markalarda görememekteyiz. Bu da kurumsal kimliğin markalaşma yolundaki önemini vurgulamaktadır.

Kurumsal kimlik kılavuzundaki bilgiler aynı zamanda kurumun bütününi ifade eder ve farklı kullanımlara kapalıdır. Örneğin, renk bilgilerinin ve yazı karakterlerinin değişmemesi bu kılavuz çalışmasının temel yapı taşı oluşturur. Aksi halde kurumun ambleminde ya da Logotype'ında kullanılan renklerin ve yazı karakterlerinin değiştirilip farklı şekilde kullanılması kaliteyi zedeleyebilir. Oysa nitelikli bir kurumsal kimlik çalışması ait olduğu firmanın niteliğini yükselterek tüketicisinin aklında yer edecek ve markalaşmasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kurumsal Kimlik, Markalaşma, Kimlik kaygısı

SANATTA EDİMSSEL BİR KİMLİK GÖSTERGESİ OLARAK SANATÇI BEDENİ

Filiz Kara Bilgin

I. GİRİŞ

Sanat, bireyin çeşitli materyal ve üsluplar aracılığıyla, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze kendini ifade etme aracı olarak ortaya koyduğu bir olgudur. Kendini ifade etme ve var olma çabası içindeki insanın, toplumsal düzenlemeler sonucunda kurgulanmış olan kimliğini ortaya koyma sürecinde karşımıza aracı olarak beden kavramı çıkar.

Beden kavramı, sanatta kimliğin görsel dilinin kaydedilmesi için bir yüzey görevini üstlenmesine kadar, mağara resimlerinden başlayarak tüm çağlarda pek çok farklı eğilim ve tutumlarla varlığını sürdürmüştür. Kellner'e göre bugün içinde yaşadığımız dönem içerisinde kimlik "insanın kendini bir roller, imajlar ve eylemler çeşitliliği içinde sunabildiği, değişmeler, dönüşümler ve dramatik değişiklikler konusunda, görece, kayıtsız olduğu, özgürce seçilen bir oyun, benliğin teatral bir sunumu haline gelmektedir"(196). Bu bağlamda dış dünyayı keşfetmenin, kendi edimsel kimliğini keşfetmekle bağlantılı olduğunu gösterme çabası içindeki sanatçı, bedenini sanat objesi haline getirir.

II. BEDEN KAVRAMI

Tarih öncesinde mağaralarda el izlerini kullanan, Kibele formlarıyla doğurganlığı, bereketli bedeni betimleyen sanatçı, Antik Yunan'a geldiğinde idealize edilmiş insan bedenleriyle karşımıza çıkar. Roma ve Bizans döneminde tinsel bir yol izleyerek stilize edilen insan bedeni, ideal beden kavramından, dünyeviliğin sembolüne dönüşür. Ahiret yaşamının yüceltildiği, bedenin ruhun hapisanesi olduğuna inanılan bir döneme geçiş söz konusudur. Ortaçağ sanatında beden, çile ve acıyı simgeler niteliktedir. Resimlerde İsa'nın çektiği acı yüceltilirken, dünyevi zevklerin gereksizliği, bireylerin tüm yaşamsal zevklerden kendini soyutlaması gereği yaygın olarak betimlenmiştir. Rönesans ve Hümanist düşünceyle itibarını geri kazanan bedenin keşfi konusunda bilimsel çalışmalar ve anatomik incelemeler yapılmış, gerçeği keşfetmeye yönelen sanatçı yaptığı otoportrelerle buna önce kendisinden başlamıştır. Bu dönemde beden, dini tasvirler, mitolojik konular, portre ve otoportreler yoluyla karşımıza çıkarken, her bir ifade şeklinde farklı yansıtılır. Dini tasvirlerde İsa'nın tanrının ete kemiğe bürünmüş hali olarak yüceltilen insan bedeni, mitolojik sahnelerde zaman zaman formu bozularak, idealize edilerek karşımıza çıkar. Zenginlerin, tüccarların, soyluların portrelerinde ve otoportrelerde ise kişilerin güçlü, dayanıklı fiziksel özellikleri vurgulanmak için kusursuz gösterilmeye çalışılmıştır. Dini ve mitolojik tasvirlerdeki idealize etme, zarafet, uçuculuk portrelerde yerini sert ifadelere, detaya ve süslemeye bırakır.

Sanatçının kendi bedenini bir sanat nesnesine dönüştürmesi yolundaki ilk adım olarak kabul edilebilecek olan otoportre için, bu bağlamda kendi bedeniyle yüzleşmesinin ilk örnekleridir de diyebiliriz. Bu örnekler başlangıçta sanatçıların, Michelangelo'nun "Mahşer", Jan Van Eyck'ın "Arnolfini'nin Düğünü" ya da Velasquez'in "Nedimeler" adlı eserlerindeki gibi çok figürlü çalışmalarda, tema içinde kendilerine ayrıntı olarak yer vermesiyle başlamış, zamanla sistemli otoportre çalışmalarına yerini bırakmıştır.

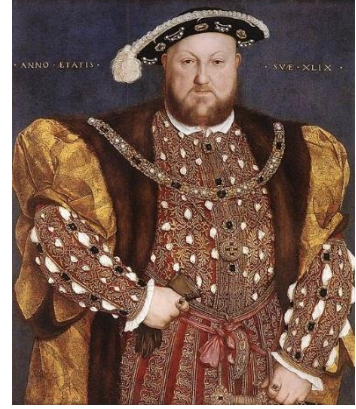


Michelangelo Buonarroti,
Mahşer, 1534-1541.

Jan van Eyck,
Arnolfini'nin Düğünü, 1434.



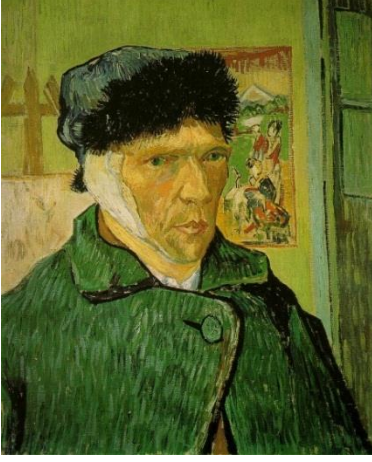
Diego Velazquez,
Nedimeler, 1656.



Hans Holbein,
VIII. Henry Portresi, 1540.



Ortaya koyulan otoportreler sanatçının yansıtma üslubuna bağlı olarak çeşitlilik gösterse de, dönemin yaşam şartları, sanatçının içinde bulunduğu ortam, fiziksel durum ve ruh hali hakkında bilgi edinmek söz konusudur.



Vincent van Gogh,
Kulağı bandajlı otoportre, 1889.



Rembrandt van Rijn,
Havari Paul olarak otoportre, 1640.

Sanatçının otoportre yapma nedeni bazen kendini, yaşantısını analiz, bazense kendisini bağımsız bir benlik olarak yaşatmak ve bireyselliğini ispatlama çabası olarak karşımıza çıkar.

Felsefî düşüncelerin politik akımlara yol göstermesinin ışığında Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18. yüzyılda meydana gelen Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi gibi gelişmeler Avrupa’da sermaye birikiminin artmasına sebep olmuştur. Devrimi desteleyen çalışmaların yanı sıra, yeni oluşan burjuva sınıfının sanata ilgisinin artmasıyla hedonizmi ön plana çıkaran çalışmalar yapılmış, beden bu dönemde zevk ve sefa içinde gösterilmiştir.

François Boucher, Yatan Kız, 1751.



“...on yedinci yüzyılın sonlarında ve özellikle on sekizinci yüzyılda, büyük bir dönüşüm yaşanır... Resimdeki çıplak, bu kez, mağrur, burnundan kıl aldırılmaz, çoğu kez asil, masum, temiz ve namuslu değil; arsız, utanmaz, "şakacı, aldaticı, huysuz, cilveli, davetkâr ve yer yer bayağı olmaya başlar... kutsal ve mitolojik olmak zorunda değillerdir artık” (Akbulut 54).

19. yüzyılda iç savaşlar, sanayileşme, şehirleşme, işçi-işveren kavramları ile hak ve özgürlük üzerine çalışmalar başlamıştır. Portre çalışmalarıyla ün kazanmış olan Francisco de Goya, sanatta yaratıcı ve yıkıcı örneklerle ve cesur resimleriyle karşımıza çıkan modernizmin öncü isimleri arasında yer alır.

20. yüzyılda meydana gelen tarihsel dönüm noktalarının çokluğu sanata da yansımış, çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Dünya savaşlarının yaşandığı yüzyılda, insanların içinde bulunduğu psikolojik çöküşün bir yansıması olan Ekspresyonizm, önemli otoportrelere de kaynaklık etmiştir. Avusturyalı ressam Egon Schiele’nin “Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre” isimli resmi, bir ressamın

kendisini mastürbasyon yaparken resmettiği ilk örnektir. Bu çalışma ile günümüz performans ve beden sanatlarına çok yakın bir duruş sergilemektedir.



Egon Schiele,
Mastürbasyon Yapan Nü
Otoportre, 1911.

Francisco de Goya,
Otoportre, 1815.



Yaşadığı rahatsızlıklar sebebiyle uzun dönemlerde yattıktan çıkamayan Frida Kahlo, tavana ayna koydurup, yattığı yerden yaptığı gözlemlerle çok sayıda otoportre çalışmış, bedensel ızdıraplarını, korkularını, rüyalarını ve hayatındaki dönüm noktalarını tuvale bütün içtenliği ile yansıtmıştır.

Frida Kahlo, İki Frida, 1939.

Modernizme kadar plastik bir dil, estetik bir nesne olarak ifade edilen beden, Duchamp'ın hazır nesne kullanımının da katkısıyla, tüketim toplumunda doğrudan sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1. Dünya Savaşı sonrası Dadacı manifestolar, Cabare Voltaire ve yaptıkları gösteriler edimsel olarak bedenle yapılan sanatın öncüleri niteliğindedir. Sanatçının vurgulamak istediği düşünceleri, ortaya koyduğu eylemlerle bütünsel bir duruş içinde yansıtmaya çabası sanat eserinin önüne geçer.

Büyük boyutlu tuvalerin çevresinde dolaşıp, boya sıçratma ve damlatmalarla resmin üzerine uzanıp yapıtlarını oluşturan Pollock, bir oyuncu gibi, resmin bir parçası olur. İzleyicinin yapıtla kurduğu ilişki ise başlangıç, süre yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlaması olarak gerçekleşir (Yılmaz 164).

1950'lerde kendi adını verdiği mavi renk ile boyanmış objeler ve resimler yapmaya başlayan Klein, 1950'lerin sonlarına doğru değişik renklerden, monokrom (tek renk) yüzeylerden oluşan yapıtlar verir. Klein, "Ben bir yüzey üzerinde iki rengin ilişkiye girmesini reddediyorum" (818) diyerek bu tek renkle yüzey ilişkileri oluşturarak yeni denemelere başlar. Önceleri yüzey üzerine fırçayla sürdüğü tek rengi, artık modellerini ve kendi bedenini fırça gibi kullanarak, bedenlerin yüzey üzerine lekelerini çıkarırken kullanır.



Sanatçıların yüzeyle beden arasında kurduğu eylem halindeki bu ilişkiler, resimden çok sanatçıya, sanatçının bedenine ve sanatçının eylem alanına bağlanır. Kendisini keşfediş ve dışavuruş serüveninde, kendi bedeniyle olan ilişkisi doğrultusunda, bedenini sanat eserinin ta kendisi kılması, beden sanatı ve performans sanatının başlangıcı olması bağlamında dikkate alınması gereken noktalardandır.

Sanatçı bedenin geçiciliği, herhangi bir etkiye maruz kalma olasılığı ve dayanıksızlığını incelerken, insan doğasında bulunan kültürel sınırlar içinde ve ötesinde kimlik kavramını da araştırıp, irdelemiştir. Sanatçının ürettiği eserler kadar kendi kimliğiyle de tanınır olması, Salvador Dali ve Andy Warhol gibi sanatçılarda olduğu gibi, zaman zaman işlerinin önüne geçmesi de, onun kendi bedenini kullanım yolunun temelini oluşturmuştur.

Sanatçının bedeni, yaşam alanında ortaya koyduğu yapının hem öznesi hem de nesnesi haline gelmiştir, "...daha önceki dönemlerde, sanatçıların bir sanat malzemesi olarak kullandıkları kil, çamur ve mermer gibi nesnelere yerini, bu sanat akımlarında insan vücudu alır" (Altunay171).

1960'larda "Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!" (Antmen 203) hedefleriyle yola çıkan Fluxus oluşumu, bünyesinde farklı disiplinlerden birçok sanatçıyı barındırmıştır. Geleneksel uygulamalarda resimlere, heykellere konu olan, temsil edilen, pasif olan beden, artık etkin olma durumuna geçmiştir. Aktif beden birebir sanatı yapan, üreten ve aynı anda sanat olan bedendir.

Alman performans sanatçısı ve heykeltıraş Joseph Beuys, tıp eğitimi aldığı sırada 2. Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetleri'ne katılarak savaş pilotluğu yapmak zorunda kalmıştır. Uçağının Kırım Tatarları'nın bulunduğu bölgeye düşmesi sonucu Kırım Tatarları tarafından tereyağı, bal ve keçeyle iyileştirilmiştir (Antmen 211). Bu bilginin, bazı kaynaklara göre doğruluğu net olmasa da, çalışmalarında kendini bir şaman, bir şifacı gibi konumlandıran Beuys'un, sanatında şifa vermek ve sosyal dönüşüm yaratmak gibi amaçlar taşıdığını belirttiği sanatçı kimliğini oluşturması bakımından önemi büyüktür.

Sanatçı, "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?" adlı performansında, camın arkasında ayaklarına demir plakalar bağlanmış, altında ufak radyo bulunan bir sandalyede kollarında ölü bir yaban tavşanı ile üç saat geçirir. Vücudu yağ ve keçeyle sarmalanmış, yüzü ve başı ise bala ve altın varaklara bulanmış bir haldeyken duvarlardaki resimleri elindeki ölü yaban tavşanına tek tek gösterip dolaşır.

Performansını, "Başıma sürdüğüm balla düşünmeyi işaret ediyordum. İnsan-oglu bal yapamaz ama düşünebilir, fikirler üretebilir. Düşünmenin ölümcül doğası ancak bu şekilde yaşamsal olabilir. Bal canlı (yaşayan) bir madde olduğu için insan düşüncesi de yaşamsal olabilir..." (Warr ve Jones 202) diye açıklar.



Antropometri, 1960.



Joseph Beuys,
Ölü bir tavşana resimler nasıl anlatılır?, 1965.

Gilbert ve George gibi sanatçılar bedenini sergilenebilir bir sanat objesi olduğuna vurgu yaparken, Hermann Nitsch gibi bedenlerine uyguladıkları acı yoluyla arınma ve özgürlüğe kavuşma amacıyla performans yapanlar da vardır. Beden ve Performans Sanatları, aynı dönemde güç ve görünürlük kazanan feminist hareketle de yakından ilişkilidir. Kadın bedeninin başkaları tarafından kontrol ve yönlendirilmesine karşı çıkan kadınlar, bedenlerinin kontrolünün kendilerine ait olduğunu, bedenlerini kullanarak, dönüştürerek ve sergileyerek göstermişler, Marina Abramoviç, Carolee Schneemann gibi sanatçılar yaptıkları bazı performanslarında feminist düşünce ile toplumun kadın üzerinde kurguladığı kimliği sorgulamıştır. Beden sanatçısının kendi bedeni üzerindeki bu mazoşist tavrına kayıtsız kalamayan seyirci de yapıtın bir parçası haline gelir.

Yapıtın oluşum aşamasında seyircinin önemine dikkat çeken Abramoviç, “halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. [...] fiziksel ve zihinsel bir enerji alırsınız. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. [...] Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu” der (Pejic 156). Sanatçı 1975 yılında “sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” adında bir gösteri sunmuştur. Bu gösterisinde makyajlı ve çıplak olan sanatçı, iki elindeki metal fırça ve metal tarakla önce sakın bir şekilde, “sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” diyerek saçlarını taramaya başlamış, sonra birdenbire saldırgan bir hale geçerek kendine zarar verinceye kadar bu gösterisine devam etmiştir.

Marina Abramoviç,
Sanat Güzel Olmalı,
Sanatçı Güzel Olmalı, 1975.

Abramoviç'e göre beden sembolik olandan yani dilden kurtulmak ve batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak zorundadır. Bu bağlamda sözcüklerin sürekli tekrarlanması yoluyla ile anlamını yitirmesini sağlamaya çalışan sanatçının, gösterilerinde genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir (Yılmaz 299).

Yoko Ono da 1964 yılında gerçekleştirdiği cinsiyet, kimlik ve sınırlarla ilgili düzenlediği “Cut Piece” isimli performansında, sahnede yere oturur ve izleyicilerden



mekânda bulunan kesici aletler yardımıyla üstündeki giysileri kesmelerini ister. İzleyiciler Ono çırılçıplak kalıncaya dek giysilerini parçalar.

Yoko Ono, Cut Piece, 1964.



Beden sanatında sadist/ ma- zoşist eylemler gerçekleştiren Vito Acconci, 1970 tarihli

“Trademarks” adlı performansında kendi vücudunu ısırarak bu yolla bir biyografi, kamusal bir belge yarattığını savunmuştur. Chris Burden, 1971’de “Shoot” adlı performansında, California’da bir galeride bir arkadaşından sol koluna ateş etmesini isteyen Burden, gerçek acıyı deneyimleyerek sanatın taklitçi yanını bir kenara bırakıp, acıyı tarif etmek yerine vücuduyla doğrudan tecrübe edip, bilginin ve deneyimin bizzat kendisi olmuştur.



Vito Acconci, Trademarks, 1970.



Chris Burden, Shoot, 1971

1960’lardan itibaren bedenini sanatının temel malzemesi yapan Fransız performans sanatçısı Orlan, kadın ve erkeklerin gençleşmek ve toplum tarafından benimsenmiş kabullere göre daha güzel görünmek için yattıkları ameliyat masasına bu kabulde savaşmak için yatar. Ameliyatları sırasında hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye kadar verir (Akman 176). Ameliyat masasında geçirdiği cerrahi operasyon sırasında gerçekleşen kesi, dikiş ve onların verdiği acı yanında feminizmle ilgili manifestolarını okumuştur.

Carnal Art adını verdiği bu performanslarda birincil amacı erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin ve tenin kuruluşunu eleştirmek/kırmaktır. Rönesans ve sonrasında ideal güzelliği temsil ettiği düşünülen

kadın imgelerinin farklı özelliklerini seçerek -Diana'nın burnu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnını-kendi yüzünde bir araya getirir. Ancak sonuç düşünüleceği gibi mükemmel parçaların bir araya getirilmesiyle oluşan mitleşecek bir güzellik olmamıştır.



Orlan, Carnal Art, 1990.

III. SONUÇ

Sonuçta, modernizme kadar, tuval üzerinde bir figür ya da heykelde üç boyutlu bir temsil aracı olan beden, zihinsel etkinliğe karşılık geldiği ve estetik/sanatsal bilginin nesnesi olduğunu, sonraki süreçte ise, kendi bedenini sanatında, doğrudan doğruya malzeme olarak kullanan sanatçılarla, beden hem özne, hem de nesne olduğunu söyleyebiliriz. Sanat etkinliğini bilinçli bir şekilde kurgulayan ve etkin bir varlık olarak eserin içinde yer alan sanatçı, bu bilinçli tavrıyla özne olurken, bedeni etkinlik amacıyla aracı rol oynadığı için de nesne olarak algılanır.

Bedenin kesilebilir, acıtılabilir, boyanabilir, yazı yazılabilir, bir gösteri aracı, bir malzeme ve sanat nesnesi olarak kullanılması, sanatçıların bu tip uygulamalarla bedenleriyle sanat yapmaları, kendi bedeniyle girdikleri deneyimlerde aklın ve beden sınırlarını zorlamalarının farklı nedenlere dayandığı görülmüştür. Çalışmalarında materyal olarak kendi bedenini kullanan sanatçıların işlerinde, farklı disiplin ve kültürlerden fikir ve ideolojilerin karşılıklı etkileşimi açıkça görülür. Sanatçının bedeni, hedeflenen amaca uygun ortaya konmaya çalışılan kimliğin görsel dilinin kaydı için, bir yüzey olarak kullanılır. Bu bağlamda beden, sahnelenme, yansıtılma ve benimsenme yoluyla kabullenilmiş gösterenlerle incelenen kimliğin de aynası işlevini görür.

Sanatçının bedeninin eylemselliğine dayanan beden sanatı uygulamaları, karşı biçimci bir tavrıyla, sanatsal yargı modellerindeki yapı ve varsayımları kökten değiştirmeye yönelmiştir. Sanatsal özne konumlarının ve kimlik olanaklarının çokluğu/çeşitliliği, sanatçının kimliğini yeniden oluşturabilmesi yönünde açılımlar sağlamakla beraber, ortaya istikrarsız kimliklerin de çıkmasına sebep olmuştur. Sanatçının "kendi"liğini keşfetmiş ve dışavuruş serüvenindeki temel enstrümanı olan bedeni, yaratıcıya sonsuz olanaklar sunmaktadır. İncelenen sanatçılarda da görüldüğü üzere beden, her bir sanatçı tarafından farklı biçimde kullanılmış; sanatçılar, kendi görüş ve idealleri bağlamında hareket ederek bedenlerini yeniden yorumlamış, kendileri ile seyircileri arasında yaratım ve sanatın alınlanması yönünde bir köprü olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Durmuş. *Açık Beden; Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı*. İstanbul: İstiklal, 2007.
- Akman, Kubilay. "Orlan: Kırılan Ten", *Cogito Ten: Derinden*, İstanbul: Yapı Kredi, 2006.
- Altunay, Alper. *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, 2004.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul:Sel, 2009.
- Kellner, D. "Popüler Kültür ve Postmodern Kimlik İnşası". *Doğu Batı*, 195-226. Ankara: 2001.
- Klein, Yves. "Objecthood and Reductivism". *Art in Theory*. Harrison, Charles- wood Paul (ed.). Blackwel: Oxford/Cambridge, 2000.
- Pejic, B. "Bedende-Oluş Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine", (Çev: Nahide Yılmaz), *Anadolu Sanat*, Sayı: 13, s. 156 (1993), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2002.
- Warr, Tracey ve Jones, Amelia. "Survey". *The Artist's Body*. Londra:Phaidon, 2000.
- Yılmaz, M. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya, 2006.

SANATTA EDİMSSEL BİR KİMLİK GÖSTERGESİ OLARAK SANATÇI BEDENİ

Filiz Kara Bilgin

ÖZET

GİRİŞ – AMAÇ: Algının, hislerin ve düşüncenin aracılığı ile yaşamın deneyimlendiği, ırk ve toplumsal cinsiyet olarak tanımlanan kimliğin konumlandığı, sorgulandığı, adeta meydan okunduğu yer olan beden, sanatta kimliğin görsel dilinin kaydedilmesi için yüzey görevi görür. Bu bağlamda çoğunlukla sanatın odak noktasını oluşturan insan bedeninin, sanat içerisindeki yeri incelenirken, sanatçının bedeninin geçiciliğine, dayanıksızlığına ve insanın kültürel sınırları içinde ve ötesinde kimlik kavramına yaklaşımının araştırılması amaçlanmıştır.

YÖNTEM: Sanatçıların bedenlerini bir malzeme, kavram ve kimlik göstergesi olarak ele alma sebeplerinin ve eserlerini oluştururken izledikleri biçimsel farklılıkların incelendiği bu çalışma, içeriğe uygun örneklendirmelerin yapıldığı bir literatür araştırması niteliğindedir.

BULGULAR: Beden kavramı, ilkel sanatın mağara resimlerinden başlayarak, çağdaş sanatın farklı tutum ve eğilimleriyle günümüze kadar varlığını ortaya koymuştur. 20. yüzyıl itibarıyla sanatta edimsel bir kimlik göstergesi haline gelen beden, geleneksel anlayışın dışına çıkılarak, Happening, Fluxus, Video Sanatı, Performans ve Beden Sanatı ile ifade edilmesinin temelini 18. ve 19. yüzyılda meydana gelen toplumsal, kültürel, siyasi ve bilimsel gelişmeler oluşturur. Resim ve heykelde pasif bir optik uyaran olma durumundan sıyrılan beden, birebir sanatı uygulayan, üreten hatta mekan, tuval ve sanat eserinin kendisi olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ: Çalışmalarında materyal olarak kendi bedenlerini ortaya koyan

sanatçıların kendileri ve izleyiciler arasında yaratım ve sanatın alımlaması yönünde bir köprü kurdukları, ortaya koyulan eserlerde, farklı kültür, disiplin ve ideolojilerin etkileşime geçtiği açıkça gözlemlenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Kimlik, Beden, Sanatta Kimlik, Sanatçı Bedeni.

THE ARTIST’S BODY AS AN INDICATOR OF A PERFORMATIVE IDENTITY IN ART

ABSTRACT

INTRODUCTION -PURPOSE: In art, the body functions as the surface to record the visual language of the identity. The human body often constitutes the focal point in arts. As such, while the place of the body arts is being examined, it is necessary to approach the topic from the perspective of the temporariness and weaknesses of the artist’s body and within and beyond the limits of cultural boundaries. In this paper, the approach to human body and identity is shaped as such.

METHODOLOGY: This study examines the reasons for the use of artist’s body as a material, concept, and indicator of identity as well as the differences in form in the way they create their work.

RESULTS: The concept of the body has been around since the primitive art and survived to this day with different attitudes and trends. As of the 20th century, the body has become an indicator of a performative identity in art. Social, cultural, political, and scientific changes paved the way to the untraditional expression of the body and identity through Happening, Fluxus, Video Art, Performance, Body Art... It becomes the one creates the art, the venue for it, and the canvas and the work of art itself.

CONCLUSION: It is observed that the artists who use their own body as the material form a bridge between themselves and their audience in terms of the creation and reception of art. In their works of art, different cultural, disciplinary, and ideological interactions, or a give-and-take, are visible.

KEY WORDS: Identity, Body, Identity in Art, Artist’s Body.

METALİK SIRLARLA ÇAĞDAŞ SERAMİKLERDE KİMLİK ARAYIŞLARI

Hülya Ak
H. Serdar Mutlu

İnsanın İlk Kile Dokunuşu

İnsanlık tarihinin öykülenmeye başlanmasından beri sanat, yine insanlık tarihiyle birlikte anılmaya devam etmektedir. Sanatla insanın bu gizemli buluşması ve ortak bir kader oluşturması rastlantısal değildir. İnsanın doğayı ve doğada yer alan maddeleri kendi lehinde kullanmayı keşfetmesiyle başlayan seramik sanatı, ilk önce kile biçim verme ve onun sonsuz plastikliğinden yararlanma içgüdüsü ile ürünler yaparak başlar (Mutlu, 71). Parmak dokunuşlarıyla kile şekil verme büyüsüne kapılan insan, daha sonra kilden beslenme kapları ve heykelcikler yapmayı öğrenmiştir.

Bulunduğu yerden başka coğrafyalara göç eden insanlık, yanında götürdüğü seramiklerle buradaki insanları tanıştırmış, orada seramik yapımına uygun kile kendinden ve geleneğinden bir şeyler katmayı başarmıştır. İnsanlığın ticarete başlamasıyla birlikte seramik ürünler geniş coğrafyalara yayılarak, usta-çırak ilişkisi ile gelişimini sürdürmüş ve üretim atölyeleri kurulmuştur. Endüstrileşmenin ilk örneği olan bu atölyelerde üretilen seramikler hızla dünyanın her yanında kullanılmaya başlanmıştır.

İnsan, kilin sonsuz şekil alma özelliği ve üzerinde her türlü süsleme olanaklarını keşfetmesi ile ona farklı bir kimlik kazandırma eğilimi göstermiştir. Gelişen teknolojilerle seramiğe metalik kimlik kazandırma isteğindeki bu başarısı, her dönemde olduğu gibi 21. yüzyılda da sanatçı ve ustaları büyülemeye devam etmekte, gelişimini ilgili olduğu alanlardaki yeniliklerle ve farklı bir kimlik kazanma yolunda sürdürmektedir.



Venus M. Ö. 24. 000 Willendorf-Avusturya *Kadın Biçimli Vazo* M. Ö. 6000 Hacılar Hitit Çağı *Testi*, (Mutlu, 73)

Seramiğin Sırla Tanışması

Seramiğin köklü geçmişi ile insanlığın sıkı ilişkisi her dönemde kopmadan devam etmiş ve seramiğin ilk sırla tanışması Mısır'da gerçekleşmiştir. Seramiğin

pişirilmesi sırasında Mısır'ın sodalı kumundan kaynaklandığı sanılan ince cam tabakasının dış yüzeyi tamamen kapladığı gözlenmiş ve daha sonra bu camsı tabaka sır olarak bilinçli şekilde kullanılmaya başlamıştır. Alkali oranı yüksek olan bu sırların seramik bünyeden kolay ayrılmalarını önlemek için, Asur ve Babilli ustalar sır reçetelerine kurşun oksit ilave ederek gidermişlerdir (Tanışan; Mete, 152). Gelişen bilim ve teknolojik olanaklarla günümüze kadar gelebilmiş metalik sırlar bu yüzyılımızda da farklı renk ve ışıltılarla seramiğe metal kimlik kazandırmak için sanatçılara ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir.

Metalik Işıltıların Gizemli Büyüsü

Seramiklere metalik kimlik kazandırmak veya parıltılı yüzey görünümünü elde edebilmek için ustalar, çağlar boyunca değişik sır reçetelerini farklı pişirim teknikleri ile (Şölenay, 5) denemişler ve bunu başarmışlardır. Tarihte ilk lüsterli sırlar M. S. 9. yy. İslam seramiklerinde Irak başta olmak üzere, Arabistan, İspanya ve Batı Akdeniz'e kadar uzanan geniş coğrafyaya yayılmıştır. Lüsterli sırlar, sırlı çömlekler üzerine su ve sirkeyle karıştırılmış bakır veya gümüş içeren bir karışımın sürülmesi ve indirgen atmosferde pişirilmesiyle elde edilmiştir (Uysal, 2).

Geçmişten günümüze kadar büyüülü parıltıları ile usta ve sanatçıların dikkatini çeken metalik sırlar seramiğe metal görüntü kazandırmak için kullanılmışlardır. Bunu tercih etmelerindeki nedenler aşağıda sıralanan şekilde olabilirliği düşünülmektedir. Bunlar:

1. Bilim ve teknolojideki gelişmelerin özellikle kimya alanındaki yeni buluşların seramik sırlarına uygulanma ve pişirim üzerindeki etkilerinin araştırılma isteği,
2. Metalin değerli olduğu dönemlerde bile herkesin alamayacağı kadar pahalı metal ürünlere alternatif olan metalik görünümlü seramik ürünleri toplumda bir statü sağlamak için kullanmış olmaları,
3. Metalin sınırlı şekillendirme ve kullanımına karşın, sonsuz plastiklik ve kullanım-süsleme özelliği olan seramik malzemeye metali kısıktırarak kadar girift biçimler, ince yapıları ve geniş kullanım aralığının olması gibi öngörüler tercih sebebi olarak görülebilir.

Metalik sırların öncüsü olan İslam seramikleri, zamanla geniş bir coğrafyaya yayılma göstermiş ve günümüze kadar farklı hammadde, sır reçeteleri ve pişirim teknikleriyle gelişimini sürdürmüştür.

Aşağıda farklı kültür ve uygarlıklardan günümüze kadar uzanan seramik sanatta usta ve sanatçıların seramiklere metalik kimlik kazandırma arayışlarına kısaca bakılmış ve görseller eşliğinde bilgiler verilmiştir.

Antik Yunan Seramiklerinde Metalik Görüntülere İlgili

Antik Yunan seramiklerinde görülen kırmızı zeminli siyah astar boyalı kulplu kulpsuz vazolara metalik etkiler kazandırma isteği uzun yıllar figürlü süslemelerle birlikte kullanılmıştır. Daha sonraları ise bu işlem tersine dönmüş ve zemini siyah seramiklerde figürler kırmızıya boyanarak sürdürülmüştür.

Yunanlıların günlük ihtiyaçları için yapmış oldukları bu vazoları süsleme geleneğinde kullandıkları geometrik desen ve figürler, insan, hayvan ve mitolojik

yaratıklar olmak üzere çeşitlilik göstermiştir. Vazo süslemelerinde farklı teknikler denenmiş, örneğin, figürlerin iç ayrıntıları sigrafitto tekniği ve beyaz boya ile belirgin hale getirilerek kuruduktan sonra vazo perdahlanmış ve parlak yüzey elde edilmiştir (Zengin, 31). Ayrıca bu vazoların üzerinde sır kullanılmadan ince öğütülmüş ve parlaklık sağlayan özel hazırlanmış Terra Sigillata tekniğide uygulanmıştır (Çakır, 28).



Siyah Figür, Amphora(Çakır, 27) Kırmızı Figür (Kalyx Krater) Kırmızı Figür, Lekythos, (Çakır;28)

Selçuklu Çinilerinde Olgunlaşan Büyülü Metalik Parıltılar

Selçuklu çinilerinde metalik ışıltılı yüzey arayışları, diğer metalik sırlarla olan görüntülerden farklılık göstermektedir. Öyle ki Selçuklu çinilerinde metalik parıltı kazandırma çalışmaları için lüsterli sırlar kullanılmıştır. Bir sır üstü tekniği olan lüster, altın, gümüş tozları ve maden oksitleri içeren bir karışımın, sıraltı çini tekniğinde pişirilmiş karolar üzerine desen olarak işlenir ve düşük derecede ikinci pişirimi yapılarak desenlere metalik parıltılar kazandırılmıştır (Arık, 85).

Lüsterli sırlar 11. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Metal oksit içeren şeffaf veya renkli sırlara %10-20 oranında gümüş klorid/nitrat katılarak öğütülmesi ve indirgen fırın atmosferinde (900-600°C) pişirilmesiyle sedefli, metalik ve hareli parıltılar elde edilmiştir. Ayrıca bileşiminde kobalt, mangan, demir, vanadin, volfram oksit veya tuzları ile çinko ve titan oksit içeren lüsterli sırlara da rastlanmaktadır (Arcasoy, 236-237).



Avcı Kuş Figürü, Lüster, Kubad Abad, Karatay. (Arık, 91)

Osmanlı Çini ve Seramiklerinde Metal ve Metalik Kimlik Arayışları

Osmanlı seramiklerine metalik kimlik kazandırma arayışları farklı bir arayışla karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Dönemi seramik, çini, cam ve porselen sanatında

ince işçilik gösteren değerli metal ve taşlar birlikte kullanılarak farklı bir yorum getirilmiştir. Saray kullanım eşyalarında görülen seramik, çini veya camdan yapılmış padişah mataraları, kahve fincanları ince işlenmiş metal zarflara yerleştirilmiştir. Matara ağızlarında bulunan kapaklar zincirlerle ana gövdeye bağlanarak kaybolma veya kırılması önlenmiştir. Matara, sürahi, şerbetlik ve benzeri çinilerin kullanımında en çok zarar göreceği yerleri olan ağız, kulp, taban ve sıvı akıtılan dar veya geniş ağızlar değerli metallerle koruma altına alınmıştır. Böylelikle çini ve cam ürünler değerli metal ve taş işçiliği gibi üçü bir arada kullanılarak zengin bir görsellik kazandırılmıştır. Osmanlıda Beykoz cam atölyeleri ve yıldız porselen fabrikalarında ise altın yıldızlarla metalik parlıklar ve yine değerli taşlar kullanılarak farklı bir kimlik yakalanmaya çalışılmıştır.



Gemi Tasvirli Gülabdan Matara Tutya Kâse, 16. yy

<http://www.sadakatforum.com/osmanli-saray-hazinesinden-sira-disi-eserler-t34199.0.html>
web 01.04.2014

21. Yüzyıl Sanatında Seramiklere Metalik Kimlik Kazandırma Arayışları

21. yüzyıl sanat anlayışında seramiklere metalik kimlik kazandırmak isteyen sanatçılar, ya ürün yelpazesi geniş olan ticari firmalardan satın alarak, ya da kendi geliştirdikleri özel sır reçetelerini eserlerine doku, renk ve sanatsal değer katmak için kullanmışlardır. Sanatçı ve ustaların özgün metalik sır arayışları gelişen teknoloji, bilim ve sanat anlayışına paralel olarak farklılıklar gösterse de hepsinin ortak amacı olan seramiğe metalik kimlik kazandırma çabaları ile sonuçlanmaktadır.

Metalik sırlar endüstri çağıyla birlikte farklı isimlerle de tanımlanmış, örneğin, lüsterli sırlar üzerinde araştırmalar yapan Fransız kimyacı M. L. Franchet bu sırları iki gruba toplamıştır. İlki, indirgen element içeren, yükseltgen atmosferde pişen sırlar, ikincisi indirgen atmosferde pişirilen metalik tuz bileşenlerinden elde edilen sırlardır (Uysal, 4).

Metalik sırlar iki şekilde pişirim yapılarak elde edilebilirler. Bunlar;

1. Oksidatif fırın atmosferinde pişirim: Bu pişirim tekniğinde, fırın içindeki seramikler bol oksijen ile pişirilerek karbon ve diğer baca gazlarının ortamdan uzaklaşması ile gerçekleşmektedir. Bu fırın ortamındaki seramik bünye ve sırda bulunan çeşitli renk veren oksitler, yükseltgenerek çeşitli renk dönüşümüne uğrarlar. Bu özellikler artistik sırlarda değişik etkiler verdiği için sanatçıların tercih ettiği pişirim tekniğidir (Şölenay, 24).

2. Redüksiyonlu fırın atmosferinde pişirim: Seramiğin sırlı pişirim işlemi bittiğinde, fırın bacaları kapatılarak soğuma sıcaklığında (650-700°C) fırın atmosfer-

rine katran, yağ, naftalin gibi fazla duman çıkarabilen maddeler atılarak metal oksitlerin indirilmesi sağlanır (Arcasoy, 101; Şölenay, 37). Redüksiyon yaklaşık yarım saat sürer ve organik maddelerin fırında meydana getirdiği yoğun duman, sır içindeki metal tuzlarını indirgeyerek sır yüzeyinde metalik parlaklıklar oluşmasını sağlar (Şölenay, 25).

Günümüz sanatçı ve ustalarının seramiklerine metalik kimlik kazandırma çabalarında en çok kullandıkları pişirim tekniklerinden biri de Rakudur. Dünyada farklı coğrafyalarda yaygın olarak kullanılan Raku, doğu felsefesinin yanı sıra, renk ve dokuları ile seramikçileri kendine bağlamıştır (Özcan 5). İlk pişirimi yapılan seramikler farklı efekt oluşturacak şekilde raku sırlarıyla sırlanır ve raku fırınlarında pişirildikten sonra akkor haldeki seramikler saman, talaş ve benzeri organik malzemelerle dolu ağız kapaklı varillere atılarak bol dumanlı ortamda bekletilir. Bu şekilde sıranın içindeki metal oksitler indirgenerek metalik ışıltılı tabakalar oluştururlar. Son zamanlarda hoyratça kullanılan bu pişirim tekniği ile seramiği metalmiş gibi gösterme çabaları giderek özgünlüğünden uzaklaşıp kitchleşmeye yönelmektedir.

21. Yüzyılda Çağdaş Seramiğe Metalik Kimlik Kazandıran Sanatçılar

Geçmişte olduğu gibi 21. yüzyıl seramik sanatçıları da yaptıkları eserlere metalik kimlik kazandırma eğilimi göstermektedirler. Bu eğilimi gösteren dünyanın farklı ülkelerindeki sanatçıların eserlerini bu çalışmada verebilmek oldukça zordur. Ancak farklı biçim ve üretim tekniklerini bir arada sergilemek amacıyla ulusal ve uluslararası sanatçılardan sizlere bir seçki sunulmuştur.

1-Ulusal Seramik Sanatçılarının Metalik Kimlik Kazandırma Çalışmaları

Mutlu Başkaya, çalışmalarında karışık malzeme ve seramik birlikteliğinin olanaklarını çeşitli pişirim teknikleriyle (raku, kağıt fırın, odun ve tuz pişirimi) değerlendirerek seramik sanatının ifade dilini zenginleştirmeyi başarmıştır. Çalışmalarında geleneksel pişirim teknikleriyle beraber karışık malzeme ile seramik birlikteliğinin etkileri gözlemlenmektedir.



<http://www.mutlubaskaya.com/> web:04. 04. 2014

Emel Şölenay'ın seramik eserlerinde doğadaki kuş, baykuş, tavus kuşları, lale, ağaç ve yapraklardan esinlenerek hazırladığı form ve birimler üzerine redüksiyonlu lüsterli sırlar, farklı rezinatlar ve sinter astarları uyguladığı görülmektedir.



Emel Şölenay; *Metalik Işıltılar Baykuşlu Kadın Kuşlar*

<http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C5%9F%C3%B6lenay-emel> web 04. 04. 2014
<http://www.nethabercilik.com/haber/solenay,-6.-kisisel-seramik-sergisini-aciyor.htm>
web 04. 04. 2014

Alev Ebuzziya Siesbye, Sanatçı küçük taban üzerinde incecik kesitleri ile yükselen çok özel formlardaki çanaklarıyla hayranlık uyandırmaktadır. El ve kalıpla şekillendirdiği seramik çanaklarını geometrik ve çizgisel Anadolu motifleri ile süsleyerek zaman zaman onlara metalik bir kimlik kazandırdığı görülmektedir.



Alev Ebuzziya Siesbye, *Metalik Sırlı Çanakları*

<http://www.kuman-art.com/seramik/alev-ebuzziya-siesbye.html> web 01. 03. 2014

İlgi Adalan, Sanatçı figüratif ve plastik hareketlerle ürettiği seramik heykellerinde mat siyah metalik sırların altın yıldız ile oluşturduğu karşıtlıklardan yararlanarak farklı bir metalik kimlik kazandırma eğilimi sergilemektedir.



İlgi Adalan, *Metalik Seramik Heykelleri*
<http://www.ilgiadalan.com/web> 05. 03. 2014

Beril anılanmert, Sanatçı doğadaki iç dinamizmi çalışmalarına yansıtır. Çalışmalarında doku, çizgi, leke gibi biçim öğeleriniin egemenliğinde karşıtlıklarla oluşan dengeli bir kurgu sergilemektedir. Seramiklerinin tabanlarında çoğunlukla kullandığı metal bilezikler ile metalik sırlarla seramik-metal bileşiminde bir kimlik kazandırma eğilimindedir.



Beril Anılanmert, *Metalik Sırlı Seramikleri*

<http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/web> 10. 04. 2014

Zehra Çobanlı, Sanatçı son dönem ürettiği seramiklerine metalik parlıtlı bir kimlik kazandırma eğilimi göstermektedir. Seramiklerini siyah metalik sır ile altın yaldızın kontrastlığını bir arada kullanarak üretmiştir.



Zehra Çobanlı, *Metalik Seramik Çalışması*

<http://www.evetbenim.com/haber/yazdir.asp?ID=14686>. web05. 04. 2014

Kemal Uludağ, sanatçı kendine özgün insan biçimini kalıpla üretip plastik hareketler veya deformasyonlarla düzenlemelerini yapmaktadır. Dört köşeli, yere basan, eriyen, tekli veya gruplar halindekeramik insan figürlerine metalik sırlarla kimlik kazandırdığı görülmektedir. Ayrıca bazı seramik düzenlemelerinde metal nesnelere olduğu gibi kullanarak çağdaş sanattaki yeni eğilimleri seramikle birleştirmeyi de denemektedir.



Araf'ın Ortası, Raku-1000°C, 2005 *İnsan Yapıları*, Stoneware, 1200 °C, 2008

<http://www.kemaluludag.com/202.asp>. web:08. 04. 2014

I-Uluslararası Seramik Sanatçılarının Metalik Kimlik Kazandırma Çalışmaları

Mezahir Avşar çalışmalarında genellikle seramik bünye rengi ile metalik sırları bir arada kullanarak eserler üretmektedir. Sanatçı, savaşçı ismini verdiği bu eserinde, figüratif seramik heykel tarzında çalışma yapmış ve ona metalik bir kimlik kazandırmıştır. Eserin tamamını metalmiş etkisinden uzaklaştırmak için bilinçli bir şekilde seramik bünye rengini ortaya çıkarmak için sür-sil tekniği uygulayarak seramik-metal ikilemini vurgulamıştır.

Mezahir Avşar, *Savaşçı* (h:50 cm), <http://konyalife.com.tr/haber/atesle-baslayan-yuksek-pisirim-sanat-seramik8230-2703.html>
web:10. 04. 2014

Uluslararası Kervansaray Buluşması Kataloğu, 2010

Rogier Vandeweghe silindir formundaki seramik çalışma, çömlekçi tornasında şekillendirilmiş ve ağız kısmı içeriye doğru daraltılmıştır. Sanatçı, amphora ismini verdiği çalışmada yeşil metalik sırları, kalın ve ince uygulayarak aynı rengin farklı ton ve doku arayışlarını redüksiyonlu pişirimle gerçekleştirmiştir.



Rogier Vandeweghe, *Amphora*, (h:25 cm)
(<http://hrviandwoutr.blogspot.com/amphora-vase-vandeweghe.html>) web 30. 07. 11

Jerry Rothman, alt kısmı amforamsı bir şekilde biten seramik formu örümcek ayaklarına benzer biçimler taşımaktadır. Çalışmadaki düz ve dokulu yüzeyler kendi içinde dengelenmiştir. Seramik esere metalik kimlik kazandırmak için parlak siyah sırları kullanmıştır.



Jerry Rothman (41x2. 5x25cm) Porcelain, vitreous engobes and oxidation glazes (Peterson, 84)

John Britt, Yüksek sıcaklıkta gelişen sırlar kullanmayı tercih eden Amerikalı sanatçideneyimlerini 'High-fire Glazes' isimli sır kitabı ile sanatçı ve sanatseverlerle paylaşmıştır. Sanatçı seramik çaydanlık, vazo ve kâse gibi işlevsel seramik biçimlerini mat, parlak ve dokulu metalik sırlarla üretmiştir (Ak, 27).

John Britt, *Kâse*
<http://penlandpottery.com/pages/john-britt-pottery.php>. web 15. 07. 2011



Sandy Terry, *Teapot*, Raku
<https://www.pinterest.com/raehsieh/inspiration-for-my-pottery-show-summer-2013/web> 01. 04. 2014

Sandy Terry; Sanatçı çalışmalarını genelde çömlekçi tornasında biçimlendirmekte ve geleneksel metal eserlerden esinlenmektedir. Biçim ve malzeme olarak metali çağrıştıran çalışmalarına metalik kimlik kazandırmak için raku pişirim tekniğini tercih etmektedir.

Sonuçolarak;

İnsanlığın kille tanışması, onun sonsuz şekil alma ve süsleme olanaklarını keşfetmesi ile duygu, düşünce ve benliğinden bir şeyler yükleme çabaları seramiğin doğmasını sağlamıştır. Seramiğin sırla tanışmasına tanık olan insan, belirli disiplinleri oluşturması ile kendine olan güveni artmış, her uygarlık ve kültürde farklı bir kimlikle karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca her türlü koşullardan etkilenmeden günümüze gelebilen seramik kalıntıları, sanat tarihçileri ve toplumbilimciler tarafından bulunduğu uygarlığın gelişmişlik düzeyinin göstergesi olarak değerlendirilmektedir. İnsanın zamanla geliştirdiği teknoloji, bilim ve sanat anlayışına paralel olarak seramik gelişimini sürdürmüştür.

İnsanlık değişen kültür ve uygarlıklara göre seramiği süsleme geleneğinin dışında, ona farklı anlam ve görsellik yükleme arayışlarından biri olan metalik kimlik kazandırma çabalarını da zaferle sonuçlandırmıştır. Tarihin derinliklerinden gelen bu zafer çılgınlıklarını 21. yüzyıldaki seramik sanatçıları da duyarak, büyülü metalik parıltıları seramiklerinde çağdaş sanat anlayışı ile bütünleştirip kullanmış, gelecek kuşaklara aktarma sorumluluğu ve bilinciyle çalışmalarını sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

- AK, Hülya. *Metalik Sırların Özgün Seramik Yüzeylerde Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi Malatya, İnönü Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, 2011.
- ARCASOY, Ateş. *Seramik Teknolojisi*. İstanbul, Marmara Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, 1988.
- ARIK, Rüçhan. *Kubad Abad Selçuklu Saray Ve Çinileri*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, 2000.
- ÇAKIR, H. İbrahim. *Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi veGünümüz Yorumlamaları*. Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar, 2011.
- ÖZCAN, M. Cemal. *Geleneksel Raku Tekniği Ve Artistik Seramik Formlarda Uygulanması*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, 1997.
- MUTLU, H. Serdar. *Zamanın Çarkında Anadolu'da Seramik*. Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi GSF Yayınları, sayı:18, s. 71-75, 2007.
- PETERSON, Susan. *Contemporary Ceramics*. London: Calmann&king Ltd. 2000.
- TANIŞAN, H. Hüseyin, Z. Mete. *Seramik Teknolojisi ve Uygulanması*. SöğütZmir: Birlik matbaası, 1988.
- UYSAL, İnci. *Karo Sektöründe Uygulanan Metalik Sırlar*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2007.
- ŞÖLENAY, Emel. *1000°C de Gelisebilen Redüksiyonlu Lüsterli Sırlar*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1995.
- ZENGİN, Fedane Elif. *Antik Yunan Seramiklerinde Çömlekçilik Konulu Sahneler*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2007.
- III. Uluslararası Kervansaray Buluşması Sergi Kataloğu*, Malatya, 2010.

İnternet Kaynakları

- <http://konyalife.com.tr/haber/atesle-baslayan-sanat-seramik8230-2703.html> web:10. 04. 14
- <http://penlandpottery.com/pages/john-britt-pottery.php> web 15. 07. 11
- (<http://hrviandwoutr.blogspot.com/amphora-vase-vandeweghe-html>) web 30. 07. 11
- <http://www.bugunbugece.com/git-gor/metalik-isiltilar> web 10. 04. 14
- <http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C5%9F%C3%B6lenay-emel> web 04. 04. 2014
- <http://www.ezberim.biz/dini-bilgiler/201590-osmanli-saray-hazinesinden-eserler/web> 05. 04. 2014
- <http://www.evetbenim.com/haber/yazdir.asp?ID=14686> web 05. 04. 2014
- <http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/web> 10. 04. 2014
- <http://www.ilgiadalan.com/web> 05. 03. 2014
- <http://www.kuman-art.com/seramik/alev-ebuzziya-siesbye.html> web 01. 03. 2014
- <http://www.kemaluludag.com/202.asp> web:08. 04. 2014
- <http://www.nethabercilik.com/haber/solenay,-6.-kisisel-seramik-sergisini-aciyor.htm> web 04. 04. 2014

METALİK SIRLARLA ÇAĞDAŞ SERAMİKLERDE KİMLİK ARAYIŞLARI

Hülya Ak H. Serdar Mutlu

Özet

Geleneksel çömlekçilik sanatından bu güne gelinceye kadar seramik, toplumbilimciler tarafından bulunduğu bölgedeki ulusun gelişim düzeyini yansıtan kimliği olarak algılanmaktadır. Bu durumda seramikler o toplumun içinde barındırdığı bilimsel, teknolojik ve sanatsal uygarlık düzeyini yüzyıllar boyunca korumayı başaran eşsiz bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seramiğe metalik kimlik kazandırma arayışları Antik Yunan vazolarında görülen kırmızı siyah astarlarla başlar, Selçuklu çinilerindeki lüsterli ışıltılarla ve günümüz sanat seramiklerinde kullanılarak devam etmektedir. Çağdaş seramik sanatında metalik sirlar, seramiğe, doku ve renk verme özelliğinin yanında kattığı sanatsal değer ile metalik bir kimlik kazandırmak için kullanılmaktadır. Tarihsel süreçteki metalik sır deneyimlerini günümüz teknolojisiyle üreten sanatçılar, sır reçetelerine renk veren metal oksitleri ilave ederek indirgen veya yükseltgen fırın atmosferinde pişirerek elde etmektedirler.

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de sürdürülen seramiğe metalik kimlik kazandırma çabaları 21. yüzyılda gelişen bilimsel, teknolojik, malzeme bilimindeki yenilikler ve pişirim teknolojileriyle daha ileri seviyeye yükseltilerek ivme kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş, Kimlik, Metalik, Seramik ve Sır

IDENTITY SEEK IN CONTEMPORARY CERAMICS WITH METALLIC GLAZES

Hülya Ak, H. Serdar Mutlu

Abstract

Ceramics; from traditional pottery till today, is understood as the identity that is reflecting the development level of the people who live in the region, by sociologists. Therefore, ceramics are unique artifacts which contain and preserve the scientific, technologic and artistic levels of civilizations for centuries.

The pursuit to bring metallic identity to the ceramics starts with the vases with red-black linings of vases in Ancient Greek, continues with the luster glitters in Seljuk's ceramic tiles and in contemporary ceramics today. In contemporary ceramic art, metallic glazes are used to color and give patterns to ceramics along giving the object a metallic identity to bring in ceramic an artistic value. Artists are producing metallic glazes with technology considering the experiences of historical processes, adding coloring metallic oxide agents to glazes and firing it with abduction and reduction kilns.

As it was in the past, today the endeavor to bring a metallic identity in the ceramics took further steps with scientific, technological developments, innovations in material science and new firing technologies.

Keywords: Metallic, Glaze, Contemporary, Ceramics and Identity

**TÜRKİYE VE KORE'DE AYDINLANMA DÖNEMİ KADININ DEĞİŞİMİ
ÇALIŞMASI**
**-FATMA ALİYE HANIM'IN "MUHADERAT" VE LEE KWANG
SOO(이광수)'NUN "MERHAMETSİZ(무정)" ESERİ-**

Hatice KÖROĞLU TÜRKÖZÜ

1. Giriş

Türkiye ve Kore 19. yüzyıl'dan itibaren batılılaşma ve modernleşme doğrultusunda politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda birbirine benzeyen bir değişim yapısına sahiptir. Bu toplumsal değişimi edebi eserlerde de görmek mümkündür. Özellikle Türkiye ve Kore'nin İslam ve Konfüçyanizm kültürü olmak üzere değişik dini, felsefi kültüre dayanan farklı gelenek ve özelliğe sahip olması açısından taşıdıkları farklılıklara rağmen kadın sorunları konusunda ortak özelliklere sahip olmasının büyük anlam taşımaktadır.

19. yy. da her iki toplumda da aydınlanma hareketi başlamıştır. I. Abdülmecit döneminde batı etkisiyle oluşan Tanzimat'la, Türk kadının özgürleşme çabaları toplumda din, ırk veya cins ayırımı gözetmeksizin bireysel hakları güvence altına almak üzere ilan edilen 1839 tarihli Gülhane Hattı-Hümayunundan sonra belirginleşmeye başlar. Eğitim ve Hukuk alanlarından kadınlar için büyük yenilikler olmuştur. Örneğin 1860 yılında Fransa'dan etkilenecek kızlar için öğretmen okulları açılmıştır. Böylelikle devlet eliyle mesleki ve kültürel açıdan eğitim kapılarının açıldığı bir dönem olmuştur. (Ergin 1939:43) Cumhuriyetin kurulması ve 1926 yılında Medeni Kanunun kabul edilmesiyle kadın ve erkek arasındaki ayrımlar yasal olarak ortadan kalkmıştır.

Kore'de ise; Coson Hanedanı 1897 yılında ülkenin modernleşmesi için Gabo Reformu'nu ilan etmiştir. Ekonomik, sosyal, kültürel alanlarda değişiklikler yapılmıştır. Konfüçyanizmin etkisiyle senelerdir süre gelen kadının hayatlarını sınırlayan kurallar da değişmiştir. Gabo Reformunun bir parçası olarak da batı tarzı eğitim ön plana çıkmıştır. Kore'de kadınlar için açılan ilk okul, misyonerler tarafından kurulmuş olan İwha Hak Dağ'dır. Burada Hristiyan eğitiminin yanı sıra iyi ve özgür bir kore kadını yetiştirmek amaçlanmıştır. Daha sonra hükümet 1908 yılında kadınlar için Yüksek Okul karanamesi yayımlamıştır. Kadınlar arasında eğitimin tam anlamıyla yayılması 1945'te kurtuluştan sonra gerçekleşmiştir. Ayrıca 1948 yılında Kore Cumhuriyetinin kurulmasıyla kadınlara eşit haklar verilmiştir.

Bu çalışmanın konusu olarak belirlenen Türk romanı Abdülhamit'in istibdat döneminde geçmektedir. Kore romanı da 1910 aydınlanma dönemlerinde geçmektedir. Bu bağlamda iki kitabın konusu bize o günlere ait bilgiler vermektedir. Her iki romanın da bir aşk hikâyesi etrafında o günün sosyal hayat, kültürel yapı ve istibdat dönemindeki Türk ve Kore aydınlarının başlattığı yeni sosyal akımlardan bahsetmektedir. Dolayısıyla bu çalışma da Fatma Aliye Hanım'ın 'Muhaderat'¹⁰⁰ ve

¹⁰⁰ Fatma Aliye Hanım'ın, 1892 yılında yayımladığı ilk romanıdır. Bu çalışmada, 2005 yılında Beyaz Balina Yayınları tarafından çıkarılan baskısı kullanılmıştır.

Lee Kwang Soo(이광수)'nun 'Merhametsiz(무정-Mucionğ)¹⁰¹' adlı eserleri aracılığı ile her iki ülkede kadının eğitimi ve evliliği üzerine durulmuştur.

2. Yazar ve Eser Tanıtımı

2.1 Lee Kwang Soo

1892-1950 yılları arasında yaşamıştır. Jeongju'da doğan yazarın çocukluğu yoksulluk içinde geçmiştir. 1902 yılında annesi ve babasını kolera sebebiyle kaybetmiştir. 1905 yılında Japonya'ya eğitime gitmiş ancak maddi sıkıntıdan dolayı 1 yıl kalır ve daha sonra 1907 yılında tekrar Japonya'ya gitmiştir. Burada Munilpyonğ (문인평) ile birlikte "Çocuk" adlı bir dergi çıkararak şiir ve eleştiri alanlarında birçok yazılar yazmıştır. Daha sonra Japonya, Waseda Üniversitesinde Felsefe bölümünde okurken Kore'nin bağımsızlığı için mücadele etmiştir. En önemli eserleri arasında Merhametsiz(무정-1917)(), Toprak(흙-1932), Hoseng'in Öyküsü(허생전-1923), Devrimcinin Eşi(혁명가의 아내-1930), Aşk(사랑-1938) gibi eserleri bulunmaktadır. 1917 yılında romanı Merhametsiz(무정)'un yayımlanması ile büyük ün kazanmıştır. Bu eser, hem biçim hem de konusu bakımından eski dönem roman unsurlarından sıyrılıp modern roman özelliğine sahip olduğundan Modern Kore romanının temel taşı olarak görülmektedir.

2.1.1 Merhametsiz(무정)'in Özeti

Merhametsiz(무정) 126 bölüm ve 512 sayfadan oluşmaktadır. Karakterler ise sırasıyla,

İ Hyonğşik(이형식): Anne ve babası öldükten sonra Bag Bey'in gençleri gönüllü olarak eğittiğini duymuş ve onun açtığı okula gitmiştir. Akıllı ve iyi mizaçlı olduğundan Bag Bey Hyonğşik'i yanına almış yetiştirmiş ve ileride damadı olacak kişi olarak görmüştür. Bay Bag'ın ölmesi üzerine Japonya'ya eğitime gider ve ülkesine döndükten sonra İngilizce öğretmeni olur. 박영채 (Bak Yongççe) ile 김선형 (Gim Son Hyonğ) arasında kalır.

Bak Yongççe (박영채): Soylu ve aydın bir ailede dünyaya gelmiş ve Konfüçyanist ahlak kuralları doğrultusunda yetiştirilmiş bir Koreli kadın karakterdir.

Gim Son Hyonğ (김선형): modern eğitim almış kadın, pasif ve uysal bir karakter.

Gim Byonğuk (김병욱): Japonya'da müzik eğitimi almakta, modern fikirli

¹⁰¹ Lee Kwang Soo'nun 1917 yılında yayımladığı romanıdır. Bu eser, Türkiye'de 2004 yılında "Merhametsiz Yaşam" adıyla S. Yeşim Ferendeci'nin çevirisi, Agora yayınları tarafından Türkçe basılmıştır. Ancak çalışmada 2007 yılında Munhagwa cisonğsa (문학과지성사) yayınları tarafından çıkarılan baskısı kullanılmıştır. Bu eser, Türkiye'de 2004 yılında "Merhametsiz Yaşam" adıyla Agora yayınları

Kore kadını temsil etmekte ve Yongçeyi düşünceleriyle etkileyen karakterdir.

Şin U Son (신우선) : Hyongşik'in arkadaşı ve gazetecidir.

Be myongşik(배명식): ahlaksız ve geri düşünceli bir karakter. 경성 okulu müdürü.

Bak Cinsa(박진사) : Yongçe'nin babasıdır. Vatansever ve ileriye dönük umutlu bir karakter.

Gim Canğro (장로): Son Hyionğ'un babasıdır., Hristiyan modernleşmeye açık bir karakterdir.

Kitabı kısaca özetlemek gerekirse, bir okul öğretmenini ve birbirinden farklı eğitim alan iki kadını kapsayan bir aşk üçgenidir. Seul'de Kyionğsionğ Okulunda İngilizce öğreten Yi Hyongşik, modern medeniyetin hırslı bir elçisi olarak karşımıza çıkar. Batı tarzında eğitilmiş “yeni kadın” olan Sonhyonğ ile önceki öğretmenini ve patronunun kızı olan Yongçe arasında kalmıştır. Aile malvarlığının azalması ve yaşadığı sıkıntılardan dolayı Yongçe ‘giseng¹⁰²’ olarak çalışmaya mecbur kalmıştır, ancak o hala geleneksel, katı gurur anlayışını barındırmaktadır. Giseng olmasına rağmen, babasının müstakbel damat dediği adam olan Hyongşik ile bir gün tekrar karşılaşmak umuduyla temiz halini korumuştur. Bir gün Hyongşik, çalıştığı okuldaki müdür Be Bey'i Yongçe'ye tecavüz etmeye yeltenirken yakalar. Hyongşik Yongçe'yi kurtarır. Fakat Yongçe bu olaydan çok utanır, ona göre, böylesine onuru kırılan bir kadın için ölüm mümkün olan tek günahları ödeme ve telafi yoludur. Hyongşik'e bir mektup bırakan Yongçe kendini nehre atmayı tasarladığı yer olan P'yongyang'a giden bir trene biner.

Hyongşik peşinde gider ancak onu bulmakta başarısız olur. P'yongyang'dan dönüşü üzerine, Hyongşik Sonhyonğ'a evlilik teklifi yapmaya karar verir. Evli bir ikili olarak kendi eğitimleri devam ettirecekleri Amerika'ya gitmeye hazırlanır.

Bu arada, Yongçe hayatını değiştirecek kadere bağlı bir karşılaşma yaşar. P'yongyang treninde, Japonya'dan evine giden ve özgür aşka inanan bir “yeni kadın” olan Byonğuk ile tanışır. Byonğuk, Yongçe'ye tek mümkün davranış yolu olarak gördüğü durumun, sadece Koreli kadınların ataerkil itaatinin bir ifadesi olduğunu anlatır. Neden nişanlısının önünde namusu zedelendiği için intihar etmek zorunda olduğunu sorar Byonğuk, bu nişanlanmanın kendi isteğiyle hiçbir ilgisi yokken ve de eski geleneklerle ilgili olduğunu söyler. Tekrar başlamak için, Byonğuk'un cesaretlendirmesi üzerine Yongçe modern anlamda kendini değiştirme kararı alır ve Byonğuk'a Japonya'ya kadar eşlik etmeye ve modern bir eğitim almaya karar vermiştir.

Romanın sonlarına doğru Byonğuk ile Yongçe Japonya'ya gitmek üzere Busan trenine biner. Hyongşik ve Sohyonğ da Amerika'ya gitmek için aynı trene binmiştir. Bu dört kişi bir trende tesadüfen karşılaşır ve Busan'da sele maruz kalan bir köy için orada küçük bir konser verir. Milletın mutsuz bir durumda birlik olması

¹⁰² Giseng ;Kore'nin eski dönemlerinde kültürlü kadınlar arasından seçilen ve eğitilen kadınlardır. Bu kadınlar soyluların karşısında dans edip, şarkı söylerler.

gerektiği, milliyetçilik duygusunun önemli olduğunu vurgulayarak eğitimin önemini bir daha ifade ederler ve yurtdışında kendi alanlarında eğitim amaçlarının peşinden gitmesiyle roman sona erer.

2. 2 Fatma Aliye Hanım

Yazar 1862’de İstanbul’da doğmuş, 1936’da yine İstanbul’da yaşamını yitirmiştir. İlk kadın romancımız, ilk kadın felsefecimiz, edebiyatımızda ilk kez çeviri yapan, kadın haklarından ve kadın-erkek eşitliğinden ilk kez bahseden, hakkında ilk defa monografi yazılan yazar olma özelliklerini taşır. Tanzimat döneminin ünlü devlet adamı Ahmed Cevdet Paşa’nın kızıdır. Babasının konağında özel öğretmenlerden Fransızca, tarih, edebiyat ve felsefe dersleri almıştır. Yazmaya Fransızcadan yaptığı çevirilerle başlamıştır. O dönemde edebiyatla uğraşmak kadınlar için hoş karşılanmadığından çevirisi Meram adı ve “Bir Hanım” imzasıyla yayınlanmıştır. Fatma Aliye, kahramanları kadın olan öyküler ve romanlar yazmıştır. En önemli eseri sayılan Muhaderat’ta bir kadının ilk aşkını unutamayacağı tezini çürütmeye çalışmıştır. Kadın-erkek eşitliğine inanan ve savunan Fatma Aliye Hanım, her iki cinsin aynı eğitim olanaklarından yararlanmasını istemiştir. Çok kadınla evliliğe karşı çıkmış boşanmada kadınların da söz hakkı olması gerektiğini savunmuştur. Türkiye’de 2009 yılında TL’ye geçişte ilk türk kadın yazar olarak Fatma Aliye Hanımın fotoğrafı 50 TL’nin üzerinde yer almıştır.

2. 2. 1 Muhaderat’ın Özeti

Sai Efendi: Evin Beyi, modern görüşlüdür.

Fazıla: Sai Efendinin kızı. Batı eğitimi almış ayakları üzerinde durmaya çalışır.

Şefik: Fazılanın kardeşi

Calibe: Sai efendinin ikinci karısı. Fazıla ve Şefik’in üvey annesi. Kötü karakterli.

Nabi: Calibe’nin kardeşi, kötü ahlaklı ve doktordur.

Süha: Calibe’nin amcasının oğlu ve sevgilisi.

Münevver Hanım: Komşu kadın. Fazıla ve Şefik’in her zaman yanında olan karakter.

Mukaddem: Münevver Hanımın oğlu, Fazıla’yı sever.

Reftar: Hizmetçi

Remzi: Fazıla’nın kocası, ticaretle uğraşır.

Enise: Zengin aile kızı, eğitimlidir.

Fevkiye: Fazılanın arkadaşı batı eğitimi almıştır.

Peyman: Enise’nin hizmetçisi

Şebib: Enisenin abisi, ahlaklı ve dürüst. Ticaretle uğraşır.

Rüveyda : Enisenin kardeşi

Muhaderat adlı eser 359 sayfadan oluşuyor.

Konusu ise, Sai Efendinin karısı öldüğünden yeniden evlenmeye karar verir. Calibe adında bir kadınla evlenir. Bu sırada eski karısından iki çocuğu vardır, Fazıla

ve Şefik. Sai Bey çocuklarının eğitimine önem veren bir babadır. Kızı Fazıla ve oğlu Şefik için Fransız mürebbiye tutmuştur. Fransızca, resim, piano eğitimi görürler. Calibe ise kötü karakterli olduğundan çocuklara tam bir üvey annelik yapar. Ancak Sai Efendiye iyi davrandığından o bunlardan habersizdir. Sai Efendinin komşusu olan Münevver Hanım iyi kalpli bir kadındır. Çocukların anneleri öldükten sonra onlara bir bakıma annelik yapar. Kendi oğlu Mukaddem ile onları bir tutar. Mukaddem ile Fazıla da birlikte büyüdüklerinden birbirlerine sevgi ile bağlıdırlar. Calibe bu sırada eve kardeşi Nabi'yi amcaoğlu Süha'yı alır. Süha Calibe'nin eski aşkıdır, ancak onu paraya tercih etmiş ve Sai Efendi ile evlenmiştir. Tekrardan bir araya geldiklerinde Süha'yı yeniden birlikteliğe zorlar. Calibe artık evli bir kadındır. Bundan dolayı Süha ilk başlarda pek bu işe yanaşmaz, ancak sonradan amcasının kızına uyar. Aralarında bir ilişki başlar. Bu sırada Fazıla ile Mukaddemin evliliği gündeme gelir. Münevver hanım iyi ve saygın biridir bu yüzden Sai Efendi bu olaya olumlu bakar. Ancak Calibe bu evliliği engellemek için her şeyi yapar. Çünkü Münevver Hanımın ailenin içine girmesini istemez, böylece Süha ile ilişkisinden haberdar olacağını düşünür. Bu sırada Süha'da Fazıla'ya âşık olur ve kendi çıkarları doğrultusunda bu evliliğe engel olmaya çalışır. Calibe ve Süha bir plan yaparlar. Mukaddem'e evin hizmetçisi Reftar ile ilişki olduğuna dair iftira atılır. Sai Efendi bu yalana inanır ve komşuları ile ilişkisini keser. Mukaddem çok üzülür. Fazıla bu yalana inanmaz ama babasına karşı da gelemmez. Bir süre sonra Fazıla Remzi adında biriyle evlenir. Kocasına bağlı kalması gerektiğine inanır ve zamanla ona âşık olur. Ancak kocası onu başka kadınla aldatır. Fazıla baba evine dönmek istese de Calibe'nin engellemesiyle bu girişimi başarısız olur. Fazıla intihar etmeye karar verir. Kardeşi Şefik'e intihar edeceğine dair bir mektup yazar ve uçuruma gider. Sabah uçurumda Fazıla'nın bileziği ve mendili bulunur. Mukaddem bu haberle yıkılır ve hasta olur. Doktoru bunalımdan kurtulması için mekân değişikliğini önerir ve doktoru ile birlikte Beyrut'a gider. Beyrut'ta zengin ailenin kızı Enise hizmetçisi Peyman'la dolaşırken Mukaddemi görür ve âşık olur. Mukaddem Peyman'ı görür görmez fazıla sanır ama doktoru engel olur. Kısa bir süre sonra buluşma yeri ve saati olan bir mektup gelir. Oraya gider ve Fazıla ile karşılaşır. Mukaddem yanılmamıştır. Fazıla yaşıyordu, adı Peyman değil Fazıladır. Nasıl böyle olduğunu anlatır Fazıla. İntihara kalkıştığı o gün, intiharın bir çözüm olmadığını, bu dünyadaki acıdan kurtulmak isterken, intihar ederek öbür dünyada çok daha korkunç bir acıyla karşılaşacağını düşünür ve intihar etmekten vazgeçer. Nihayetinde bir esir pazarında İstanbul'dan Beyrut'a giden bir aileye satılır. Mukaddem, Fazıla'yı tekrar bulduğu için çok mutlu olur. Hemen evlenmek ister. Ancak Fazıla bunun mümkün olmadığını, çünkü hala Remzi ile nikâhlı olduğunu söyler. Evlenebilmeleri için Remzi'nin ölmesi ve Fazıla'nın hür kalması gerekir. Diğer taraftan Enise Mukaddem'i sevmektedir. Fazıla ikisinin evlenmesini istemektedir. İlk başlarda Mukaddem bu fikre karşı çıkar ancak birbirlerini sık görebilecekleri için ona cazip gelir. Ve Enise ile evlenir. Enise'nin abi Şebib de Fazıla'yı sever ama Fazıla reddeder. Şebib, bir sabah yüksek sesle gazete okur. Remzi adında bir şahıs sevgilisinin kocası tarafından öldürülmüştür. Fazıla artık hürdür. Şebib'in evlilik teklifini kabul eder. Bu arada Fazıla'nın babasının ağır hasta olduğu haberi gelir. Fazıla İstanbul'a gider, babası

onun yaşadığını öğrenince mutlu olur. Calibe'nin yaptıklarını öğrenmiştir. Babası, onu evden kovar. Şebib ile de Fazıla evlenir.

3. İki Eserde Kadının Eğitimi

Eğitim, taşıdığı önem ve ciddiyet bakımından hata kabul etmez bir iştir. Bir öğrenciyi eğitecek kişinin insani, ahlaki ve ilmi bakımdan yeterli vasıflara sahip olması gerekir. Eğitim öğretim vazifesini üstlenen bu kişilerin aynı zamanda rehberlik de etmeleri gerekmektedir.

Türk sosyal hayatında mürebbiyeliğin ortaya çıkışı Tanzimat sonrası olmuştur. Tanzimat döneminde tahsil için yeni ve yabancı okullara ilgi giderek artar. Ancak bunların yanı sıra özel eğitim ve özel derslerde giderek yaygınlık kazanır. Zengin hatta orta halli aileler, çocuklarının tahsil ve terbiyesine konak dâhilinde önem verirler. Yani, mürebbiyeler genellikle öğrencilerin konaklarında kalırlar ve ailenin bir ferdi olarak kabul edilirler. Bu hocalar çoğunlukla Fransız uyrukludurlar. Yabancı dil öğrenmek, Batı medeniyetine kolaylıkla adapte olabilmek için mürebbiyelere sıkça başvurulur. Mürebbiyeler çocukları başta yabancı dil, müzik, el sanatları ve Batı terbiyesi gibi konularda eğitir.

Kore'nin durumu da benzer özellikler taşımaktadır. Gabo Reformu ile birlikte Kore de batı medeniyetine ilgi artmış eğitim için yurt dışına gidenler de çoğalmıştır. Merhametsiz(무정) ve Muhaderat adlı eserlerde ortak yön öğretmenler kız öğrencilere evde ders vermektedir. Yalnız Muhaderat'ta öğretmenler yatılıdır.

"...Andong mahallesinde oturan kilise yönetim kurulu üyelerinden Bay Gim 'in evine doğru yola çıktı. Bay Gim, kızı Son hyong'u gelecek yıl eğitim için Amerika'ya göndermeyi düşündüğünden her gün bir saatlik İngilizce dersi vermek üzere Hyong Şik'i özel hoca olarak tutmuştu." (Merhametsiz(무정), sy 10)

"Fazıla Türkçeyi çok güzel yazıp okumaya başladığı gibi Fransızca'yı da bir bir yandan ilerletmekte, piyano resim derslerinde bile zalim dadısına beğendirecek derece de çalışmaktaydı. " (Muhaderat Sy. 33)

Muhaderat adlı eserde iki farklı Fransız mürebbiye karşımıza çıkmaktadır. Sai Efendinin ölen eşinden olan çocukları Fazıla ve Şefik'e ders verirler. İlk mürebbiye görevini yapmaktan uzaktır. Fazıla ve Şefik'e şiddet uygular. Fazıla hocasını uyarır.

"Senin vazifen bize dayak atmak değil, terbiyemize bakmak ve ders vermektir. Biz onda kusur etmez isek, tekdire bile hakkın yoktur. "(sy 41)

Bu ilk hocanın tutumundan dolayı Sai Efendi, yeni bir mürebbiye alır. Jozefin adlı bu mürebbiye hem çok iyi bir eğitimci hem de iyi bir arkadaş olmuştur. Ayrıca nişanlısından ayrılan Fazıla'nın acılarını paylaşan tek kişi de odur.

Merhametsiz'in karakteri Hyongşik de okuldaki eğitiminde öğrencilere iyi bir eğitim vermekle kalmaz onların sorunları ile ilgilenir. Yine aynı okulda görev yapan okul yöneticisi Be Bey ise, iyi bir öğretmen karakteri çizmemektedir. Öğrenciler ile ters düşmektedir. Hatta öğrenciler,

"Be Bey dünyadaki en iyi okul yönetici, en iyi tarihçi, en iyi coğrafyacı diye" onu hicveden dolaylı yazılar yazmışlardır. (sy 85) "Be Bey'in takma isimleri arasında en çok kullanılan üçü dişi kaplan, tilki ve köpekti. Dişi kaplan sert, şiddetli

ve haşin anlamına geliyordu. Tilki hilekâr, köpek ise aşağılık anlamında kullanılıyordu. (sy 86)

Hyonğşik her zaman kibar ve cana yakın olduğu için onunla görüşmeye gelen öğrenciler çoktu, fakir çocukların okul masraflarına da yardım ediyordu” (Merhametsiz (무정) sy)*

Her iki romanın öğretmen karakteri öğrencilere eğitim vermenin dışında insanlıkları ile de öğrencilerine rehberlik ediyor hem de örnek oluyorlar.

Her iki ülkenin romanındaki kadın karakterler romanın yazıldığı dönemin toplumsal şuurunu yansıtmakta ve kadın meselelerine değinmektedir. Romanlardaki kadın karakterlerde öne çıkan bazı özellikler, sosyal ve tarihsel değişimleri yansıtarak iki toplumun paralelliğini gösterir. Romanlarda yer alan iki kadın da batılı eğitim gören kadınlardır. Fazıla eve gelen Fransız hoca’dan eğitim alır. Sonhyonğ da Hyonğşik’ten İngilizce eğitimi alır. Yongççe ise Japonya’ya müzik eğitimi almaya gider. Bu kadın karakterler şahsında batılılaşma döneminde milletin aydınlanması için “eğitim”in önemi vurgulanmıştır.

Kadınlara eğitimi her iki toplumda da oldukça yeni bir hareket olmuştur. Fazıla babasının sahip olduğu çağdaş düşünce sayesinde, batı eğitimi görme şansına kavuşur. Sonhyonğ da babası Bay Kim sayesinde batı eğitimi alır. Aslında Fazıla ve Sonhyonğ adlı her iki ana karakterde eğitim almak için mücadele vermeleri söz konusu olmadan çevrenin ya da ailenin isteği ile okumuş olması dikkat çekicidir.

Fevkiye ve Fazıla buluştuklarında roman okur. Özellikle “*Fransız romancı Euge’ne Sue’nun Les Sept Peches Capitoux*” (Muhaderat Sy 94) adlı eserini okur ve roman karakterleriyle kendilerini kıyaslarlar ya da pay çıkarırlar.

“Asıl önemli olan meselede gerçekten senin kişiliğinle ve hislerinle ilgilenen insanı tanımak bulmaktır. ” (Muhaderat sy. 95)

Yongççe de Sohag, Neçig ve Yollyocon adlı eserleri okur.

“Yongççe’nin okumuş olduğu Sohag¹⁰³ ve Yollyocon adlı kitaplardaki kahramanların hepsi iyi insanlardı. Yongççe, her zaman etrafındaki insanların da ailesi gibi iyi olduğunu düşünüyordu..... “Neçig¹⁰⁴ ve Yollyocon¹⁰⁵ adlı kitaplardaki kadın kahramanların aynen kendisi gibi olduğunu düşünüyordu” (Merhametsiz(무정) sy119)

Her iki romanda da yazarlar okumuş kadını ön plana çıkararak kadınların eğitim almaları gereğini vurgulamıştır.

Bir kadın neden eğitim almalı? Her iki romanın kadın kahramanları batı eğitimi almış ve dil bilen kadınlar olmasına rağmen çalışan kadın değildir. Aslında Merhametsiz(무정) adlı eserde Yongççe ve Sonhyonğ adlı karakterlerin romanın son bölümüne kadar çalışmadıkları görülür. Ancak eğitimlerini tamamladıkları takdirde çalışmalarının söz konusu olacağına dair kesin bir sonuç da bulunmamakta, yazar da

¹⁰³ Kadınlara ile ilgili kitap

¹⁰⁴ Cason döneminde kadınların uyması ve yapması gereken davranışlar ile ilgili kitap.

¹⁰⁵ Dul kalan kadınların yapması ve uyması gereken davranışlar ile ilgili kitap

5. Sonuç

Modernleşme ve Batılılaşma döneminde her iki toplumun yapısı her iki roman aracılığı ile gözler önüne serilmiştir.

Her iki eserde Kore ve Türk toplumunun bir reforma ihtiyacı olduğu ve bu değişikliği getirebilecek olanın elit zümre olduğuna dair olan ortak fikir vardır. Çoktan modernleşen ülke olan Japonya veya Amerika'da eğitim Koreli insanların, Türkiye'de ise Fransa, Türklerin aydınlanması için gerekli bir hazırlık olarak görülmüştür.

Kore'de Batılılaşma Japonların aracılığı ile gerçekleşmiştir. Türkiye'de ise bizzat etkileşimle gerçekleşmiştir.

Her iki eserde de temel anlatım yapısı olarak bir aşk teması ve aydınlanma üzerine güçlü bir vurgu içeren idealist bir öyküdür. Her iki yazar da Kadın olgusuna değinmiştir. O dönemin tutucu ortamına karşın bir kadının yeniden sevebileceğini gözler önüne seren eser vermiştir.

Fatma Aliye Hanım ve Lee Kwang Soo ilk kez eski gelenek görücü usulü değilde aşk evliliğine değinmiştir. Her iki yazar da kadının eğitimine önem vermiştir. Kadın karakterleri aracılığı ile bir milletin ilerlemesi kadınlarının eğitimi ile olur, mesajını vermişlerdir.

Merhametsiz'in yazarı erkek, Muhaderat'ın yazarı ise kadındır. O dönemde bir kadın yazarın kadın sorunlarına değinmesi cesurca ve övgü hak edecek bir durumdur.

Kaynakça

Ergin Osman Nuri, 「Türkiye Maarif Tarihi」, İstanbul, CI-V 1940

Fatma Aliye Hanım, 「Muhaderat」, Beyaz Balina Yayınları, İstanbul, 2005

Oh EunKyung, 「Feminist Eleştiri: XX. Yüzyıl Türk ve Kore Romanlarında Kadın」,

Kemal yayınları, Ankara, 2005

이광수, 「무정」, 문학과지성사, 2007

TÜRKİYE VE KORE'DE AYDINLANMA DÖNEMİ KADIN DEĞİŞİMİ

-Fatma Aliye Hanım'ın “Muhaderat ”ve Lee Kwang Soo(이광수)'nun

“Merhametsiz(무정)” Eseri-

Hatice KÖROĞLU TÜRKÖZÜ

Özet

Ülkelerin tarihine bakıldığında modernleşme ve batılılaşma süreçleri birbirine benzer. Ancak Kore bu noktada farklılık gösterir. Bu farklılığı çalışmanın içeriğinde dönem tarihini göz önüne alarak açıklamaya çalışacağım.

Kore 'de batılılaşma çalışmaları 19. yüzyılda Choson Hanedanlığı (1392-1910)'nın hüküm sürdüğü yıllara dayanmaktadır. Kore batılılaşma ve modernleşme doğrultusunda politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak bir takım değişimlere uğramıştır. Batı'nın yeni fikirlerinin Kore'ye girmesi Japonya sayesinde Gabo reformu ile olmuştur. Batılılaşma

dönemine Gehoagi (Aydınlanma Dönemi 1894-1910) denir. Bu dönem Kore kadınları için bir dönüm noktası idi. Konfüçyanizm inancı ve ataerkil yapısı nedeniyle Kore kadınlarının hakları kısıtlı idi. Bu reform ile birlikte başta eğitim olmak üzere birçok haklara sahip oldular.

Türkiye’de ise, Kadınlara yönelik eğitim kurumlarının açılışı, kadınların çalışma yaşamına girmeye başlamaları ve kadınlara ait yayınların ortaya çıkışı Tanzimat sonrası döneme rastlamaktadır. Modernleşmeyle birlikte gerek toplumsal gerekse de feminist dönüşümü sağlayacak kadın tipi ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bir toplumun modernliğini kadınların sosyal statülerinden anlamak mümkündür. Dolayısıyla bu çalışmada her iki ülkenin batılılaşma dönemindeki kadınların durumuna dönemin yazarlarından Lee Kwang Soo’nun “Merhametsiz Yaşam” ve Fatma Aliye Hanımın “Mahadarat” adlı eserinde kadının eğitimi ve evliliği konusuna değinerek açıklamaya çalışacağım.

**A STUDY IN THE CHANGING SOCIAL STATUS OF WOMEN IN
TURKEY AND IN KOREA IN THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT
The Works of Fatma Aliye Hanım’s “Mahadarat” and Lee Kwang Soo
(이광수)’s Moojeong (무정)**

ABSTRACT

If we look at the history of countries, their process of modernization and westernization are similar to each other, but Korea differs from them in. I will try to explain this difference, by taking its age into consideration, in the content of this study.

The studies of westernization of Korea are based on the years in which Choson Dynasty (1392-1910) has reigned in 19th century. Korea, as parallel with being modern and westernized, has encountered some changes such as politica, economic, social and cultural. The transmission of the new ideas of the West to Korea is formed with the Gabo Revolution which comes from Japan, the Gabo Revolution had a great effect on political policy in East Asia. The period of westernization is called Gehoagi age (Enlightment period 1894-1910). This period was a turning point for Korea’s women. Due to the Confucianism belief and its patriarchal system, Korean women’s right were restricted. With this reform they achieved many rights, especially education rights.

In Turkey, the opening of educational institutions for women, the right to work and the emergence of women-owned publication emerged after the Tanzimat (Reform) period. With modernization, both social and feminist transformation of women began to emerge.

To understand a society’s modernity it is possible to look at the social status of women. Therefore, in this study I will try to explain the situation of women in both countries during the period of westernization using the writers of the period Fatma Aliye Hanım’s “Mahadarat” and Lee Kwang Soo (이광수)’s Moojeong (무정), referring to the issue of women's education and of marriage.

IDENTITIES ENTRAPPED IN SYMBOLS: IDENTITY REPRESENTATIONS IN CINEMA

Ezgi Toraman

The individual accepts and learns everything he/she sees in his living environment as “knowledge”. Starting from childhood, every learnt knowledge is an element which is effective in the process of developing and pursuing identity of an individual. Accepting of an individual the gained knowledge as it was learnt in childhood, causes the accepted knowledge to have permanent effects, even if they think differently in time. These effects constitute behaviors, which people are sometimes aware of and accept or try to alter and sometimes have in their lives without being aware of it.

Behaviors are reactions shown in order to reflect the identity to the outside. Behaviors are identity information giving information on the individual’s identity and thoughts, sometimes with the individual being unaware. The individual transfers all his/her values, conscious and subconscious, to the outside through his/her behaviors.

Not getting an info receipt from an ATM machine, paying bills over the internet in order to avoid wasting paper, using e-mails instead of letters, being a member to relief organization may be messages, which the individual use in order to reflect that he/she has an environment friendly identity. These messages may be transferred consciously or unconsciously through behaviors. Transfers are reflected outside sometimes because they are wanted to be seen and sometimes because the individual wants it internally. Therefore, the important issue is the way the other party interprets the messages. Messages are indicators which help attaining information on the individual’s identity. Behaviors which constitute the messages are the reflections of the individual’s identity.

The individual presents what he/she is and what he/she is not to others through the product he/she consumes, the clothes he/she wears, his/her hair color, the way he/she spends his/her time, the movie series he/she follows. In theory, this is called as “symbolic self completion”. Symbolic self completion is indicators that give information on the things an individual owns or desires to own. Through these indicators, the individual can satisfy many needs such as stating his/her status or social class, expressing him/herself to others and reflecting his/her identity (Odabaşı, Y., 1999: 58). These data are presented sometimes intentionally, because they are intended to be presented and sometimes unintentionally, because it is only desired to be that way.

The individual uses many ways of transmission while forming a bridge between what he/she is and what he/she desires to be. These transmissions are transferred through objects that meet our life experiences and thoughts such as dressing, social life, occupation, education and likings. The way of valuation of the messages is realized through the reading of the objects. What will be taken into account by the recipient during the transfers are the symbolic meanings of the objects in the

message. Therefore, the individual transfers the symbolic meanings as much as the main meanings of the behaviors he/she shows and objects he/she presents. The crucifix necklace seen in many movies is not only an accessory the character puts on his/her neck but also a message object which has the audience think that his/her religious belief is Christianity.

Adorno, talks about how the commodity liberalizes in a way that it acquires a second or an artificial consumption value once the dominance of exchange value manages to dissolve the original consumption value of the goods. In this case, the commodities liberalize in a way that they can undertake an extensive series of cultural associations and illusions ... romantic love, exoticness, desire, beauty, satisfaction, scientific progress and good life images are attached to ordinary consumption goods such as soap, dish washers, cars, liquors. (Featherstone, M., 1996: 39)

Due to the symbolic meanings of objects, the individual, consciously or unconsciously, inclines to the objects which explain or which he/she wants them to explain him/her. This is because objects are tools which the individual uses in the introduction of identity. Therefore, some people prefer not to wear a crucifix necklace, specifically. However, the object in the primary meaning is merely a necklace. Had the individual considered the object he/she wears merely as a necklace which fits his/her outfit, the object may have been a reason for preference for him/her. However, it will not be an object of preference because the meaning it will reflect to the outside when he/she wears the necklace will not be correct.

In time, the objects become part of the individual's identity. The ring he/she wears, his/her hair color, the book he/she reads and even the shape of his/her nail is a part of the individual's identity. For this reason, product commercials include slogans of "your product, your service, your bank, your wallet, your car, your brand". The individual is presented with what the objects to be purchased will make him/her become and reflected that that is the ideal.

The transmission of symbols is more effective and believable than the usage of words. People give more importance to the symbols they see than the sentences, when they are forming opinions on others. This is a behavior which is made sometimes consciously and sometimes unconsciously. The famous communication expert McLuhan's "the thing which the word is written on is more important than the word" statement, emphasizes that the transmission power of symbols are taken into account more than the words. In parallel to the same idea, McLuhan maintained that means are transmissions. This way of thinking lays various meanings to means:

- Meanings shall be attributed to the form rather than the content, the form of communication not only alters the content, each form has a preference for certain messages.
- The content always exists in a form and therefore, it is directed to a certain extent by the dynamic of this form. If the means is unknown, the message is also unknown; in this sense, the means is the common message.
- The means alters the perceptual habits of the users. The means is not impartial, affects the audience, opens and closes windows on the senses.

- The means transmits messages to the society as in the case of the persons (Erdoğan, İ., Korkmaz, A., 2002:171).

When seen within the framework of the above points, the objects satisfy the inner needs of the individual, however in order to realize this satisfaction, the individual needs the outer world to realize the features which he/she wants to transmit. In order to realize this, the objects start playing roles on the individual's behaviors. After a period, it results in others considering this individual as a person who would perform such a behavior, even if the individual does not perform the behavior. Thereby, meanings are attributed to objects and judgments are formed by the usage of these meanings.

Attributing a second metaphoric meaning to the primary meaning which the objects carry and considering these meanings as the symbolic aspects of the objects, made the "symbolic consumption" concept one of the main elements of life in the postmodernist world of consumption of the 21st century. Symbolic consumption is procurement and consumption of objects by appraising according to their secondary meanings, where they are symbolically given meaning to. Identifying the individual's identity with the symbolic meanings of objects is a transmission method used for transfer (Odabaşı, Y., 1999: 69). This transmission method is placed with life in a very vague and transparent manner. The individual knows the symbolic meanings of the objects he/she uses and does not spend much time when procuring or using the object. Therefore, he/she does not wear every necklace.

Transmission through Symbols and Cinema

One of the areas where transmission through symbols is actively used is the "cinema". When showing the audience the personalities, pasts and thoughts of characters, which he/she has never seen and did not have information on, the cinema frequently refers to the symbolic meanings of objects. It sends messages to the audience through objects and behaviors and asks them to get an insight on the character's personality by interpreting the messages. The products, clothes, cars and all similar objects seen in the movies are symbolic resources which explain the identity and the incidents. It is possible to see that objects with strong symbolic meaning are used for identities that will be transmitted to the audience in a short period. The reason for this is the necessity of transmitting too much information in a short amount of time. By uniting the symbolic meanings the objects have with personality, instead of directly saying who the character is, it is made read via objects. This form of transmission, which the individual uses in the process of transferring his/her identity to others, is frequently used in movies for the transmission of the character's personality, thoughts and past.

In the postmodern society, the individual consumes the objects not with their directly read meanings but with their metaphoric meanings that lie behind them. Spectacles are accepted not only as an object which the individual who has bad eyes wears in order to see better but also as a symbol which takes form according to the character's behaviors in the movies showing that he/she is hardworking or does not have a social life or is not young, etc. During transmission, instead of directly giving

the individual a writing which says “this character is very hardworking”, it is asked for him/her to interpret the symbolic meanings of the objects the character carries in addition to the character’s behaviors. The individual is asked to interpret these symbols, however it is again the symbols which provide direction to the interpretation to be made. The read behavior unites with the symbolic meaning and the desired transmission of meaning is realized.



A



B

Visual 1

The character in Visual 1 is the main character from “Spiderman”. In Visual 1A, the form of presentation of the character’s identity before he turned into Spiderman is seen. The character is presented to the audience with huge bony spectacles and hardworking, unsocial and shy reflection of identity in his smile. Whereas in Visual 1B, the same character’s changed version after the spider has bitten is seen. The character has taken off his spectacles, his muscles have grown, and the expression on his face has left its place to a sharper look. It is possible to see the same construction in many (particularly American) movies. These alterations reflect the hero image the postmodern cinema presents.

The physical appearance of the character constitutes a big portion of his/her identity intended to be reflected in the movies. The hero image of the American cinema industry has placed itself to the hero body which the individual has memorized and expects with his/her muscles and angled feature (and a piece of smile).

Formation made in order to reach the presented body sizes is thought within the formed beauty standards. While fat body is a symbol of wealth in various societies, exercise and diet are prioritized in societies where culture of consumption is dominant. While the women type with big breasts and hips, which was dominant in cinema in 1950s and 60s, was symbolized with Jane Mansfield and Sofhia Loren, small breast image was formed in the 70s with Brooke Shields (Odabaşı, Y., 1999: 62). Change is reflected not only to the tastes of the character in cinema but also to the tastes of daily life through cinema.

While the movies present the formed models to the audience, interpreting and accepting them belong to the recipient; however what direct interpretation are again the previously formed and taught symbols. The individual sees the symbol and interprets what is intended to be transferred. The easiest way for this interpretation

to be made as intended is by presentation of the transmission in the clearest way. However, reality which is directly presented and put before the eyes may get caught in the net of questioning. Instead of saying “I am soldier who was in the war”, presenting the audience with a character in a military uniform with a scar on his/her face and whose muscles are apparent is for the purpose of ensuring that the audience sees and reads the meanings of the symbols. Including the audience as the interpreter of the message, in order to use the audience as the active participant, and using his/her trust on the meaning of the symbol he/she sees gives more successful results.

The symbols used in order to reflect identities generalize the images of a hero, doctor, scientist, mother, alien, criminal, psycho, etc. This generalization can not create an image of a hero who wears spectacles. This is because the hero should be flawless all the way. On the other hand, spectacles are a flaw on the eyes and there is not a place for a flaw in the image of a hero.



A

B

Visual 2

Some of the main characters in the movie “Transformers” are formed with computer programs used in the new generation cinema industry. In 2A, the leading character of the alien team which saves the world from other aliens is seen. Even the fact that the robot’s chest part is pumped outside is a symbol detail of the hero image, which is already accustomed to from the American cinema industry. On the other hand in Visual 2B, the alien scientist character is again in the forefront with his spectacles.

When the 21st century’s life styles are taken into account, the French sociologist Baudrillard asserts that the difference between doctors and attorneys in the movies and the real doctors and attorneys can no longer be seen and that the model in the movies determines the reality. According to Baudrillard, the reflected images determine the individual’s happiness and unhappiness, satisfaction and dissatisfaction and in relation to these his/her motivation. This shows that the individual is the imitation of the universe’s reality which is determined by media or television (Şaylan, G., 1999:213).

Baudrillard’s view that the model in media determined the reality contains very sharp statements and sees the person as a photocopy machine which copies what it sees. Therefore, this view has a form which makes its direct acceptability disputable. However, the fact that the character presented in the movies are considered as a model and that the individual customizes parts of this model which

he/she sees as fit for him/herself in order to transmit his/her identity, would not be a completely wrong statement for the mechanized person of the 21st century. Characters which are presented one after the other and shown as if they are the reality which to be reached, direct the individuals' only truth towards the presented. Whichever thought the cinema wants to form, characters which have identities that fit this thought are presented and equipped with objects with symbolic meanings. The symbolic meanings these characters have turn into judgments which the individual attributes to everything he/she comes across in his/her daily life. The images of a policeman, hero, beautiful, ugly, powerful, weak, Turkish, British, and American always bring determined visions to the individual's mind. These images are altered in cinema in time and the altered images also change the individual's judgments.

Vampire movie characters are one of the examples that can be given to this change. The vampire stories, which were ugly, fearful, and repulsive horror classics in the early times, nowadays take the form, which is adapted to literature and cinema in an opposite way and is almost identified with the concept of attractiveness. This change is directly reflected in cinema through the characters and objects. Objects which are used in order to show the character as repulsive and which do not address to the tastes of people have yielded to objects which are considered as attractive, in order to address tastes. While pointed teeth generate a blood sucker and frightening and a wild animal though, all teeth except for canine teeth have been straightened in the new generation cinema. It is even possible to see that canine teeth are not seen and that they only come into surface in the blood sucking scenes. At the same time, choosing of characters with appearances of handsome/beautiful, which are imposed on people, is a reason for preference in order to lose the repulsiveness and to distance from being wild looking. Losing of repulsiveness also prevents fear. When examined more carefully, new generation vampires are one of the members of the society.



A

B

Visual 3

Change in the characters' appearances is a feature which affects transmission acceptability. While the outfit with the cape in the Dracula movies of the early times distanced the character from the society and provided it a new status, the characters

which keep up with today's fashion become characters which are unnoticeable within the society and which are like someone from the society. This change eases acceptance.

While the way of presentation of clothes in the movies determines the social status of the character, their brands and styles give information on his/her class status. The brand and model of the outfits used in the James Bond movies hide within all messages for presenting Bond as a character with charisma and has the audience read this.

James Bond Casino Royal movie (2006); Bond and Ms. Lynd train scene, first conversation;

Ms. Lynd: According to the cut of your suit, you have been to Oxford or a similar place and naturally you think that all people dress like this. However, you dress in such a condescending way that I think you do not come from a rich family. Your schoolmates also never let you forget this situation. This shows that you have carried the hump of another's aid grant. What is the brand of your watch? Rolex?

Bond: Omega

Brands (Rolex watch, suit) are symbolic consumption products which give information on the character's identity and create an identity to the character. When evaluating the symbolic meanings of brands, Baudrillard's "value sign" concept generates a new conceptualization for this form of transfer. According to Baudrillard, each commodity has a value sign and this value is determined by rules, codes and social logic which are dominant on social formation. As in the case of brands which are accepted as prestige, the sign values of certain objects are higher and the individual's relationship with other individuals and social status are determined to a large extent by these value signs (Şaylan, G., 1999:201). When Baudrillard's values sign is thought for the objects' symbolic values, it comes to the meaning that the environment which the individual formed has a class within. Therefore, brands are accepted as symbols, which are accepted as determinants for social class. These symbols turn into likings which affect and direct the individual's product preference selection.

In conclusion, despite the fact that the "reality" seems different between the cinema and the daily life, when looked into the details, it is seen that symbols which are used in place of the other or adapted are used. Due to the fact that symbols transmit what is intended to be transmitted directly and without the need for words, they are preferred not only in cinema but also in many areas of daily life. Since cinema is a visual communication area which transmits many things in a short period of time, it frequently includes symbols.

The acceptable aspect of Baudrillard's approach, which he presents for the symbolic meanings of objects;

"This is clear. The content usually hides its real function from us. The content presents itself as a message where in fact the real message – a visual statement in connection to it can only be an auxiliary meaning – is a structural change (on hierarchy, model, habitus) which is deeply realized over human relations. In an outline, a railway's message is not the coal or passengers it

carries but a new world view, new status of residential areas, etc. The message of the TV is not the images it transmits but the new relationship and perception styles it imposes and the change of the traditional structures of family and society. To go a bit further, what is received, internalized and consumed and shown one way or another from the TV and other modern means of communication is the potential of all shows. ”

KAYNAKLAR

- Baudrillard J. (1997). Tüketim Toplumu. (H. Deliceçaylı, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Erdoğan, İ., Korkmaz, A. (2002). Öteki Kuram. Ankara: Pozitif Matbaacılık
- Featherstone, M. (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Odabaşı, Y. (1999). Tüketim Kültürü. İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Şaylan, G. (1999). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitapevi

IDENTITIES ENTRAPPED IN SYMBOLS: IDENTITY REPRESENTATIONS IN CINEMA

Ezgi Toraman

Individuals utilize all values they learn in the region that they live in the identity development process. Technological developments of the 20th century and rapidly globalizing world have extended the area the individuals accept as their region of living, and the extended areas have presented more opportunity to the interaction between the identities and values. As the globalization, speeding up along with the technological developments, brings together different socio-cultural values, it also enables the construction of rapid, changeable and regenerated values.

Cinema, a communication language of the 21st century, is one of the global expression tools enabling the observation of various cultures, values and identity representation in the eye of the others. Cinema and film phenomenon preferred by the individuals willingly for entertainment purpose and interacted with frequently affect the perception and opinion building process. In the 21st century experiencing identity globalization, identity representations built on similar identity structures enable the formation of judgments about socio-cultural structures and identities they are not a part of directly.

Cinema links symbolic values with identities by using similar images in the same identity representations. Individuals generalize these symbolic representations reflected in perpetuity within classical conditioning. These symbols, affecting the identity forming and continuation process, turn into signs forming models for identities. This study investigates symbols reflecting identity by using identity transfers by cinema, which affects the individuals aurally and visually and is an ageless language with high memorability. In the study, the scanning method, one of descriptive approaches, was used.

Key words: cinema, identity, symbol, image, film.

SEMBOLLERE HAPSOLAN KİMLİKLER: SİNEMADA KİMLİK TEMSİLLERİ

Ezgi Toraman

Birey yaşadığı bölgede öğrendiği tüm değerleri kimlik geliştirme sürecinde etkin olarak kullanmaktadır. 20. Yüzyılın teknolojik gelişmeleri ve hızla küreselleşen dünya bireyin yaşadığı bölge olarak kabul ettiği alanı genişletmiş, genişleyen alan kimlikler ve değerler arası etkileşime daha fazla olanak sağlamıştır. Teknolojik ilerlemeyle birlikte hızlanan küreselleşme farklı sosyo-kültürel değerleri bir araya getirirken; hızlı, değişebilen ve yeniden oluşturulan değerler inşa edilmesine de olanak sağlamaktadır.

21. Yüzyılın iletişim dillerinden sinema, çeşitli kültürlerin, değerlerin ve kimlik temsillerinin ötekini gözünden izlenilmesine izin veren küresel ifade araçlarından birisidir. Bireyin kendi isteğiyle eğlenme amaçlı tercih ettiği ve sıklıkla etkileşime geçtiği sinema ve film olgusu, algı ve fikir oluşturma sürecini etkilemektedir. Kimlik küreselleşmesi yaşayan 21. yüzyılda benzer kişilik yapıları üzerine oluşturulan kimlik temsilleri doğrudan içerisinde bulunulmayan sosyo-kültürel yapılar ve kişilikler hakkında yargılar oluşturulmasına izin vermektedir. Bu yargılar yansıtılan temsiller etkisinde bazen ötekileştirilen, bazen de benimsenen değerleri beraberinde getirmektedir.

Sinema benzer imgeleri aynı kimlik temsillerinde kullanarak sembolik değerleri kimliklerle eşleştirmektedir. Birey süreklilik içerisinde yansıtılan bu sembolik temsilleri klasik koşullanma içerisinde genellemektedir. Kimlik oluşturma ve devam ettirme sürecini etkileyen bu semboller, kimlikler için model oluşturulan simgelere dönüşmektedir. Bu çalışma; işitsel ve görsel olarak bireyi etkileyen, akılda kalıcılığı yüksek ve eskimeyen bir dil olan sinemanın kimlik aktarımlarını kullanarak kimliği yansıttığı semboller üzerine bir inceleme yapmaktadır. Araştırmada betimsel yaklaşım modellerinden tarama yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sinema, kimlik, sembol, simge, film.

ИССЛЕДОВАНИЕ НЕКОТОРЫХ ВОПРОСОВ ИДЕНТИФИКАЦИИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Наргиз Эминова

1-ый раздел.

В соответствии с известной тематикой настоящего симпозиума, главной задачей данного сообщения является исследование вопросов культурологической идентичности в условиях поликультурного мира и всеобщей глобализации. Современные социогуманитарные науки заостряют внимание на таком важном факторе как глобализация, который определяет основное содержание настоящей эпохи. Глобализация постепенно охватывает все сферы общественной жизни, наблюдается стандартизация экономических, технологических процессов, а также межкультурных коммуникаций.

Сейчас наиболее актуальными представляются социокультурные проблемы становления личности в глобализирующемся мире, а сама глобализация, влияя на жизненную трансформацию, порождает и новый тип личности, человека с его новыми взглядами и потребностями. Соответственно, глобализация таким образом порождает и новые проблемы культурной идентичности личности.

Профессиональная связь автора сего сообщения с культурной сферой, в частности с музыкальной культурой Азербайджана и определила направленность, круг исследуемых вопросов.

Как известно, феномен «идентичности» находится на пересечении различных наук - философии, социологии, культурологии, психологии и др. Понятие «идентичность» определяется этимологически таким образом: в позднелатинском *identifiko* (отождествляю), *identicus* (тождественный, одинаковый, совпадение двух предметов или понятий). Термин «идентификация» и «идентичность» в современной научной лексике заменили традиционные понятия «самосознание» и «самоопределение», выступая их смысловыми эквивалентами.

Еще издревле в философском аспекте к проблеме идентичности обращались философы Кант, Гегель, Декарт, Маркс. Однако теоретическая разработка проблемы особо активно, можно сказать, началась с середины XX века. В 1921 - ом году впервые австрийским философом Зигмундом Фрейдом было введено в научный обиход понятие «идентификация» в эссе «Психология масс и анализ Я». Американский социальный психолог Э. Эриксон определил это понятие как «чувство органической принадлежности индивида к его исторической эпохе и типу межличностного взаимодействия, свойственному данной эпохе». Ш. Гусейнов в своей статье «Культурологические взгляды о культуре Ахмедбека Агаоглу» отмечает, что культуролог А. Агаоглу в своей книге «Три культуры», изданной в Стамбуле еще в 1927 году, исследовал исторические, социологические и культурологические специфически сущностные особен-

ности выражения культурологии: «Ахмедбек утверждает, что будучи широкомасштабной со всеми ее составляющими особенностями культура, находит свое отражение в понятии «образ жизни». Эти общие особенности народов и наций составляют основу, дух, сущность культуры, обладателями которой они являются, культуры, отличающей их от других независимо от цвета кожи, языка, социально - психологических отличий.» (Ш. Гусейнов 1)

Надо отметить, что в результате исследований определены - сущность, структура и типология феномена идентификации. Идентичность как понятие классифицировано поразному.

Е. А. Спирина определяет идентичность как сложный противоречивый процесс. Она выделяет 4 типа идентификации: «1. универсальная - осознание человеком своего места в мире, принятие общечеловеческих ценностей, норм, идеалов и т. д. Человек отождествляет себя с миром как нечто единое, объединяющее людей в единое общество; 2. личностная - осознание человеком самого себя, своего «Я», умение остаться самим собой, выйти из групповой общности ;3. этническая - процесс соотнесения себя с обществом на основе ценностей, знаний, идеалов, элементов традиционной и современной культуры; 4. групповая - отождествление себя с групповой, осознание солидарности с идеалами общества»(Спирина 1).

Итак, мы видим, что в центре этой категории находится человек. Так или иначе сущность идентификации определяется, как процесс эмоционального и иного самоотождествления личности с другим человеком, группой, образцом или идеалом. Таким образом, определены и вошли в научный обиход понятия: культурная идентичность, этническая идентичность или этнокультурная идентичность, современные трансформации этнокультурной идентичности. Главное заключается в том, что все эти понятия сегодня соотносятся с процессом глобализации, который в широком понимании рассматривается как процесс всемирной экономической, политической и культурной интеграции и унификации.

В условиях глобализации культурного пространства острую актуальность и значимость в последние десятилетия обрела тема этнокультурной идентичности. Категория «этническая идентичность» составная часть социальной идентичности личности, психологическая категория, которая относится к осознанию своей принадлежности к определенной этнической общности. «В этом вопросе многозначима и проблема потребности человека в определении своего места в мировом пространстве, в его подсознательном стремлении к обретению единства с окружающим миром, что и выражается в интеграции в культурное пространство социальной общности в условиях глобального мира»(Шубин 3).

«Наращение масштабности глобализационных процессов, вызывающих кризис национальной идентичности, приводило к новому отношению организации мирового пространства, когда национальные государства утрачивали свой монополярный статус, что служило следствием возникновения тенденции появления нового глобально - информационного общества. Вследствии этих

процессов формируется «**транснациональная идентичность**», уже не связанная с какой - то культурой, религиозной, национальной или этнической традициями»(Шубин 3).

Для О. Шпенглера, также «кризис культуры и духовности-это утрата спонтанности и самобытности индивида, торжество массовой культуры, стандарта коммуникативного, интеллектуального и эмоционального»(Этуев 2).

Таким образом, в период глобализации наблюдается процесс широкого распространения массовой культуры, не имеющей пространственных ограничений, наблюдается нивелирование важнейших особенностей этнической идентичности что и приводит к выявлению, формированию новых тенденций в отношении к этнической традиции.

И. А. Акимова пишет: «Подкультурной идентичностью, как правило, понимают осознанное принятие личностью культурных норм, правил, стандартов поведения и мышления, традиций, ценностей и языка той культурной общности, с которой человек себя отождествляет»(Акимова 156).

Продвигаясь по пути определения свойств и особенностей идентичности в глобализирующейся среде (в частности и касательно музыкального искусства) мы нашли нужным вкратце представить итоги исследования некоторых вопросов **культурологии** как науки о культуре в жизни общества с характеристикой ее типологии, функциональной основы, структуры и т. д. Вопросы культурной идентичности составляют основу культурологии. Культура же - это прежде всего многоуровневая система. С одной стороны - это накопленные обществом материальные и духовные ценности, с другой - это человеческая деятельность, опирающаяся на наследия всех предыдущих поколений и передающая это наследие последующим поколениям. Культурология призвана изучать наиболее общие закономерности развития культуры, формы ее проявления, присутствующие во всех известных культурах человечества. Основными задачами предмета культурологии являются: 1. объяснение ее сущности, содержания, признаков и функции; 2. определение места и роли человека в культурных процессах. Снова мы видим, что в центре внимания исследователей культуры находится человек, проблема личности, так как эти проблемы неразрывно взаимосвязаны между собой. Каждый человек по отношению к культуре находится в различных соотношениях: 1. как продукт культуры; 2. как потребитель культуры; 3. как производитель культуры; 4. как транслятор культуры¹⁰⁶.

Взаимосвязь культуры и человека абсолютно исключена вне общества. Общество, культура и человек органически связаны между собой. Однако такой расклад претерпел эволюцию за историю развития научной мысли. В подтверждении можно назвать теорию австрийского философа З. Фрейда в начале XX века, в 1960-х - 70-х гг. - движение контркультуры и др.

Культура по существу выполняет ряд жизненно важных функций, без которых существование человека и общества невозможно. Главная функция :

¹⁰⁶URL: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/kultura-i-lichnost.html>; 16. 05. 2014

1) социализация, т. е. формирование и воспитание человека; 2) культура как «социальная наследственность»; 3) культура - познавательная, информационная; 4) коммуникативная функция культуры; 5) регулятивная, нормативная функция; 6) творческая, как очень важная инновационная форма культуры, находит выражение в переосмыслении, реформировании и обновлении существующей культуры, создании новых ценностей, знаний, норм, обычаев, традиций и т. д. Очень важна и функция накопления и передачи опыта, а также критически творческая функция¹⁰⁷.

Вместе с тем, существуют разные отношения к оценке, к функции культурной глобализации. Некоторые философские направления видят в ней тенденцию к коммерциализации культуры, индустриализации, породившей массовую коммерческую культуру. Скажем, Американское общество потребления диктует свои законы бытия. Это ведет к деградации инокультурных сообществ, к непоправимой утрате того, что составляет основу подлинности человека и его бытия.

Другие позитивно оценивают глобализацию в культурной сфере. Открываются новые возможности для культурного обмена, для его распространения, независимо от национальности, вероисповедания и т. д. Этот процесс также формирует у народов толерантность по отношению к другим культурам, создает новые формы взаимовлияния культур.

Конечно же в результате этого, одна из острейших проблем глобализации сегодня - это проблема сохранения отдельных культурно - исторических общностей, соприкасающихся с многообразием культур, социокультурной унификацией, порождающие движение антиглобализма. И тогда возникает политика сосуществования в одном жизненном пространстве разных культурных групп. Движение это - мультикультурализм. Мультикультурализм, возникший в Европе в 90-х гг. XX века, провозглашается как политическая (политика) доктрина при поддержке Средств Массовой Информации. Зачастую же, в современном обществе, являющемся отражением эпохи постмодерна, человек чувствует себя изолированным, у него нет определенных убеждений, их заменяют идеологические штампы, которые ему преподносят СМИ.

Акимова И. А. в своей работе также отмечает, что: «На формирование культурной идентичности в настоящее время очень сильно влияют современные информационные и коммуникационные технологии, которые являются одними из важных факторов глобализации в культурной сфере» (Акимова 157). Действительно, СМИ (радио, телевидение, интернет) - это мощная сила воздействия на сознание людей, средство оперативного донесения информации в разные уголки мира, наиболее эффективное средство влияния на эмоции человека, способное убеждать реципиента наилучшим образом.

В работе СМИ важным фактором является толерантность. Категория "толерантность" есть уважение и соблюдение прав и свобод всех людей без различия социальных, классовых, религиозных, этнических и иных

¹⁰⁷ URL: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/kultura-i-obshchestvo.html>; 16. 05. 2014

особенностей. Возникла необходимость в формировании позитивных программ действий, осуществляя которые СМИ могли бы более энергично способствовать становлению толерантного сознания. Выделены следующие направления деятельности: 1. формировать у людей уважение к разнообразию различных мировых культур, цивилизаций и народов, готовность к пониманию и сотрудничеству с людьми, различающимися по внешности, языку, убеждениям, обычаям и верованиям; 2. отражать разнообразие культурных ценностей, идей, мнений в обществе; 3. способствовать выработке у населения норм толерантного поведения и навыков межкультурного взаимодействия.

Среди целого ряда функций журналистики (экономическая. Политическая, духовно-идеологическая, социальная и т. д.) культурологический аспект занимает важнейшее место. Культурно - образовательная функция, заключается в том, чтобы, будучи одним из институтов культуры общества, участвовать в пропаганде и распространении в жизни общества высоких культурных ценностей, воспитывать людей на образцах общемировой культуры, тем самым способствуя всестороннему развитию человека. В этом проявляются положительные стороны влияния СМИ на культуру. В другом случае, когда искусство до того разделенное на несвязанные между собой 2 части, т. е. на элитарное и массовое, стало все больше приближаться к широкому кругу «потребителей». Попавшие под влияние СМИ слои населения получили в обиход кич - культуру (массовую культуру). Этот поток состоял из деструктивных компонентов, разрушающих мораль и «культивировали дурной вкус». Под влиянием СМИ стало формироваться новое, неэлитарное искусство под знаком рыночных отношений. Однако при всем этом общие ориентиры культуры в целом остаются за высоким искусством.

2-ой раздел.

В настоящей статье, на фоне вышеизложенных социологических тенденций, нашли отражение некоторые специфические особенности, характеризующие глобализационные процессы, касательно музыкального искусства в Азербайджане. Надо отметить, что эти процессы нашли широкое научное обоснование в трудах и азербайджанских ученых. Известны работы Агаяра Шукюрова, Фуада Мамедова. Непосредственно в области музыковедения исследовались вопросы идентичности, в трудах музыковедов Ахмеда Исазаде, Мамед Салеха Исмаилова, Рены Мамедовой, Гюльназ Абдуллазаде, Тариеля Мамедова, Фаттах Халыгзаде, Санубер Багировой, Салтанат Гадиевой и некоторых других. Научные изыскания в области культурологии, соприкасающиеся с музыковедением, азербайджанские ученые основывают на богатой традициями музыкальной культуре нашей страны, т. к. народная музыка, музыкальный фольклор, дошедший до наших дней во всем разнообразии форм и ладовой основы, и сегодня поражает своей яркостью, содержательностью.

Как отмечается в работе Г. Мамедова понятие «Азербайджанская народная музыка охватывает 3 вида музыкального творчества: 1. музыкальный

фольклор; 2. народно - профессиональная музыка; 3. профессиональная музыка устной традиции (классическое мугамное искусство)» (Мамедов 1). Понятие слова традиция тоже многозначимо в плане идентификации, т. е. оно значит оберегать многовековой опыт, охранять культуру и распространять ее.

В Азербайджане феномен вокального и инструментального мугама в процессе своего исторического развития, предстает как вид профессионального монументального творчества. Другой вид народного музыкального творчества выражен в ашугской музыке, отличающейся большой демократичностью. Песенный жанр также предстает в различных видах, как, например, в форме обрядовых, героических, трудовых песен, колыбельных, дейишме и др.

В силу исторических, этнических, религиозных, языковых, а также политических связей народов и государств, граничащих территориально, веками формировалась между ними общность системы ценностей, обычаев, традиций, различных видов творческого выражения, в том числе и музыкального. Отсюда во многом и обнаруживается идентичность прежде всего в фольклорных образцах. На основе общностных закономерностей взаимно издревле идентифицируются не только жанровые образцы (песни, танцы), но еще более глубокие общности, как ладовая, ритмическая основа музыки, инструментарий и т. д. граничащих территориально народов (народные песни : «Сары гелин», «Галанын дибинде» и т. д.).

Музыковед Ахмед Исазадев своей работе «Азербайджанская народная музыка в произведениях русских фольклористов в XIX веке» подчеркивает эту связь. Отражение древнейших исторических связей с некоторыми Восточными странами стало одним из специфических и отличительных свойств Русского классического ориентализма. О появлении в 20- х годах XIX века в России печатных изданий, в которых находились и азербайджанские народные мелодии отмечается в исследованиях Е. Канн-Новиковой, а также Р. Сияльского. Известен интерес русских писателей и поэтов к азербайджанскому и вообще к восточному фольклору. (А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Грибоедов, Л. Бестужев - Марлинский и др.).

В сборник Р. Сияльского «8 азиатских песен и одна лезгинга» входят - 1 курдская, 1 грузинская и 4 татарские песни. Эти последние 4 песни по своей характерно ладовой, ритмической и языковой основе относимы к азербайджанскому фольклору, хоть и называются татарскими. Это подтверждается также присутствием в текстах и названиях азербайджанских слов в русской транскрипции, как номер 5 – «Дёнюм гёзюне балам... джан, джан», N 7 – «Ерзурум дагдаки джейран, джан, джан бала... сенин даин оглу», N9 – «Галадан галая мен гёрдум ону». Эта песня является вариантом широко распространенной далеко за пределами Азербайджана народной песни «Галанын дибинде».

Известно также о большом интересе еще в XIX веке, проявленном русским композитором И. Глинкой к народному творчеству кавказских народов. Он брал уроки азербайджанского языка у профессора Джафара (это отец Мустафы бека Топчубашева) еще учась в Благородном пансионе. В результате

еще в 1827 году, услышав от секретаря Иранского принца Хосрофа Мирзы мелодию «Галадан галая мен гёрдум ону» использовал ее позже в своей опере «Руслан и Людмила». В то же время известно о распространении этой мелодии в широком географическом пространстве. Известны 27 вариантов : из них 7 азербайджанских, 2 фарсидские, 5 узбекских, 2 алжирские и т. д. Эти подробности мы находим в исследованиях А. Исазаде в его работе "Идентичность в Азербайджанской музыкальной культуре".

В 1817 году в городе Астрахань, который был приграничным городом и местом ссылок для России, местный учитель, музыкант - просветитель 1 - ой Астраханской гимназии Иван Викентьевич Добровольский впервые в России начал издавать «Азиатский музыкальный журнал», в котором впервые были представлены в целом 32 нотных образца песен и танцев не только азербайджанского, но и других народов, проживающих в Росси (киргизские, калмыкские, татарские, туркменские и др.).

В числе этих образцов наше внимание привлекает «Песня Дербентского Фатали хана». Эта азербайджанская песня записана для исполнения квартетом (двумя скрипками, флейтой и бас тамбуром), все другие выражены мелодией на фортепиано. К ним прилагается текст в оригинале и в переводе.

Как видим, идентификация выступает в указанный период как взаимобогащающий процесс. Сегодня же, и это особо важно, все виды азербайджанского народного музыкального творчества сохранены и продолжают свое существование как в быту нашего народа, так и в современном профессиональном творчестве. Каждый из видов народного творчества может составить базу, фундамент технической, формотворческой или ладовой основы профессионального музыкального произведения. Наличие процесса идентификации при рождении профессионального произведения, которое формируется на генетических корнях национальной культуры, подтверждает тесную связь, синтез композиторского творчества с народной музыкой.

Идентификация особенно ярко и своеобразно выражается при использовании в композиторской практике мугамной ладовой, ладо-интонационной основы, скажем, в процессе формирования музыкального материала того или иного произведения, или в принципах разворачивания мугамной драматургии. Ярчайшим примером претворения мугамной формы и ее ладовой основы в современном профессиональном творчестве, являются Симфонические мугамы Ф. Амирова – «Шур», «Кюрди – Овшары», «Баяты – Шираз». Известны Симфонические мугамы «Раст»- Ниязи, «Сегях»- В. Адыгезалова, «Баяты – Шираз»- С. Алескерова, одноименный мугам Н. Аливердибекова (имеются версии для хора асаpella и органная). Т. Бакиханов является автором 4-х Симфонических мугамов; 1. Шахназ; 2. Хумаюн; 3. Нева; 4. Рахаб.

В произведениях симфонической, балетной, хоровой, инструментальной музыки К. Караева, одного из классиков азербайджанской музыки XX века, особенно наглядно идентификация выражается в принципе мышления композитора, т. е. в глубинной связи, прежде всего, мугамной ладо-интонационной основы с его новаторскими принципами, выражающимися в применении

современных технологических средств, в специфике построения формы, драматургии произведения.

Музыка балета «Семь красавиц» К. Караева насыщена ладо-интонационной спецификой азербайджанского мугама. Примером может послужить сцена, где представлена каждая из красавиц, олицетворяющих свою страну. К. Караев избрал здесь путь ритмо-интонационной связи каждого образа с музыкальной характеристикой их стран. Таким образом на основе этого примера можно говорить об идентификации инонациональной музыкальной характерности с определенными специфическими свойствами стилистики азербайджанского композитора.

Показатели принципа идентичности проявляются ярчайшим образом в III-ей симфонии К. Караева. Здесь мы сталкиваемся с иным типом связи с народной музыкой. Ладо-интонационная основа тематического материала II-ой части симфонии абсолютно соотносится как со звучанием, так и с исполнительскими принципами ашугской музыки. Однако сама тема и весь ее последующий вариантный разворот основаны на звуковой серии, т. е. на принципе додекафонной техники письма. Таким образом на этом примере можно утверждать, что композитор идентифицирует этнический ашугский принцип выражения с современными техническими средствами формирования музыкального материала. Т. е. К. Караевым сформированы новые средства использования народной музыки, которые превратились в значимую составную часть творческого стиля композитора XX века.

Если обратиться к оперной музыке азербайджанских композиторов, также можно найти немало примеров этномызыкальной идентичности. В этом случае, конечно же надо обратиться к творчеству основоположника азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибекова. Яркие примеры идентификации образцов этнической музыки можно найти в его операх «Асли и Керем», «Лейли и Меджнун» (Хор девушек – «Шеби – Хиджран»). В оперетте «Не та, так эта» – «Узун дере» (народный танец).

Представленные выше примеры подтверждают мысль о том, что в азербайджанском музыкальном искусстве феномен идентичности проявляется в профессиональной музыке в различных аспектах: 1. в условиях жанровой общности фольклорного материала между музыкальным искусством разных стран; 2. когда в рамках одной страны используется собственный этномызыкальный материал в профессиональной музыке; 3. когда жанровые этномызыкальные инонациональные образцы формируют музыкальный материал профессионального произведения в другой стране.

Таким образом азербайджанские композиторы в одних случаях пользуются в своих произведениях методом идентификации конкретного этнического тематического материала, в других идентифицируются характерные особенности, присущие народной музыке (ритм, ладо-интонационная основа, имитация звучаний народных инструментов, в конечном счете - дух национальной музыки).

Глобализирующийся же мир открывает широкие возможности для

культурологической идентификации. В качестве примеров идентификации в азербайджанской музыке можно привести серию произведений, написанных в XX веке. Это «Болгарская сюита» для оркестра народных инструментов С. Гаджибекова, (здесь использован болгарский фольклор), «Албанская рапсодия» и «Вьетнамская сюита» для БСО К. Караева. А в 2011 году была написана Кантата Азера Дадашева «Бир миллет, ики девлет» на слова Бахтияра Вахабзаде и турецкого поэта Тевфика Фикрета. Само название кантаты вместе с яркими особенностями музыкального материала, присущими музыкальной культуре обеих народов, подтверждают многовековое единство, родство турецкого и азербайджанского народов, их музыкальной культуры.

Другой азербайджанский композитор Т. Бакиханов также написал ряд сочинений, в которых использовал турецкие мотивы. Среди них – Соната №5 для скрипки и ф-но, «Турецкая рапсодия» для тара с симфоническим оркестром, а также сборник пьес – «Кипрыс фасиллери» для скрипки и фортепиано («Гюней Кипрыс Сюитасы» - версия для симфонического оркестра). В этом случае, основываясь на принципе синтеза также идентифицирован этнический материал турецкой музыки. (Надо отметить, что в Сонате № 6 для скрипки и ф-но автор использовал иранский материал, в Сонате №7-арабский)

Произведение, в котором наряду с ключевыми особенностями азербайджанской национальной музыки ярчайшим образом был использован и материал турецкой народной музыки - это оратория В. Адыгезалова «Чанак Кале», являющаяся одной из 3-х ораторий, составляющих «Триптих»: 1. «Карабах шикестеси»; 2. «Чанак кале»; 3. «Гем керваны». В основе «Триптиха» - патриотическая тема любви к Родине, к земле, к родному народу. Поскольку в данной работе в нашу задачу не входит обстоятельный разбор этого произведения, отметим только лишь свойства, относящиеся к идентификации в процессе формирования музыкального материала оратории «Чанак кале». Так как содержательная основа произведения связана с освободительной войной турецкого народа за целостность своего отечества, автор посчитал нужным использовать в качестве тематического материала оратории 3 турецкие мелодии, относящиеся к фольклору Анadolу. Это: 1. «Нинни»; 2. «Айналы чаршы»; 3. «Мехтер маршы».

1. «Нинни»-это колыбельная, 2. «Айналы чаршы» (песня молодого воина), 3. «Мехтер маршы»-(с 16 века в Турции музыкальное и культурное учреждение, являясь составной частью армии - называлось «Мехтерхане». По фарсидски - это значит «самый большой»)(экбер). В 15 веке Абдулкадир Мараги указывал на следы музыки мехтер, уводящие к источникам еще 10-го века. А в истории турецкой армии указан еще более ранний период (4-ый век до н. э.). Надо отметить, что в турецком государстве мехтер и музыка-мехтер была не только лишь атрибутом военных действий. Она исполнялась на празднествах, на перемириях, на развлекательных мероприятиях как в старину, так и в наши дни. Потому одна из частей Оратории, восхваляющей победителей всенародной войны, является «Мехтер маршы».)

Многоплановая связь с народной музыкой, проявляется в ладоинтонационной, жанровой, драматургической специфике произведения. Использованный этномузыкальный материал Анадолю (область Турции), идентифицирован в стилистику музыки XX века. Такие образцы музыки устной традиции как «Нинни», «Айналы чаршы» или ряд отмеченных выше народных песен и танцев (яллы-халай)-это и есть та сфера, которая ярчайшим образом подтверждает родственность традиций музыкальной культуры азербайджанского и турецкого народов.

Общность жанровой системы подтверждает и общность важнейших генетических корней. Это связано с формированием мировоззрения 2-х народов, подпитываемого из глубоких пластов как азербайджанского, так и турецкого фольклора. Обрядовая культура, являющаяся носителем важнейших элементов этноса, составляет основу исторической памяти. Изучение исторически взаимовлияющих связей музыкальных традиций 2-х народов выводит на свет идентичность жанровой системы, столь важной в данном контексте. Разноплановые связи в музыке двух народов вырисовываются и в жанре ашыгского искусства, которое основывается на истоках народного музыкально-поэтического творчества. Как в Азербайджане, так и в Турции это искусство, как известно, прошло значительные стадии развития-от мифологии до героического эпоса, от творчества озанов до ашугского творчества.

В азербайджанском музыкознании сформирована сравнительно - типологическая методология исследования музыкального искусства тюркских народов. Автор данной теоретической концепции Р. Мамедова пишет: «Надо отметить, что открывшиеся возможности музыкальных связей между тюркоязычными народами и генетическая основа этих связей, дает возможность для подтверждения идеи единства и монолитности тюркской музыкальной системы наряду с характеристикой ее отдельных компонентов»(Мамедова 51). Надо отметить, что и в Турции музыковедческая наука ведет интереснейшие исследования в области вопросов этноса, культурологии, культурной идентичности. Известны труды турецких музыковедов- Ахмеда Энгина Юрюра, Эртугрула Байрактара, Айхана Эрола, в которых рассматриваются проблемы этноса.

Таким образом можно констатировать, что наблюдаемый процесс, т. е. использование образцов нашей и инонациональной народной музыки в профессиональном творчестве-это и есть сохранение традиции и ее дальнейшее преобразованное распространение. Это та специфика, на которой базируется феномен этномузыкальной идентификации.

В I - ом разделе работы были отмечены различные культурологические процессы в период глобализации. И если в центре этих процессов значительная роль отводится человеку, личности, то в музыкальном искусстве так же однозначно, опираясь на представленные выше примеры, можно констатировать, что хранители и продолжатели этномузыкальной традиции, или создатели профессиональных произведений, предстают перед нами в различных ипостасях: в первую очередь - это производители культуры, далее их

творения надо воспринимать как продукт культуры, и они же трансляторы культуры, а определенная категория людей в обществе становится потребителями культуры.

Учитывая то, что Азербайджан исторически является уникальным, многонациональным обществом, с уверенностью можно утверждать, что и сегодня хранение, бережное отношение к мультимедиативному, мультиэтническому наследию, а также обеспечение его преемственности, является естественным для нашего общества явлением, и главное, приоритетным направлением культурной политики нашей страны.

Осуществляемая сегодня в Азербайджанской Республике культурная политика, является гарантом в вопросах преемственности национально-духовных ценностей азербайджанского народа и интеграции его в мировое сообщество. Определены и важнейшие направления культурной политики Азербайджана. Некоторые из них следующие: 1. создание условий для интеграции и творческой переработки прогрессивных новаций европейской и мировой культуры с азербайджанской; 2. финансирование сферы «духовного потребления» ; 3. объединение сферы образования, науки и культуры; 4. формирование культурологических знаний и образования, основанных на «гуманитарной» культуре.

Особо важно и то, что в Азербайджане активно функционирует организация, формирующая приоритетные направления охраны национально-культурного наследия. Фондом Г. Алиева, приоритетными направлениями деятельности которого являются наука и образование, а также охрана национально-культурного наследия, осуществлены многочисленные проекты, как скажем, тематические международные конференции и форумы, выпущены великолепные печатные издания («Азербайджан – Ирс», «Энциклопедия Азербайджанского мугама», «Антология мугама» и др.), создан в Баку Международный Центр Мугама. Все эти и многие другие мероприятия являются отражением стратегического, социологического планирования азербайджанского общества, интегрирующего в мировое сообщество.

Вся наша древняя национальная этномызыкальная культура вместе с сегодняшним прогрессивным профессиональным музыкальным искусством, исторически базирующимся на генетических традициях, искусством обогащенным и обогащающим взаимовлияющими процессами, проистекающими в культурах различных народов, сегодня абсолютно вписывается в культурологические процессы.

Таким образом, если в некоторых случаях глобализация рассматривается как процесс, дающий негативные результаты, то, основываясь на результатах развития народной и профессиональной музыкальной культуры в современном Азербайджане, можно определять этот процесс как положительный и даже необходимый, как способствующий взаимообогащению культур во всем глобализирующемся мире.

Библиография :

- Акимова, Ирина. «О некоторых проблемах формирования культурной идентичности в современную эпоху», Теория и практика общественного развития (электронный журнал) № 6, (2012): 156 – 159.
- Гусейнов, Шахназар. «Культурологические взгляды о культуре Ахмедбека Агаоглу», «Musiqi dünyası», № 1, <http://www.musiqi-dunya.az/Magazine2/articles/18/181.html>, (2000): 1.
- Мамедова, Рена. «Музыкальная тюркология», Баку: Элм, 2002: 51.
- Мамедов, Таризель. «Народно-профессиональная музыка устной традиции», Учебное пособие, Баку, Шур, http://e-library.musiqi-dunya.az/uch_posob.html, (2002): 1.
- Спирина, Елена. «Культурная идентичность: сущность, структура, типология», www.elcom.ru/~human/2008ns/22sea.htm, 1
- Шубин, Юрий. «Современные трансформации этнокультурной идентичности: универсальные тенденции», Автореферат, (2011): 3
- Этуев, Аниур. «Культурная идентичность в контексте глобализации», «Вестник Адыгейского Государственного Университета. Серия 1: Регионоведение: Философия, История. Социология, Юриспруденция, Политология, Культурология», Выпуск №1, (2009): 2

LOGO OLUŞUMUNDA KİMLİK; KENT VE ÇEVRE BİRLİKTELİĞİ

Bahar AKBULAK

GİRİŞ

*“ Bir logo niteliğini anlamından değil,
anlamını temsil ettiği şeyin niteliğinden alır”
Paul Rand “Logos...Flags...Street Signs”1990*

Tarihsel süreç içerisinde toplumların, sosyal ve kültürel yapılarını belirleyen yapı taşları, hiç kuşkusuz geçmiş değerleri ve yaşanmışlıklarıdır. Gelenek-görenek, inanç ve ulusallık kavramları, toplumu oluşturan değerlerin bütünüdür. Bu değerler bütünü ise kimlik oluşumunun göstergeleridir. Bu bağlamda tarihsel akış içerisindeki değişimlerin ve gelişimlerin en önemli tanığı toplumların yaşadıkları kentlerdir.

Kimlik, toplumun bir parçası olan insanın yaşadığı kentlerin dil, tarih, gelenek ve göreneklerin sentezlendiği bir yapıya sahiptir. Toplumları oluşturan kültürel kimlik değerlerin farklılıkları o kentin sosyal yapılarını, tutumlarını ve yaşamlarını yansıtabilmektedir. Bir kentin kültürü, tarihsel ve coğrafik koşullar sonucu oluşmaktadır.

Her kentin kendine özgü bir mimari yapısı, yaşam tarzı başka bir deyişle bir kimliği vardır. Kent kimliğinin temel değerlerini tarihsel ve kültürel birikim oluşturur. Kent belleği ya da toplumsal bellek; mekan(yer)-zaman-anı-kimlik birliğinden oluşmaktadır. Zaman içindeki toplumsal ve mekansal değişimin yaşayanlar üzerinde bıraktığı toplu izlenimler kent kimliğini oluşturmaktadır (Bilsel vd. Akt. Kiper, 2006:25, Akt. Yayınoglu ve Susar, 2008, s. 18).

Kentlerin kültürel kimliği ise, yaşanan coğrafya ile tanımlanabilir ve sosyo-ekonomik gelişmeler ve değişmelerle, kimlik her coğrafyada farklı anlam ve değer kazanmaktadır. Bu değişimlerin özünü belirleyen ise, hızlı gelişim sonucu yaşamın tek bir merkezde akıp gitmemesi ve kültürler arası iletişimin artmasıdır. Artan iletişimin getirisi ise, saf bir kimlik yerine, birbirlerinin değerlerini alımlayıp, alıntılaman ve ortak bir kimlik oluşturan karma kent olgusudur. Hızla gelişen teknolojiyle beraber farklı kültürlerin etkileşimi sonucu yaşanan ortak dilin etkileri kentlerin kültürel kimliklerinde görülmektedir.

Kenti oluşturan mekanların lokal kimlikleri ve sundukları deneyimler de kent kimliği ile diyalektik bir ilişki içerisinde. Bu lokal tanımlar, yalnızca bütün kent kimliğinin mikro yansımaları değildir, fakat aynı zamanda kümülatif toplamda kent kimliğinin bütünü de tanımlarlar. Relph'e (1976) göre, mekan kimliği, binalar ve manzaranın görünümü kadar, bilinçli varlıklar arasında var olan niyet ve deneyimlerdir de ve sadece ayrı mekanlar arasındaki farklılıklara değil, benzerliklere de referans verir (Ayoğlu, 2010).

Bugün kentlerin oluşum sürecinden itibaren, kimlik kavramının irdelendiğinde, milli değerlerini sınırlandırmadan toplumun tüm yaşantısal ürünlerini, bu değerlere sokabilenler ayakta durmaktadırlar. Kültürel kimliği oluşturan değerlerin bütünü

toplumun doğal yapıları ve çevresel nitelikleri açısından tarihsel bir döngü içerisindedir. Ancak toplum ve çevre arasındaki bu ilişki oluşan kent inşaaı üzerine yorumlandığı kültürel bir olgudur.

Calvino'ya göre kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: Anıların, arzuların bir dilin işaretlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş-tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu ve anı değiş-tokuşlarıdır (Calvino, 2002, s. 13).

Tunalı kenti tanımlarken, kent büyük insan topluluklarının yaşadığı bir coğrafi mekan olduğu kadar, aynı zamanda insanların karşılıklı tinsel ilgilerinden meydana gelen bir kültür mekanıdır. Kültürlerin yurdu kentlerdir; çünkü kültürler kentte doğarlar, kentte yaşarlar ve kentten kente geçerler. Bu niteliğiyle kent bir kültür simgesidir. Bu geçmişten günümüze böyle süregelmiştir (Tunalı, 2012, s. 45).

Kentlerin güzel tanımını yaparken net ya da görünür olması en önemli özelliği olduğu anlamını taşımaz, hatta çok güzel olması da beklenemez. Ancak biçim ve içeriğin derinliklerine dalarak, kentlere bakmak kişinin net bir imgeye sahip olmasını sağlar. İnsanlarda olduğu gibi kentler de farklı karaktere/imgeye sahiptir. Farklı sınıf ve karaktere sahip kişiler tarafından kent algısı genellikle aynı değildir. Bundan kasıt, kişinin günlük yaşamında taşıdığı başka endişeleridir. Kentlinin görsel imgesi buna bağlı olarak duygu/duyularla beraber oluşacak sembollere dönüşür. Dolayısıyla bu semboller tıpkı tanıtım panolarındaki gibi, net ve görünür olması kişinin yaşadığı duygu/duyularla beraber kolay ayırt edilebilen ve ortak bir doku içinde anlamlandırılmalıdır.

Bir kentin simgesini oluşturmak için çevreyi, zamanı ve karmaşasını kentin sadece kendi değerleriyle değil kentlilerin gözündende anlamlandırmak/değerlendirmek gerekir.

Kusursuz bir imge sunabilen canlı ve bütünleşmiş bir fiziksel çevrenin sosyal rolü de yadsınamaz. Grup iletişimini olanaklı kılan kolektif hafıza ve semboller için ham malzemeler sağlar. Çarpıcı bir manzara, ilkel toplulukların sosyal açıdan önem taşıyan efsanelerinin de üzerine kurulduğu iskelettir. "Memleket" hissini yaratan ortak hatıralar, savaş esnasında askerler için iletişim kurmanın çoğunlukla ilk ve en kolay yoluydu. İyi bir çevresel imge aynı zamanda duygusal olarak güven de sağlar. Kişi kendisi ile dış dünya arasında uyumlu bir ilişki kurabilir. Kaybolduğunda ortaya çıkan korkunun tam tersidir bu. "Yuva"nın tanıdıktan dolayı yarattığı sıcaklık hissi, ayırt edici olduğunda da daha da güçlenir (Lynch, Çev:Başaran, 2013, s. 5).

Üç Kent (İstanbul, Ankara, Bursa)

Kentlerin imgelerini anlamak için kimlik, yapı ve anlam olarak ayırt etmek gerekmektedir. Böylece bir kent diğer kentten ayrıışmış olacaktır. Günümüzde rekabet kurumlar arasında değil kentler arasında da yaşanmaktadır. Modern dünyanın en büyük sorunu olan rekabete dayalı tüketim; kentlerin dönüşümü ve gelişimini etkilemektedir. Bir kentin en önemli özelliği güzel olmasının yanı sıra teknolojik ilerlemesi sahip olduğu tarihi, kültürel yapısı ve çevresel zenginlikleri koruması ile olasıdır. Bu birliktelik bir kentin markalaşma sürecinde izlemesi gereken bir uyum programı olarak da düşünülebilir.

Güzel olarak nitelendirilen bir tablo veya ağaç gibi nesnelere, tek bir amaca hizmet ederler. Uzun gelişme dönemleri boyunca ve dış etkilerle oluşan, en küçük ayrıntıdan bütün yapıya giden özel ve görünür bağlantılar taşırlar. Bir kent ise birçok amaca hizmet eden, değişken bir yapıdır. Birçok işlevi ise bir arada barındırır, kişiden kişiye değişen hızlarla gelişir. Bütüncül bir uzmanlaşma, nihai bir bütünlük olanaksızdır ve istemez de. Kent Formu bir şekilde belirsiz olmalı, kentlilerin amaç ve algılarına göre şekil alabilmelidir (Lynch, Çev:Başaran, 2013, s. 101).

Günlük yaşam pratikleri içerisinde, kişi kentin içerisinde yer alan ve onu yönlendiren işaretler, simgeler ve semboller yardımıyla o yere ait bir bellek oluşturur. İşaretler ve simgeler yardımıyla düşünce ve bilginin aktarımı sembollerin temel görevini oluştururken; logo ise bu iletişimin ileriki aşamasıdır. Bir anlamda logonun daha estetik olarak sunulduğu ve mesaj kaygısından çok iletinin, toplumsal temelleri içeren, ait olduğu çevresiyle ilişkilendirilen kent kültürünü ve kimliğini oluşturan boyutudur.

Bir kentin markalaşması, o kenti bir ürün olarak piyasaya sunmaktır. Marka kent tanımı ekonomi ile doğru orantılı olmasından dolayı oldukça ilgi çekicidir. Markalar mekanlara kalite ve dolayısı ile ekonomik fayda sağlayan unsurlardır. Diğer yandan, hem kent insanı hem de çeşitli amaçlarla kenti ziyaret eden kişiler bakımından değerlendirildiğinde marka faktörü oldukça önemlidir. Bir kentin etkili bir markaya sahip olması için, onu diğer kentlerden ayıran farklı dinamiklerinin olması gerekir. Başarılı bir marka, kentin çekiciliğini artırır. Bunun yanı sıra, kent imajları da markalaşmada büyük rol oynar. Tarih, kültür, ticaret, turizm yatırımları, doğal çevre ve mimarlık gibi değerler kentin kalitesini artırır (Şahin, 2008, s. 32).

Bu anlamda marka kentler, birbirleriyle rekabetinde güçlü bir reklama ihtiyaç duyarlar. Bir kentin diğer kentten ayrışması ancak etkili bir tanıtımla olasıdır. Kentlerin geniş hedef kitleleri tarafından tanınması ve akılda kalıcı bir şekilde tanıtılması, gelecekte marka olarak var olabilmesi görsel anlamda oluşturulacak doğru kimlik stratejisiyle özgün ve farklı olabilir.

Günümüz kentlerinde başarılı bir marka oluşturma; zengin çevresi, mimari yapısı, kültürel değerleri ve kimlikleri diğer kentlerden ayıran en önemli özelliğidir. Tarihsel derinliği içine alan sosyal ve kültürel anlamda var olan bu değerler bütünü ile beraber oluşan marka kentler, metropolleşmeye doğru giden süreçte global dünyaya açılmasında oldukça önemlidir. Bu bağlamda kentlerin marka kimliğine sahip olması, için aranan özellik, kentin çevresel yapısına uygun olmalı ve yaşayanlar tarafından kabul edilebilir olmalıdır.

Kent markalaşması, en yalın tanımıyla, ürün markalaşma stratejilerinin kent üzerinde uygulanmasıdır. Kente ölçülebilebilir ekonomik, sosyal ve kültürel değerler katmak için marka stratejisi ve marka iletişiminden öğrendiklerini kentin gelişimine uygulayan, yeni bir disiplindir. Kentin güçlü ve pozitif yanlarını ve kentin karakteristiklerini istenilen kitlelere yayan güçlü araçlar oluşturmayı hedefleyen bütünsel ve kapsamlı bir süreçtir. Profesyonel uzmanlık düzeyinde kent markalaşması, “planlama” ve “pazarlama” disiplinlerinin birleştirilmiş uzmanlığını gerektirir. Kent markası inşa edilirken kentsel yörenin ayırt edici özellikleri, yönetim ve pazarlama teknikleri ile sosyo-ekonomik ve mekansal planlamayı kapsayan kentsel

gelişme stratejileri bakış açısına göre düşünülmelidir (Seiseddos ve Vaggione, 2005, Aktaran:Peker, 2006, s. 21).

Gelişen ve değişen teknolojiyle birlikte kentlerin gelişmesinde ve büyümesinde belirgin ölçüde artış yaşanmaktadır. Ancak bu durum marka bir kent olduğu duygusunu yansıtmaz. Kentin geçmiş ve geleceğe yönelik olarak vizyonunu oluşturması gerekmektedir. Kent imajı/kimliğini oluşturan bütün etkenler bir arada düşünülerek sentezlenmelidir. Tarihsel süreç içerisinde ele alınarak marka oluşturma sürecindeki kentler için logo tasarımı oldukça önemli olmalıdır. Açık ya da okunaklı, akılda kalıcı bir biçimde tasarlanan logo önemli bir yere sahiptir. Başarılı bir logo tasarımı, doğru bir iletişim sağlayarak kent kimliğini değerlerini aktarmada ve anlatmada etkili olacaktır. Marka kent oluşturmada önemli olan kolay bir şekilde benimsenmesi, hatırlanması kişinin geçmiş değerlerini koruyarak kentin kültürünü/ kimliğini yansıtan uygun logo tasarımıyla mümkündür.

Günümüzde kişisel ya da kurumsal olarak kimlik belirlemede logotype ve amblemler yaygın olarak kullanılmaktadır. Grafik tasarımın temel alanlarından biri olan kurumsal kimlik tasarımı, markanın görsel iletişim üzerinde çalışır ve kurumun ya da markanın içerdiği/iletmeyi istediği özelliklerini görsel bir bütün olarak hedef kitlesine ulaştırmayı hedefler. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütününe de “kimlik” denir. Tıpkı bireye ait olan özelliklerde olduğu gibi, bir nesnenin de bulunduğu yer, yapıldığı malzeme ve üretim yılı onun kimler tarafından ve hangi amaçlı kullanıldığı vb. hakkında bize bilgi verir ve o nesnenin ne olduğunu ortaya koyar (Taşcıoğlu, 2012, s. 54).

Bu doğrultuda logo tasarımında önemli olan özgün, sade, uygulanabilir, estetik gerektiren özelliklere dikkat edilmesi gerekmektedir. Logo tasarımında teknik ve estetik kaygılarla beraber, karmaşık ve kalabalık şekiller ve resimlerden arındırılarak sadeleştirmeyi amaçlamalıdır. Görsel anlamda oluşturulan tasarım dikkat çekmesi, algıda uzun süre etkili olması gerekmektedir. Seçilen renk, yazı karakteri ve oranlar dikkat edilmesi gereken noktalardır. Logo güçlü etki bırakmalı ve kolay hatırlanabilir olmalıdır.

Logo tasarımında özgünlük ana çizgileriyle başkasına benzememe kendine ait olma biçiminde tanımlanabilir. Logo, temsil ettiği kurumu, ürünü ve sektörü iyi anlatmalı ama aynı zamanda özgün olmalıdır. Grafik tasarımcı kurum hakkında topladığı bilgileri iyi değerlendirmiş ve en dikkat çekici özelliğini ön plana çıkarabilmişse özgünlük sağlanabilir. Hedef kitleye hitap eden, tekrar edilmemiş, başka logoları hatırlatmayan ve kurum kimliğini ortaya çıkarabilen logolar özgün olabilir (Tepecik, 2002, s. 63).

Güçlü bir kent marka sembolü kişilere kültürel kimliklerine değerler ve imajlar sunmaktadır. Logolar da bu değerlerin iletilmesinde kimliğin bir parçası olan imajın oluşmasında kullanılan araçtır.

Becer’ in de ifade ettiği gibi logo “iki ya da daha fazla tipografik sözcük halinde okunacak biçimde biraraya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir (Becer, 2009, s. 195).

Kentlerin logolarına bakıldığında gerek sosyal gerekse kültürel ve ekonomik yapıları ile ilintili irdelendiğinde görsel gerçeklikle var olan form üzerine etkileri araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda İstanbul, yerleşim tarihi çok eski çağlardan itibaren Avrupa ve Asya kıtalarının kesiştiği noktada bulunan kenttir. Kentin tarihsel gelişim sürecine bakıldığında farklı uygarlık ve kültürler ev sahipliği yapmıştır.

Corbusier'e göre İstanbul "bir şehir bizi kırık çizgileriyle etkiler; gökyüzü onun düzensiz silüetiyle yırtılmıştır. Ahengi nerede bulacağız? Güzellikleriye ün salmış eski şehirlerde, ya bir merkez etrafında ya da bir eksen boyunca tasarlanmış koordine biçimler arasında yürürüz" (Kortan, 2013, s. 79)

İstanbul tarih boyunca yaşadığı değişimler kentsel formlarında ve yenilikçi mimari anlayışında görülmektedir. Coğrafi konumu, yaşam kalitesi ve ticari olarak güçlü bir kent olan İstanbul farklı karakteristik özellikler göstermektedir. Geçirdiği savaşların, göçlerin ve kültürel değerlerinin farklılıkları çağdaş kentlerin gelişiminde önemli olduğu görülmektedir.

Bu anlamda İstanbul'un kültürel, geleneksel ve tarihsel dokusunda yer alan minareler, camiler logoda ilk önce dikkat çeker. Bu minareler ve camiler İstanbul silüetinin vazgeçilmez kent imgesini yansıtır. Ayrıca minareler ve camiler İstanbul'un tarihsel yapısını anlatır. Logonun odağında bulunan yedi tane beyaz üçgen ise şehrin üzerine kurulduğu yedi tepiyi simgeler. Logonun alt kısmında yer alan surlar ise kentin tarih boyunca fethedilmesinin zor olduğunu ve güçlü bir yapısının olduğunu temsil eder. Bu surların iki tane olmasının nedeni ise kentin Avrupa ve Asya kıtalarının üzerine kurulduğunu, bu iki surlar arasındaki boşluk ise Boğaz'ı betimlemektedir.

"...yalnızca iyi tasarımın değil, modernliğinde vurgulanması gerekmektedir. Ünlü mimar ve kuramcı Le Corbusier, şöyle diyor: "Modern olmak bir moda değil, bir oluşturma. Tarihi anlamak gereklidir ve tarihi anlayan, olmuş olan, olmakta olan ve olacak olan arasındaki devamlılığı bulmasını bilir (Armstrong, 2012, s. 68).

Bir görsel kimlik olarak karşımıza çıkan kent logoları önemli bir iletişim görevi üstlenirler. Kent logolarının farkı, kendi kimliğine uygun olarak hedef kitleye doğrudan yalın, özgün bir ifadeyle aktarılmasıdır. Kent imajında oluşan görsel kültür, estetik, iletişimsel ve işlevsel algıların bir araya gelmesi olarak değerlendirilebilir.

Barnard'ın ifade ettiği gibi tasarım, "görsel kültür içinde görsel olan, görülebilen ve işlevsel ve iletişimsel bir amacı olan şeydir. Bu tanımda kesinlikle bir akla yatkınlık vardır. Bu akla yatkınlık, görsel kültür içinde görsel olanın tasarlanmış şeylerde olduğu imasından ortaya çıkar. Görülebilen ve iletişimsel ya da işlevsel bir amaç içeren şey iyi bir tasarım tanımıdır (Barnard, 2010, s. 31).

Tuncer'e göre logo, bir kent ya da kentin yerel yönetimini temsil edecek logo, o kentin sahip olduğu değerler ve özellikler arasından tercih edilenin logolaştırılmasıyla ortaya çıkar. Bu, ismi kent ismini taşıyan bir ürün ya da gece kulübü logosu gibi olmamalı. Logo, şu an, şimdi, bugün gibi yapılmış yarın da değişebilmiş gibi



olmamalı. Geleceğe kalabilecek, değişen yerel yönetimlerin çekineceği ‘ağırlıkta’ olmalı. Yerel yönetimin logosu olduğu kadar kentin de logosu olmalı (Tuncer, 2011, s. 19).

Bu doğrultuda Ankara, çok çeşitli uygarlıkların yaşadığı tarih boyunca iki kez başkentlik yapmış bir kenttir. Kent ve çevresi coğrafi konum olarak Avrupa-Asya arasında göç, ticaret ve fetih yolları üzerine kurulmuştur.

XIX. yüzyıl öncesi bütün Anadolu kentleri gibi, Ankara’nın kent dokusu eğri büğrü, iki tarafında küçük ahşap evler, köşe başlarında çeşmeler ve ağaçlarla süslenmiş dar yollardan meydana geliyordu (Taşkıran, 1997, s. 112). Ankara 1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti olduktan sonra modern mimari kent anlayışına sahip mimarlar tarafından çağdaş ihtiyaca cevap verebilecek tarzdaki yapıları günümüze kadar uzanmaktadır.



Değişen ve gelişen teknolojiyle beraber kentlerde sürekli gelişir ve değişirler. Ankara’nın gelişim seyrine baktığımızda tarihsel dokusu ve çevresel zenginlikleriyle önemli bir noktadadır. Ankara’nın logosu, hızla gelişen ve değişen sosyal, ekonomik ve kültürel kentin simgesi olarak tasarlanmıştır. Logoda yer alan ay yıldız bağımsızlığı simgelerken, üst kısımdaki 5 yıldız ise Türk devletlerinin başkentlerini sembolize etmektedir. Yukarı doğru yükselen minarelerin arasında yer alan kubbe ise Atakule silueti tanımlamaktadır. Atakule silueti kentin modern yüzünü betimler-

ken geçmiş ve gelecek arasında bağı yansıtmaktadır. Logonun orta kısmında yer alan kale figürü ise Ankara kalesini temsil etmektedir.

Bir kentin en önemli ögesi olan logolar güçlü bir imajı simgeler. Türkiye’nin en önemli metropol kentlerinden biri olan Bursa, Osmanlı Devletinin ilk başkentidir. Ekonomik açıdan oldukça gelişmiş olan Bursa doğal ve tarihsel zenginlikleriyle önem taşımaktadır. Camileri, çarşıları ve gelişmiş sanayisi ile önemli bir konumdadır.

Kültürlerin beşiği olan Bursa’nın kent logosunda ilk göze çarpan dış yüzeydeki 12 yıldız Avrupa’yı simgelemektedir. Logonun iç kısmında tarih ve doğa değerleriyle birlikte kent kimliğini vurgulayan camiler, kılıç-kalkan ekibini anlatan göndermeler bulunmaktadır. Logonun üst kısmındaki sivri dağlar Uludağ’ı ortadaki kubbe Yeşil Türbe’yi ve dış tarafı çevreleyen minareler ise Ulu Cami’yi anlatmaktadır.

...Kimlik tasarlamak için bir şirketin veya kuruluşun özü, tek bir grafik işarette ya da logoda özetlenirdi (Twemlow, 2011, s. 112).

SONUÇ

Tarihsel kent kimliğini vurgulayan logolar kurumsal marka değerlerinin bir parçasıdır. Kenti temsil eden logolar, kentin tarihsel, geleneksel ve çevresel zenginlikleriyle beraber bakıldığında üç kentte benzerlikler görülmektedir. Bu doğrultuda üç kentte kullanılan ortak renk ön plana çıkmaktadır. Bu renkle ilgili çağrışımlar, lacivert renginin anlamı ile vurgulanmaktadır. Lacivert renk resmîyetin,



saygınlığın ve güvenin rengidir.

Bundan dolayı kentlerin marka değerini oluşturma sürecindeki simgeler ve imgeler kentin logosuna gönderme yapar. Kentler gerek tarihsel gerekse kültürel değerlerini logolarında yansıtabilmektedir. Logolarda görünen kubbeler, türbeler, minareler, camiler, surlar, motifler ve kaleler benzer yoğunlukta görülmektedir. Bu simgeler kent kimliğinin tarihsel açıdan göndermeler yapmaktadır. Kentin ekonomik ve turizm açısını vurgulama amacıyla yer alan semboller çevre ve ekonomiye önem verildiğini göstermektedir. Tamamlayıcı öge olarak kullanılan logolardaki yazılar kent kimliğini aktarma/anlatmada vurgulayıcı niteliktedir. Dairesel formlarda tasarlanan logolar akılda kalıcı ve daha kolay algılanmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak kenti simgeleyen logolar; tarihsel, kültürel ve ekonomik açıdan kenti temsil etme noktasında geçmiş değerlerinden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Tarihsel süreçte farklı uygarlıklara merkez olmuş bu kentler kullandıkları simgesel göndermelerde logolarına yansıyabilmektedir. Dolayısıyla benzer özellikler taşıyan kentlerin görsel kimliğinin güçlü olması geçmiş ve gelecek değerlerini koruyarak mümkün olacaktır.

En iyi görüntü en iyi bulduğumuz anlamına gelmez ama onları saklamak ve korumak için kentlerin karakterlerine özgü güçlü bir imajla biçimlendirilerek sembollere dönüştürülmelidir. Böylelikle bir yandan geçmişe sahip çıkacak diğer yandan geleceğe vaat eden kentlere dönüşecektir. Bu şekilde oluşacak kent logosunda diğer kentlerden ayıran simgeler/semboller yardımıyla kendi gibi görünen kent kimliğini yaratmış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Armstrong, H. (2010). Grafik Tasarım Kuramı. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Ayoğlu, B. O. (2010). “Zafer Anıtı-Güvenpark-TBMM” Kent Aksının Varolan Durumunun İrdelenmesi ve Cumhuriyet Aksı Olarak Yeniden Tasarımı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Barnard, M. (2010). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Becer, E. (2009). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Calvino, I. (2002). Görünmez Kentler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kortan, E. (2013) Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Lynch, K. (2013). Kent İmgesi, Çev: İrem Başaran. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Peker, A. Esra. (2006). Kentin Markalaşma Sürecinde Çağdaş Sanat Müzelerinin Rolü: Kent Markalaşması ve Küresel Landmark. Yüksek Lisans Tezi. : İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şahin, P. (2008) Kent, Markalaşma ve Rotterdam Ofis Binaları. Yüksek Lisans Tezi: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Taşcıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi YEM Yayın-217.
- Taşkıran, H. İ. (1997). Yazı ve Mimari. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tepecik, A. (2002). Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık
- Tunalı, İ. (2012). Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Tuncer, E. (2011). Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi. Sayı:44. İstanbul.
Twemlow, A. (2011). Grafik Tasarım Ne İçindir. İstanbul:Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
Yayınoğlu, S. Susar, F. (2008). Kent, Görsel Kimlik ve İletişim. İzmit: Umuttepe Yayınları.

LOGO OLUŞUMUNDA KİMLİK; KENT VE ÇEVRE BİRLİKTELİĞİ

Bahar AKBULAK

ÖZET

Günümüzde teknolojik gelişim sonucu tüketim toplumunda oluşan rekabet olgusu, yalnızca kurumlar arasında değil, kentler arasında da yaşanmaktadır. Yaşamın her alanında bireyi içine alan rekabet modern dünyanın döngüsünü oluşturmaktadır. Hızlı ve sürekli olarak yaşanan tüketim sonucu olarak, kentler kendi içlerinde dönüşüm ve gelişim yaşarken; kentin çevresel dokusunu da yeniden tanımlamaktadırlar. Bir kentin teknolojik ilerlemesi ve mimari dönüşümü, sahip olduğu tarihi ve kültürel dokuyu koruyarak; yaşanmışlıkların kalıntıları ile birleşen girift bir yapı içerisinde ilerlemeleri ile olasıdır. Bu birliktelik bir kentin markalaşma sürecinde izlemesi gereken bir uyum programı olarak da düşünülebilir.

Kentin markalaşması güçlü bir kimliğe ve imaja sahip olmayı da gerektirmektedir. Perry ve Wisman “Eğer kimlik var olmanın ana noktasıysa, o zaman imaj da algının bir evresidir. ” demektedir. Bu anlamda kentin marka imajı anlama ve temsile dönük olduğu sürece dikkate değer bir konuma yükselecektir. Kentin imajının oluşumunda geleceği ve bugünü yansıtmak kısacası “kendi gibi görünmek” esastır.

“...bir ülke ya da şehir tamamen kendi gibi görünmedikçe, bu birkaç saniyelik değerli dikkatin, bu ülkenin ya da şehrin ürünlerini tercih etme yönündeki bir eğilimi, ülkeyi ya da şehri gezmek ve kültürü tanıma isteği meydana getirmesi ya da ülkeye karşı daha öncesinde bir önyargımız varsa bunu değiştirme olasılığı oldukça azdır. ” Kendi gibi olmak en yalın ifade biçimiyle birleştiğinde o kentin bir logosu olmasında adaydır”(Peker, 2006).

Bir kenti oluşturan değerler arasında onun doğal bitki örtüsü ve çevresel zenginlikleri de yer almaktadır. Bu anlamda bir amblemi; o kentin yalnızca yapı stoğu ile değil çevresel zenginlikleri ile birleştiğinde etki gücünü ve inandırıcılığını da artırmaktadır. Bir kenti tanıtan amblemin yapı taşlarından biri de bireylere çevresel duyarlılık kazandırmak olmalıdır.

Bu bakımdan araştırma, belirli illeri (İstanbul, Ankara, Bursa) tanıtan logoların kent ve çevre birlikteliğini irdeleme amacı taşımaktadır. Kent logolarının, çevresel duyarlılığın oluşumunda etkili bir reklam olabileceği bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Çevre, Logo, İmaj, Kimlik

URBAN AND ENVIRONMENTAL COEXISTENCE IN CREATING LOGO INDENTITY

Bahar AKBULAK

Summary

Today, competition in the consumption society is not experienced between institutions, but between cities, as a consequence of technological development. Involving individuals in every field of life, competition makes up the modern world cycle. In today's consumption society, urban transformation and development also affect the environmental texture of a city. Technological improvement and architectural transformation of a city is possible by preserving its history and cultural texture and with that city's improvement in an elaborate structure combined with the remnants of experience. Such coexistence can be considered as a harmonization program required to be followed in the process of making a brand out of a city.

Becoming a brand also required a strong identity and image for a city. Perry and Wisman says; "If identity is the main point of existence, then image is a stage of perception." In this sense, brand image of a city should have a meaning. As long as it is aimed for representation, it will ascend to a remarkable position. In creating a city's image, reflecting both the future and the present, in brief, "being itself" is essential.

"...unless a country or a city looks exactly like itself, such few seconds of precious attention is highly unlikely to create a tendency towards preferring that country or city or will to walk around that particular country or city and to learn about the culture or to change our previous prejudices against the country, if there were any. " When "being itself" is integrated in the simplest way of expression, it is a strong candidate for becoming that city's logo (Peker, 2006). "

Natural vegetation and environmental riches of a city are among the values that make up a city. In this sense, a city's logo becomes more effective and persuasive when combined not only with the structural stock, but also with the environmental riches of that city. One of the duties of a logo identified with a city should be to promote environmental sensitivity.

In this regard, the research aims at analyzing the urban and environmental coexistence of logos identified with certain cities (İstanbul, Ankara, Bursa) This research is based on the fact that city logos might be an effective advertisement in raising environmental sensitivity.

Key Words: City, Environment, Logo, Image, Identity

KİŞİYE ÖZEL MODA TASARIMINDA ETNİK YÖNELİMLER VE DİJİTAL BASKI TEKNİĞİ

SAFİYE SARI

1. GİRİŞ

Moda, birey tarafından vücuda getirilen, ayırt edici ancak benzer kıyafetler yaratmayı amaçlayan çok büyük sayıdaki giyim tasarımcısının eylemleriyle ilintili müşterek bir kültürel olgudur. Aynı zamanda moda, birçok araştırmaya konu olan bir kavramdır. Pek çok düşünür, sosyolog, tasarımcı, araştırmacı ve sanatçı bu kavram üzerinde durmuş ve konu hakkında çeşitli tanımlar yapmışlardır. Bu tanımlarla oluşmaya başlayan bilgi uzun yıllar süren çalışmalarla kuramlara dönüşmüştür. Kuramlarda moda kavramı tekrar tekrar tanımlanmış, moda nedir? Nasıl ortaya çıkar? Bir olgunun (nesne, düşünce, inanç, biçim vb.) moda olarak adlandırılmasında ne gibi özelliklere sahip olması gerekir? Ya da modanın varoluşundaki etkenler nelerdir? Gibi sorular uzmanları tarafından cevaplanmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda moda, insanların değişiklik arama ve yeni biçimler ortaya koyma tutkusudur. Daha geniş anlamda tanımlayacak olursak toplumdaki süslenme ve değişiklik ihtiyacından doğan geçici bir yeniliktir. Moda Olgusu adlı kitabında Cem Hakko, Le Petit Robert sözlüğüne göre modayı şöyle tanımlamaktadır: “Belirli bir toplumda uygun görülen ortak zevkler geçici yaşama ve hissetme biçimleridir”. İlhamını bireysel tasarımlardan alan moda, sanatın bütünleştirici etkisi ile günümüz sanat dünyasında sanatsal yorumlara alternatif yeni bakışlar getirmiş ve uluslararası ölçekte bir olgu haline almıştır.

Bu çalışmanın amacı, kuramsal temeller doğrultusunda, moda kavramının sınırları içinde yer alan kişiye özel moda tasarımında etnik yönelimlerin Dijital Baskı Tekniği ile birlikte, tasarımlarının araştırmacı tarafından hazırlandığı ve uygulandığı özgün giysi tasarımları üzerinde göstermektir. Araştırmanın genel amacı ise, sanat ve sanat uygulamaları alanında düşünsel ve deneyimsel yaratıcı giysi tasarım süreçlerinin, teknolojik gelişmelerin sunduğu yeni imkânlarla özgün giysi tasarımlarına dönüştürülmesini sağlamaktır. Bu doğrultuda araştırmanın, kişiye özel moda tasarımında etnik yönelimler ve dijital baskı tekniğikonusundaki mevcut eksikliğin giderilmesine yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Disiplinler arası bir yaklaşımla düşünsel ve deneyimsel yaratıcı tasarım süreçlerinin teknolojik gelişmelerle desteklendiği çalışmada, üretilmiş ya da üretilmekte olan bilginin denemeli uygulaması olması özelliğiyle “Uygulamalı Araştırma Yöntemi” olarak belirlenmiştir. (Karasar: 1991). Ayrıca, uygulama sonuçları fotoğraflarla desteklenerek okuyucuya sunulmuştur.

2. KİŞİYE ÖZEL MODA TASARIMI ve DİJİTAL BASKI TEKNİĞİ

2.1. Kişiyeye Özel Moda Tasarımı

İtalyanca “Costume” olarak kullanılan kelime, alışkanlık, gelenek, görenek anlamına gelmektedir. Benzer şekilde Farsçada da giysi anlamına gelen “Puşeş” kelimesi gizlemek, bakışlarda uzaklaştırmak anlamına gelmektedir. İngilizce de

“Dress” anlamına gelen giysi süslemek ss yapmak, Fransızca da ise “Habit” yer tutmak yer yapmak anlamlarına gelmektedir. Doğu dünyası kıyafetiyle göze arpmamayı, mevcut güzelliğini yabancı bakışlardan gizlemeyi amaç edinmişken, batı dünyası için giyinmek güzelliğin sembolü olarak grlmştir. Ancak, moda olgusu ile bu farklılıklar giderek ortadan kalkmaya başlamıştır. (Barbarosoğlu: 2009).

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren adından sıklıa söz ettiren Kişiye zel Moda Tasarımı (Haute Couture), dünya çapında oldukça fazla tercih edilen bir teknik olarak hızla ivme kazanmaya başlamış, özellikle moda tasarımcılarının giysilerinde, üretimden çok sanat yapan tasarımsal özellikleri kullanmaları, tasarımcıların kendilerinin de dâhil olduğu tasarım süreçleri ile kişiye özel moda tasarımı süreçlerinde var olan bu ivmeyi daha fazla güçlendirmeye başlamıştır. Sanatçının kendi tasarladığı bir yapıt üzerinde söz syemesi, kendi öz kimliğini yaratması, tasarıma özgü olanı bulması, kendini kanıtlaması ve mutlak özerkliğini ilan etmesi gibi tasarımsal özellikler kişiye özel moda tasarımı süreçlerini haklı bir ne kavuşturmuştur.

2.2. Dijital Baskı Tekniği

Dijital teknolojilerin merkezinde bulunan bilgisayar, günümüzde sanat ve sanat yapıtını üretme biçimlerinde değişimlere yol açmıştır. Dijital teknolojiler bu anlamda yeni anlatım biçimleri yaratırken sanatsal çalışma alanlarının sınırlarını da genişletmiş, algılayışını, düşünce yapısını ve davranışını değiştirmiştir. Sanatçı, başka araç ve tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanat yapıtlarını yaratma sürecinde bilgisayar teknolojisini kullanarak yeni sanat yapıtlarını üretmeye başlamıştır. Dijital teknolojiler aracılığıyla her alanda ve her düzeyde yaşanan bu etkileşimler resim, heykel, fotoğraf gibi sanatın geleneksel formlarını dönüştürmekle kalmamış, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi tüm yeni formların da sanatsal çalışmalar olarak kabul edilmesini sağlamıştır (okokumuş: 2012).

Tasarımcı açısından tekstil yüzeyine yapılan dijital baskılar çok önemli bir dönüşüm olan dijital devrimin önemini de vurgulamaktır. Baskı Teknolojisinin gelişmesi tekstil moda alanında yeni baskı tekniklerinin oluşmasını sağlamıştır. Dijital teknoloji, yeni desenler yaratma ve sunma metotlarından, bu metotların fark edildiği yollara kadar, tekstil tasarımlarının çehresini değiştirmiştir. Üretim teknolojileri yenilikçi baskı yöntemlerini sunarken, tasarımcılar, dijital bir çevrede çalışarak, deneyimleyerek çalışma, keşfetme ve yaratmaya daha fazla vakit ayırabilme imkânı bulmuşlardır. Bu pratik ve ilham verici teknoloji, tekstil tasarımlarında kullanılan dijital tekniklerin, moda alanında da kullanımına imkân sağlayan yeni tasarımların oluşumunu da desteklemiştir.

2.3. Kişiye zel Moda Tasarımında Dijital Baskı Tekniği

Geçmişte tasarım, genellikle soyut veya içsel -estetik bir fenomen olarak kabul edilir ve tasarım bir eylem biçimi olmaktan çok bir obje olarak algılanırdı. Günümüzde ise tasarım, nesnelerin nasıl algılanacağını ve nasıl yaratılacağını öğrenme sürecinin ürünü olarak görülmektedir. Yeniden anlama, yeniden çalışma ve yeniden yaratma bu sürecin zorlukları olarak görülmektedir. Herbert Simon (1988) tasarımı, “Mevcut bir durumu tercih edilen bir duruma getirme eylemi” olarak

tanımlarken Archer (1981) ise tasarımı, “İnsan yapısı nesnelere ve sistemlerde bir bütünü oluşturan parçaların, kompozisyonun, strüktürün, amacın, değerin ve anlamın kombinasyonunun vücut bulmasıdır” şeklinde tanımlamıştır (Bayazit: 1999). Benzer şekilde Roberts (1989) tüm tasarım faaliyetlerinin nihai amacının, yaratıcılık ve özgünlük olduğunu ve bu nedenle yaratıcı tasarımın hem yenilikçi hem de değerli olması gerektiğini belirtmiştir.

Günümüzde, küreselleşmeyle birlikte moda anlayışı içinde tasarım olgusunun önemi artarken, giysi tasarımlarında yaratıcılık, yenilik ve orijinallik gibi kavramlar giderek daha fazla ön plana çıkmıştır. Özellikle tasarımcıların, değişik tüketici taleplerine cevap verecek moda uygulamaları için disiplinler arası bir yaklaşım sergileyen ve daha özgün, daha yenilikçi ve yaratıcı değerleri yüksek giysi modelleri ile farklı yüzey ve doku tasarımları sunan yeni fikirlere ihtiyaç duymuşlardır. Bu anlamda 20. yüz yıl teknoloji, canlılık ve anlatımcılık yüzyılı olarak tekstil ve moda tasarımlarında teknoloji kullanımının başladığı yüzyıl olarak tarihsel süreç içinde yerine almıştır. Bu yüzyılın başlarında ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat akımıyla gelişen ve ruhlarında canlanan her türlü fikir ve hissi dışa vuran, sanatı sanat için değil toplum için yapan ve mekanikleşmeye karşı gelen bir grup sanatçı, sezgi-den yola çıkarak fiziksel olmayan bir evren hayal etmişler ve bu yeni düşünce tarzı içinde ortaya çıkan yeni düşünce yapılarını resim, heykel, müzik gibi plastik sanatların çeşitli dallarına yansıttıkları gibi, aynı düşünce yapısını tekstil ve moda alanının da ki özgün giysi tasarımlarına da aksettirmişlerdir (Sari: 1998).

21. yüzyıl teknolojisi insan yaşamındaki pek çok farklı alanı etkilemekte kalmamış yakalanması zor bir hızla gelişerek büyüyen yeni nesil için dijital teknolojiler bir alışkanlık haline gelmiştir. Sanatın her dalında olduğu gibi Tekstil ve Moda tasarımında da moda tasarımcıları teknolojideki bu yeni gelişmeleri göz ardı etmemiş, dijital baskı ile geliştirilen tasarımsal yeni beceriler yaratıcılık potansiyelinin yüksek olduğu özgün giysi tasarımlarına dönüşerek bu alanda hızla ivme kazanmaya başlamıştır. Dijital teknolojilerde yer alan, tam renk basma özelliği, her ölçüde ayrıntılı tasarım imkânı, tekrar ya da tekrar etmeyen desen öğeleri ve işlenmiş baskılar tasarımcılar için yaratıcı fırsatların da kapılarını açmıştır (Bowles ve Isaac: 2009).

Tekstil yüzeyine yapılan dijital baskı tekniği önemli bir dönüşümün habercisi olmuş dijital teknolojiler yeni desenler yaratma ve uygulama yöntemlerinden, bu yöntemlerin fark edildiği yollara kadar, tekstil yüzey tasarımlarının çehresini değiştirmiştir. Üretim teknolojileri, yenilikçi baskı yöntemlerini tasarımcıların hizmetine sunarken, aynı zamanda tasarımcılara dijital bir çevrede çalışma, deneyimleme, keşfetme ve yaratma konularında uygun ortamlar sağlamıştır (Oyman ve Sari: 2012).

3. ETNİSİTE, KİMLİK, KÜLTÜR, KÜLTÜREL KİMLİK TANIMLAMALARI

3.1. Etnisite

“Etnisite” terimi, 14. yüzyılın ortasından itibaren İngiliz edebiyatına girmekle birlikte, akademik çevrelerde ilk defa 1953 yılında Amerikan sosyologlarından David Reisman tarafından kullanılmıştır. Terimin tarihsel geçmişi, kullanımı kadar

yeni olmayıp eski Yunan'a kadar dayanmaktadır. "Etnik" teriminin, Yunanca "Ethnos" kökünden türetildiği, bir tür beşeri birlikteliği ifade etmekte olduğu, Eski Yunan'da "Kratos" (devlet)-"Ethnos" ayrımına bağlı olarak devlet kavramına vurgu yapmadığı, dolayısıyla da siyasal anlamda kullanılmadığı anlaşılmaktadır (Aydın: 1998). 14. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar daha çok Hıristiyanlık dinine mensup olmayan kâfirlere, paganlara ve batıl inançlı olanlara vurgu yapmak amacıyla olumsuz manada kullanılan "Etnisite" kavramının anlamında, içeriğinde ve kullanımında bir dönüşüm yaşanmıştır. Böylelikle ırksal, özgürlük ideali çağrışımları yapan bir kavram haline gelen "Etnisite" teriminin bu şekilde kullanılmasında 19. yüzyılın başlarından 20. yüzyılın yarısına kadar sosyal, siyasi ve akademik çevrelere hâkim olan insanlığın kaçınılmaz bir biçimde farklı ve kapasitelerinin eşit olmayan ırklara bölünmüş olduğu fikrinin çok büyük etkisi olmuştur. Bağımsızlık ve toplumsal ayrımcılık hareketlerinin de etkisi ile önemi daha da artan Etnisite terimi, içinde buldukları toplumlarda kendilerine özgü kültürel davranışlar sergileyen ve bu davranışlarından ötürü içinde buldukları kolektif yapılardan kendilerini soyutlayan, farklı gösteren ya da soyutlanan, kendilerine farklı gözle bakılan toplulukları tanımlamaya başlamıştır (Marshall: 1999).

"Etnik grup" kavramını inceleyen ilk sosyal bilimcilerden sayılan Max Weber, 1914 yılında kaleme aldığı fakat orijinal olarak 1922'de yayınlanan çalışmasında ırk, etnik grup ve ulus konularına değinmiştir. Weber'e göre etnik grup; "Fiziksel tip veya geleneklerin veya her ikisinin benzerlikleri veya kolonileşme ve göç hatıraları sebebiyle ortak bir kökene dair öznel bir inanç taşıyan insan gruplarıdır". Özellikle siyasal alanda grup oluşumunu kolaylaştıran bir olgu olan etnik gruba dâhil olma Webere göre; kan bağının fazlaca bir önemi yoktur (1922). Zamanla bu siyasal topluluk dağılsa bile etnik grup; fiziksel ve geleneksel yapısında bir farklılaşma meydana gelmezse, varlığını devam ettirmesi kuvvetle muhtemeldir. Etnik grup, aynı kültürel öğeler üzerine teşekkül etmiş bir gruptur. Sadece yerel bir dil farkının bulunması etnik grup sayılabilmek için yeterli değildir. Etnik grubun oluşabilmesi için genelden ana kültür kalıpları (dil, din, örf- adetler, edebiyat, musiki, mimari, giyim - kuşam) bakımından yani yaşam tarzı olarak farklılığın olması gerekir. Böyle bir farklılık varsa etnik grup, baskın gruptan ayrışacak ve kendi toplumsal kimliğini kazanacaktır (Erkal: 1997). Etnik Yapı, bireylerin içinde yaşadıkları toplumdaki hâkim kültür unsurlarından farklı olarak, orijinal kültürel öğeler üzerine inşa edilen etnik kimlik etrafında, karşılıklı etkileşim sonucunda ortaya çıkan, fiziksel ve tarihsel kökenleri aynı olan bir formasyon olarak tanımlanabilir (Yasa: 1970). Etnik kimlik, etnik yapısı farklı olan grubun baskın olan gruptan ayrılması ve sosyal yapının tüm unsurları ile farklılık göstermesi sonucunda ortaya çıkar. Farklı bir tarihte ve ortak bir şuurla ortaya çıkan kimliğin, bu farklı grup üyeleri tarafından paylaşılması etnik yapı oluşumunu tamamlar (Dündar: 2006).

3.2. Kimlik, Kültür, Kültürel Kimlik

"Kimlik" teriminin İngilizce karşılığı mutlak aynılık, benzerlik, süreklilik anlamlarına gelen "Identity"dir (Türkdoğan: 2003). Dünyadaki hızlı değişim ve dönüşüm süreciyle birlikte birçok olgu ve durumun yeniden tanımlanması zorunlu

hale gelmiş görünüyor. Ancak bu sanıldığından daha zor bir iştir. Kimlik ya da kimliklerin oluşumuna, toplumsal yaşam şartları, içinde yaşanılan sosyal yapı, kuvvetli bir denetim ve kontrol mekanizmasıyla etki eder. Özellikle bu durum ortak toplumsal değerler ve normların paylaşılmasında kendisini göstermektedir. Bireysel kimliğin inşasında toplumun önemli etkileri olmakla birlikte, kimliği bireysel yapı faktörlerinden ayrı düşünmekte olanaksızdır. Toplumsal sistemin ve insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olan; sosyolojik, psikolojik ve antropolojik bakış açılarından farklı şekillerde tanımlanan kimlik, toplumda bulunan bireylerin veya grupların Siz kimsiniz? Hangi millettensiniz? Hangi ülkedensiniz? gibi açık uçlu sorulara verdikleri cevaplarda gizlidir (Aydın: 1998). Şu halde “Kimlik”, kim olduğumuz, nereden geldiğimiz anlamına gelir ve bireylerin zevklerine, arzularına, kanılarına ve umutlarına anlam katan artı değerler olarak görülür. Bireysel değil toplumsal bir sürecin tezahürü olan “Kültür”, uzunca bir mazisi olan anlamlı ve zengin bir sentezin ürünüdür. Sistemli ya da sistemsiz bir şekilde nesilden nesile aktarılan, gelenek, görenek ve eğitim yoluyla insanlarda benlik ve kimlik şuuru oluşmasını sağlayan, insanların içinde buldukları zaman ve gelecekle ilgili düşüncelerini şekillendiren yaşam biçimleridir (Köseoğlu: 1995). Bu anlamda kültürel kimlik, Ben Kimim? Biz Kimiz? Sorularına verilebilecek cevabın ana hatlarını belirleyen bir kavramdır. Belirli bir kültür çevresinde yoğrulan sosyalleşen birey, zamanla kendi kültür çevresini temsil etmekte; kültür çevresi de zamanla bireyi kuşatarak, onda kendisini meydana çıkarmaktadır. Bu bağlamda Kültürel Kimlik; içinde yaşanılan, katılma ve paylaşma özellikleriyle üyesi olunan bir kültür çevresine ait ana kültür kalıplarının gelenek, görenek, giyim - kuşam ve özellikle de eğitim yoluyla kişilere ve sosyal gruplara yansımaları şeklinde tanımlanabilir (Nişancı ve Işık: 2012).

4. ETNİK ÖGELERİN DİJİTAL BASKI TEKNİĞİ İLE KİŞİYE ÖZEL MODA TASARIMINDA KULLANIMI

Son yıllarda tüm dünyada yaşanan teknolojik gelişmeler, pek çok insanın geleneksel unsurlarla işlenmiş aksesuar ve giysi tasarımlarına olan ilgisini geri döndürmüştür. Sanatçıların, geleneksel ile modern birleştirdiği tasarımlarında etnik unsurları kullanmaları oldukça çekici bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Örneğin, dijital baskı tasarımcısı Emma Rampton'un “Second Life- İkinci Hayat” adlı moda aksesuar koleksiyonunda, tasarımcıya dokuma üzerinde değişiklik yapma ve uyarlama izni vererek, ev hayatına özgü çağdaş ve etnik görüntülerle çalışarak tekrar kumaşa uygulanmak üzere, geleneksel dikiş tekniklerini yeni teknoloji ile birleştirme imkânı vermiştir. (Oyman ve Sari: 2013) (Fotoğraf 1)

Fotoğraf 1. Emma Rampton'un “Second Life- İkinci Hayat” adlı moda aksesuar koleksiyonu (Bowles ve Isaac: 2009).



Dünyaca ünlü Türk modacı Cemil İPEKÇİ “Hamam \ 2010” adlı Özgün Giysi Tasarımın daetnik kökenli desenleri (Ottoman Empire) İpek Üzerine Dijital Baskı Tekniği kullanarak tasarımlarına yansıtmiştir. (Fotoğraf 2 – Fotoğraf 3).



Fotoğraf 2. Cemil İPEKÇİ \ 2010 (Cemil İpekçi Atölyesinden özel Çekimler)



Fotoğraf 3. Cemil İPEKÇİ \ 2010 (Cemil İpekçi Atölyesinden özel Çekimler)

Etnik formların Dijital Baskı Tekniği ile Ev tekstil alanında kullanımına bir örnek ise NellyRodi markalı 2014 Ev Teks Trendleri kataloğudur. Kataloğun İlkbahar \ Yaz 2014 koleksiyonunda yer alan “GELENEK- ARSIZ ŞİK” adlı konseptinde, tarihi ilçelerde ortaya çıkan ve sanatsal ifadeler ile çeşitlendirilmiş klasik, tarihi mirasımız olan kentsel çevrelerde görülen temalar etnik unsurlarla kumaşa dijital baskı tekniği ile aktarılmıştır. (Fotoğraf 4).

Aynı kataloğun, İlkbahar \ Yaz 2014 koleksiyonunda yer alan “GELENEK\ ETNİK- KARMAŞA TARZI” adlı konseptinde, geometrik hale getirilmiş etnik bohem motifler, tarihi sembollerin stilizasyonu bilgisayar ortamında düzenlemeleri yapılarak kadife, saten, tafta, basma gibi kumaşlar üzerine dijital baskı tekniği ile aktarımı yapılmıştır. (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 4. NellyRody ile 2014 Evtteks Trendleri (Tetsiad: 2014).



Fotoğraf 5. NellyRody ile 2014 Evtteks Trendleri (Tetsiad: 2014).

4.1. İşlemeli Tekstil Yüzeylerinde Etnik Öğelerin Dijital Baskı Tekniği ile Kullanımı

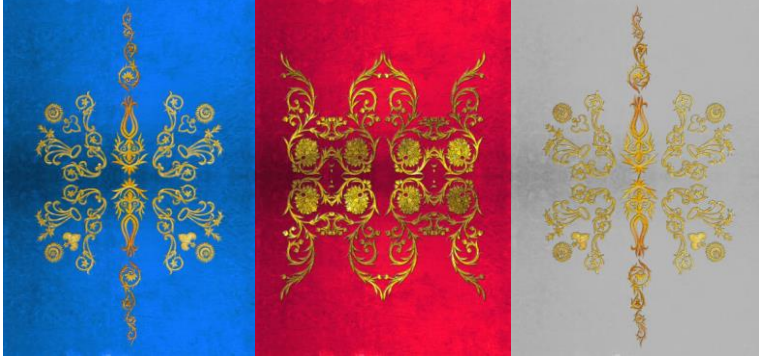
İşlemeli tekstiller özgün, görsel ve dokusal özelliklerinin yanı sıra yapılan dönemi, sosyal çevreyi, gelenek ve göreneği yansıtılmaları açısından var olduğu toplum içinde sosyolojik ve antropolojik açıdan büyük bir öneme sahiptirler. İşlemeli tekstil yüzeyleri ait olduğu kültürü, kimliği, etnisiteyi, bulunduğu zaman dilimini ve coğrafyayı karakteristik açıdan yansıtılmalarının yanı sıra, zengin desen alt yapısıyla içinde bulunduğu kültürün de temsilcisi niteliğindedirler. Bu anlamda, Türk el işlemlerinde yer alanve özellikle de saray çevresi için yapılan parçalarda altın ve gümüş tellerin ipek veya pamuk iplikle sarılması ile elde edilen Sim – Sırma İşi (Geçmiş Selçuklular dönemine kadar uzanan ve Osmanlısanatında da önemli bir yere sahip işleme tekniği) olarak bilinen işleme tekniği, etnik desen özelliklerinin tekstil yüzeylerine aktarımını sağlayan güzel bir örnektir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. /<http://www.ges.gov.tr/tr/urunler/tekstil/krem-kadife-incili-desenli-somen>, 01. 04. 14

Tarihi miras olarak günümüze kadar ulaşan Geleneksel Türk nakışları (Dival işi, Sim – Sırma İş, Klaptan v. b), Türk El Sanatlarında zengin motif ve teknik alt yapısıyla dikkat çekici unsurlara sahiptir. Son yıllarda örgü nakış, kroşe gibi geleneksel el sanatlarında dünya çapında bir canlanma gözlenmiştir. Hızla yükselen bu eğilim sanatçıları bu yönde çalışmalarına itmiştir. Teknolojinin hâkim olduğu bir dünyada pek çok insan, geleneksel unsurlarla yapılmış tasarımlara ilgi duymakta ve bu yönde hazırlanmış tasarımlara eskisinden daha fazla değer vermektedir. Etnik unsurlara olan bu popülerlik tasarımcıları, geleneksel formları bireysel bir stilde birleştirerek yeniden kullanma konusunda cesaretlendirmiştir.

Artık tasarımcılar, ulusların içinde bulunduğu ulusal tarihi zenginliklerini tasarımlarının kimi unsurlarında kullanarak, geleneksel nakış ve süsleme tekniklerini, etnik formları dijital baskı ile bir araya getirebilmektedirler. Etnik unsurlar ile modern tekniklerin birleşimi, etnik formların korunması ve yaşatılmasına destek sağlarken aynı zamanda yeni estetik formların günümüz teknolojik dünyasıyla buluşmasına izin vermiştir. Dijital baskı tekniğinin, vektörel tabanlı görüntüyle bilgisayar ortamında çizimi, eksiksiz ayrıntıları ve grafik efektleri sanatçılara, dizayn ettikleri desen tasarımlarında etnik öğelerle dijital baskı tekniğini birleştirme imkanı da sunmuştur. Bu bağlamda, dijital baskı tekniği ile etnik öğelerin Kişiyeye Özel Moda Tasarımında kullanımına ait olan bu çalışma, kumaş – yüzey tasarım özelliklerini etnik formlardan alan Türk İşleme Tekniklerinden “Maraş İş \ Sim - Sırma İş \ Dival İş” nakış tekniğini bilgisayar ortamında ve sanatçı duyarlılığında (desen ve motif özelliğine göre) kumaş – yüzey tasarımlarına dijital baskı tekniği ile aktarılması konusunun uygulamalı olarak hazırlanması aşamalarını içermiştir. (Fotoğraf 7 - 8).



Fotoğraf 7. Etnik formların Dijital Baskı Tekniği ile yüzey tasarımlarına aktarılması



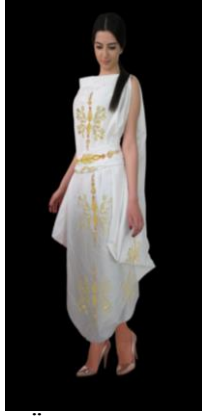
Fotoğraf 8. Etnik formların Dijital Baskı Tekniği ile yüzey tasarımlarına aktarılması

4.2. Özgün Giysi Tasarımlarında Etnik Öğelerin Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı

Tasarımda sınırların ortadan kalktığı yaratıcılık temelli çalışmaların teknolojik ilerlemelerle tamamlandığı günümüz moda dünyasında bilgisayar teknolojilerinin yenilikçi malzemelerle kullanımı dijital teknolojilerin kişiyeye özel moda tasarımı alanında uygulanabilirlik oranlarını da yükseltmiştir. Değişik spektrumda yer alan moda tasarımcıları artık daha rafine daha ayrıntılı daha sanatsal ve üzerinde daha fazla düşünülen detay parçaları ile süslenen teknoloji ile desteklenen farklı ve özgün modelleriyle küresel tüketicilerinin karşısına çıkmakta ve onların özel taleplerine uygun ikonik tasarımlar yaratmaktadırlar. Artık, günümüz global moda tüketicisi satın almayı düşündüğü giysi tasarımında kendisinin de var olduğu, söz söyleyebileceği yeni ve özgün biçimsel giysi formlarına kendisi karar vermek istemektedir. Bu bağlamda, Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Dijital Baskı Tasarım Sürecinde yer alan özgün giysi tasarım formları üst düzey tasarım + kesim + dikim özelliklerinin yanı sıra etnik kimlik ve geleneksel desen özelliklerinin giysi tasarımlarına uyarlanması açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Giyen kişinin beğenilerine hitap eden, kolaylıkla modası geçmeyen, onları yaratan tasarımcısı tarafından (kumaş + model + kesim + dikim + süsleme + form) kişiyeye özel olarak tasarlanan ve yaratıcılık sınırlarını zorlayan giysi tasarımları üzerinde barındırdığı etnik formlarla

tasarım değeri yüksek özgün tasarımlara dönüşümünü sağlamaktadır.

Tasarımcının hayal gücünü yansıtan fikirlerinin dikilmiş giysilere aktarılması, yaratıcı yüzey – desen tasarımı, karmaşık detayların ve milyonlarca rengin kumaşlara basılabilmesi, daha yaratıcı giysi tasarım çalışmalarına imkân vermesi, geniş yüzeyli imajların kumaş üzerine uygulanabilirliği, kişiye özel moda tasarımında etnik formların dijital baskı tekniği ile uygulanabilirlik oranını da yükseltmiştir. Global piyasalarda yeni satış politikalarının da önünü açan Dijital baskı tekniği ile etnik formların kullanımı, müşteriye sunduğu benzersiz tercihlerle (sınırsız renk ve tasarım seçenekleri ile) tasarımda özgünlüğün ve yaratıcılığında önünü açmıştır (Fotoğraf 9 – 10 – 11 – 12 - 13).



Fotoğraf 9. Özgün Giysi Tasarımında Etnik Formların Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı



Fotoğraf 10. Özgün Giysi Tasarımında Etnik Formların Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı



Fotoğraf 11. Özgün Giysi Tasarımında Etnik Öğelerin Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı



Fotoğraf 12. Özgün Giysi Tasarımında Etnik Formların Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı



Fotoğraf 13. Özgün Giysi Tasarımında Etnik Ögelerin Dijital Baskı Tekniği ile Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Kullanımı

5. SONUÇ

1- Yeni bir görsel dil olarak karşımıza çıkan Dijital Baskı tekniğinin Kişiyeye Özel Moda Tasarımında kullanımı, bu alanda çalışan moda tasarımcılarına etnik kimliklerini yansıtan formları sanatsal yetenekleriyle birleştirerek yeni ve özgün giysi formlarını aktarma imkanı sağlamıştır.

2- Özel nakış teknikleriyle hazırlanan etnik desen ve formların, bilgisayar ortamında düzenlemelerinin yapılarak (Geleneksel unsurlarını bozmadan) dijital baskı tekniği ile kumaşa aktarılması giysi tasarımcılarına disiplinler arası çalışma olanağı sağlamıştır.

3- Etnik desen ve formların özgün giysi tasarımlarına aktarımı işlemleri, o kimliğe sahip aynı kültürün temsilcilerinde aidiyet duygusunun gelişmesine katkıda bulunurken aynı zamanda ait olduğu toplumdaki desen ve motif özelliklerinin korunarak nesilden nesile aktarımını sağlamıştır.

4- Küreselleşmenin etkilerini çok yoğun olarak hissedildiği günümüz global dünyasında Etnik \ Geleneksel unsurlara olan popülerliğin artması moda tasarımcılarına tasarım zenginliği sağlarken aynı zamanda etnik yönelimlerin formları bireysel bir stilde birleştirilerek yeniden tasarlama konusunda tasarımcıları cesaretlendirmiştir.

5- Etnik unsurlar ile modern tekniklerin birleşimi, etnik formların korunması ve yaşatılmasına destek sağlarken aynı zamanda yeni estetik formların günümüz teknolojik dünyasıyla buluşmasına izin vermiştir.

6- Global piyasalarda yeni satış politikalarının da önünü açan Dijital baskı tekniği ile etnik formların kullanımı, müşteriye sunduğu benzersiz tercihlerle (sınırsız renk ve tasarım seçenekleri ile) özgün giysi tasarımında özgünlüğün ve yaratıcılığında önünü açmıştır.

KAYNAKLAR

Archer, Margaret S. (1981), On Predicting the Behaviour of the Educational System, British Journal of Sociology of Education.

- Atkinson, P.** (2010). Back to Basics: Questioning the Process of Design (The Design Journal, Volume 13). Issue 1.
- Aydın, Suavi** (1998) Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği, Öteki Yayınevi - Ankara
- Barbarosoğlu, Fatma** (2009). Moda ve Zihniyet, İz Yayıncılık – İstanbul.
- Bayazıt, Nigan** (1999). Tasarımda Bilgisayar Grafiği Kullanımında Yeni Gelişmeler, Bilgisayar Dergisi, Vol. 1 - İstanbul
- Bowles, M., Isaac, C.** (2009). Dijital Tekstil Tasarımı (Birinci Basım), Güncel Yayıncılık – İstanbul.
- Çokokumuş, Benan** (2012). Art and Culture on Digital Media, International journal of new trends in arts sport&science education conference - North Cyprus.
- Dündar, Safiye,** (2006), Türkiye’de Kürt Sorunu ve Azınlık Tartışmaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi – Ankara.
- Erkal, Mustafa E., ve Burhan BALOĞLU ve Filiz BALOĞLU,** (1997), Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü, Der Yayınları – İstanbul.
- Hazır, Hayati** (1996) Demokrasilerde Etniklik Sorunu ve Türkiye Açısından Tartışılması, Avrasya Dosyası Dergisi, Cilt 3, Sayı 4, Asam Yayınları – Ankara.
- Karasar, Niyazi** (1991). Bilimsel Araştırma Yöntemi, 4. Basım - Ankara.
- Marshall, Gordon,** (1999), Sosyoloji Sözlüğü, Çeviren: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları – Ankara.
- Nişancı, Ş. Işık, C.** (2012) Etnisite algısının siyasal tercihler üzerine etkisi: Kars ili Kağızman ilçesi üzerine bir çalışma, II. Bölgesel Sorunlar ve Türkiye Sempozyumu – Kahramanmaraş.
- Oyman, N. R., Sari, S.** (2012). Güncel Baskı Teknikleriyle Kahramanmaraş Geleneksel Nakışlarının Farklı Alanlarda Kullanımı Üzerine Örnek Bir Model Önerisi. Uluslararası Türk ve Dünya kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu, Kahramanmaraş.
- Sarı, Safiye**(1998). Erte’nin Hayatı ve Giysi Tasarımlarıyla İlgili Örnek Bir Araştırma. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Simon, H. A.** (1998). Discovering explanations. Minds and Machines.
- Taylor, Charles** (2005), Kimlik/Farklılık Sorununa Sahici Demokratik Çözüm Arayışı, Çokkültürlülük Tanınma Politikası, Çev. Levent Köker, Yapı Kredi Yayınları – İstanbul.
- Tedsiat,** (2014)Türkiye Ev Tekstili Sanayicileri ve İş Adamları Derneği. (2013). NellyRody ile 2014 Evtteks Trendleri Katalogu, İstanbul.
- Türkdoğan, Orhan** (1996). Bilimsel Değerlendirme ve Araştırma Metodolojisi, Timaş Yayınları - Ankara.
- Türkdoğan, Orhan** (2003). Çağdaş Türk Sosyolojisi, Kültür- Sanat Yayınevi İstanbul.
- Yasa, İbrahim** (1970), Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, Sevinç Matbaası – Ankara.
- <http://www.kahramanmaras.bel.tr/fotograf-muzesi/kahramanmaras-gene/el-sanatları/simsirma.html>
- <http://www.kahramanmaras.bel.tr/fotograf-muzesi/kahramanmaras-gene/el-sanatları/simsirma.html>

KİŞİYE ÖZEL MODA TASARIMINDA ETNİK YÖNELİMLER VE DİJİTAL BASKI TEKNİĞİ

SAFİYE SARI

S. D. Ü GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ TEKSTİL VE MODA
TASARIMI BÖLÜMÜ, İSPARTA \ TÜRKİYE

ÖZET

Moda, insanların değişiklik arama ve yeni biçimler ortaya koyma tutkusudur. Daha geniş anlamda tanımlayacak olursak toplumdaki süslenme ve değişiklik ihtiyacından doğan geçici bir yeniliktir. Moda Olgusu adlı kitabında Cem Hakko, Le Petit Robert sözlüğüne göre modayı şöyle tanımlamaktadır: “Belirli bir toplumda uygun görülen ortak zevkler geçici yaşama ve hissetme biçimleridir”.

Günümüz moda anlayışında tasarım olgusunun önemi artarken, giysi tasarımlarında yaratıcılık, yenilik ve orijinallik gibi kavramlar da ön plana çıkmaktadır. Özellikle moda tasarımcıları, değişik tüketici taleplerine cevap verecek moda uygulamaları için, disiplinler arası bir yaklaşım sergileyen ve tüketiciye yeni alternatif eğilimler sunacak, yeni bir vizyonda değişik trendlerde giysi tasarımlarına ihtiyaç duymaktadırlar. Bu anlayış beraberinde, özgünlük, yenilik ve yaratıcılık değerleri yüksek olan koleksiyonlar oluşturma çabalarını artırmış ve giysi tasarımcılarını giysi formları için kalıp hazırlamanın yanında kumaş tasarımların da farklı yüzey ve doku tasarımları ile tasarım değeri yüksek yeni giysi uygulamalarına yönlendirmiştir.

“Kişiyi Özel Moda Tasarımında Etnik Yönelimler ve Dijital Baskı Tekniği” olarak belirlenen çalışmanın genel amacı; sanat ve sanat uygulamaları alanında düşünsel ve deneysel yaratıcı tasarım süreçlerinin, teknolojik gelişmelerin sunduğu yeni İmkânlarla özgün giysi tasarımlarına dönüştürülmesidir. Araştırma konusunu oluşturan Kişiyi Özel Moda Tasarımında Dijital Baskı Tekniği, oluşturulacak özgün giysi tasarımlarına yüzey tasarımı olarak aktarılacak, yüzey - kumaş tasarımlarında kullanılacak olan geleneksel motifler Türk işleme Tekniklerinde kullanılan etnik öğelerden oluşacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kişiyi Özel Moda Tasarımı, Dijital Baskı Tekniği, Etnik Formlar ile Yüzey Tasarımı, Özgün Giysi Tasarımı.

ETHNIC TRENDS AND DIGITAL PRINTING TECHNIQUE IN TAILOR MADE

ABSTRACT

Fashion is the passion of human to seek for changes and reveal new forms. If we define it in a wider manner, it is a temporary innovation arising from the need of decoration and change in the community.

Today while the importance of the design phenomenon increases in the fashion understanding, the concepts such as creativity, innovation and originality also become prominent in the dress designs. Especially the fashion designers need dress designs in the various trends in a new vision that exhibit interdisciplinary approach and will present alternative trends to the consumer for the fashion applications that will respond to the demand of the various consumers. Also, the contemporary fashion art has remained far away from the digital technology in a way in which it will keep pace with the today's world as a branch of the thousand years textile craft/art in the 21st century.

The general objective of the research project determined as “Ethnic Trends and Digital Printing Technique in Tailor Made” is the transformation of the intellectual and experiential

design processes in the art and art applications field to the original dress designs with the new opportunities that the technological developments provide. This technique design clothing design will be transferred to the surface with Digital Printing Press and in this research, surface - fabric that will be used in the design of traditional motifs used in Turkish ethnic elements will consist of processing technical.

Keywords: Tailor Made Fashion Design, Digital Print Design, Surface Design with EthnicForms, Original Clothing Design.

GEÇMİŞTEN BUGÜNE KİMLİK GÖSTERGESİ OLARAK SANAT

Suzan Tepe Yılmaz

Çokkültürlü eğilimlerin başlaması kimlik kavramının irdelenmesini de beraberinde getirmiştir. Esasında yeni bir kavram olmayan çokkültürlülük, modern dönemlerde yani ulus devlet modelinde belirlenmiş bir kültür egemenliğinden dolayı farklı küçük grupların yok sayıldığı ya da baskılandığı toplulukları bir arada bulunduran birçok ulusta varlık göstermiştir. Her ne kadar çeşitliliğin, farklılıkların kabul edildiği, tanındığı ya da bu çeşitlilikleri tanımlayan eylemler, hareketler, sanatsal çalışmalar Postmodern dönemde gerçekleşmiş gibi görünse de farklılaştırmalara karşı tavırlar daha önceki zamanlarda da gösterilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında köle ayaklanmaları, 20. yüzyılın ilk yarısındaki siyah – beyaz ayrımcılığına karşı tepkiler, ırkçı hareketler 1960’lı yıllar öncesinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak etnik, ırksal tanıma çabaları 1960 sonrasında da devam etmiş çokkültürcü yaklaşım tam olarak yerleşmemiştir. Modern dönemde daha çok sınıf farklılıkları, siyaset üzerinden gerçekleşen hareketler liberal bakış açısının yaygınlaşması ve hegemonya sağlamasıyla bireysellik öne çıkmış ve bunun göstergesi olarak da dil, din, etnik kültür, cinsiyet gibi öğelere ağırlık verilmiştir. Will Kymlicka (aktaran Anık, 2012, s. 85) çokkültürcülük konusunda yürütülen reform hareketlerini diğerlerinden ayıran faktörün, işçilerin ve çiftçilerin, sınıf temelinde gelişen ve ekonomik çıkarları dik-kate alan daha önceki siyasi hareketlerin aksine, “kimlik”le ve “kimlik politikaları”yla ilgilenmeleri olduğunu belirtmektedir. Elbette bir nokta tarih veremediğimiz bu olgu ve olaylar, bütünü oluşturan her parçanın birbiriyle ilişkisi kurularak okunabilmektedir. Bu noktada ister istemez her disiplin ekonomik – politik bağlantılar kurmaktan kendisini alamamaktadır.

Bugün, çokkültürlülük-çokkültürcülük söylemleriyle birlikte kimlik kapsamında gerçekleştirilen sanatsal çalışmaların dışından bakıldığında kimlik kavramı genel olarak, etnik kültür, ırk, cinsiyet ve bireye verilen ulusal etiketlerden başka sorular sordurmaktadır. Gombrich’in (2004) “Sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnız sanatçılar vardır” ifadesi sanat eserinin/nesnesinin sanatçıyı gösterdiği düşüncesine ulaştırmaktadır. Sanatın bir ifade aracı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının sanatı, nesnelere, doğayı, yaşamı, kendisini algılama biçimi ve bakış açısını yansıttığını söylemek yanlış olmaz. Sanatın nesnesini sanatçı belirler yani sanatçının sorunu sanat eserinde çözülür ya da vücut bulur. Sanat tarihine baktığımızda sanatçı/zanaatçı, sanat/zanaat ayrımının ortaya çıkmasını etkileyen sanatçı/zanaatçı tavırları ve eylemleri, sanatçıların biçim ve üslup olarak sanatsal ifade arayışları, sosyo-politik-ekonomik etkiler karşısında söylemde bulunmaları, sınıfsal farklılıklar ve sanatın sınıflandırılması, etiketlenilmesine, kurum ve kurumsallaşmaya karşı tepkiler sanatsal söylemlerle birlikte sanatçı söylemlerini de göstermektedir. Bu doğrultuda her sanat eseri sanatçı kimliğini ve dolayısıyla toplumsal ya da bugünün söylemiyle küresel yapıyı yansıtmaktadır. Bu sebeple aydınlanmaya kaynaklık eden Rönesans’taki önemli değişim ve sanatsal ifadelerden başlamak önemli görünmektedir.

Bugünden de farklı olmadığı gibi sanat/zanaat hamiler tarafından belirlenen

siparişler, istekler üzerine gerçekleşmekteydi. Temsiller çoğunlukla dinsel konuları ve hamilerin zenginliklerini gösterirken sanatçının kendisinin bir önemi yoktu. Bu durumun değişmesinin ilk adımı olarak Shiner (2010, s. 72) Rönesans'ta modern sanatçı söylemine karşılık gelen önemli üç hareket olduğunu ifade etmektedir: Sanatçının biyografisinin ortaya çıkışı, sanatçının kendi portresinin gelişimi ve "saray sanatçısı"nın yükselişi. Albert Dürer'in "Self portrait as Christ" olarak bildiğimiz 28 yaşındaki kendi portresi onun ilk kendi portresi olmamasına rağmen üzerinde konuşulan bir resimdir. Bu resim diğerleriyle kıyaslandığında, sanatta en iyi olduğunun ve saray sanatçısı olarak bir statü sahibi olduğunun göstergelerini içermektedir.



Albrecht Dürer, 1484, Kendi portresi(13 yaş)



Albrecht Dürer, 1498, Kendi portresi(26 yaş)

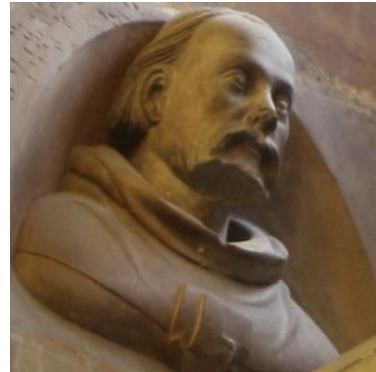


Albrecht Dürer, 1500, Kendi portresi(28 yaş)

1450'li yıllarda ilk değişim ve adımların başlandığı ifade edilse de 1380'li yıllarda yapılan Prag Katedralinde mimar-heykeltıraş Peter Parler'in büstü kiliseye yardım edenleri betimleyen büstler arasında yer almıştır. "Kiliseye yardım eden kişileri betimleyen bu büstler, Naumburg Kurucularının heykelleri ile aynı amaca hizmet ederler... Bu büst dizisi, bunları yapan sanatçı Genç Peter Parler'inki de dahil, kişilerin büstlerini içermektedir. Peter Parler'in bu büstü, çok büyük olasılıkla bir sanatçının bilinen ilk gerçek kendi portresidir" (Gombrich, 2004, s. 215). Sanatçının kendi portresini diğer büstlerin arasına yerleştirmesi hem diğerleriyle aynı konumda olduğunun hem de bu büstleri yaptığı için kilise inşasına yardım sağladığının göstergesi olarak okunabilmektedir.

Peter Parler, (1370-1380), St. Vitua Katedralinde kendi portresi.

Diğer taraftan kadının sanattaki yerinin sorgulanmasının başlangıcı olarak görünen Feminist hareketlere karşılık, kadına biçilmiş roller ve işlere tepki XVII. yüzyılda Winchelsea Kontesi şair Anne Finch (Parker'dan aktaran Shiner 2010, s. 102) tarafından şöyle dile getirilmiştir:



Her bir yersiz eleştiriye düşmanım
Kim demiş dikiş iğnesi elime daha çok yakışır diye.

Elbette bütün sanatçılar farklı ya da kendini gösteren çalışmalar yapmamışlardır, dönemin gereği nasıl ise o şekilde çalışılmıştır. Bu durum onları sanatçı sıfatından geri almamaktadır. Ancak bu yüzden farklı olanlar daha çok dikkat çekmektedir, elbette ki tarihe girebildiği kadarıyla. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Günümüzde sanatla uğraşan birçok sanatçı bulunmaktadır, ancak bizler kadraja girenleri tanıyoruz ve onların yaptıkları, dönemin sanatını oluşturmakta ve tarih böyle şekillenmektedir.

XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde zanaatçılar sanatçı statüsü elde etmeye çalışırken coğrafi keşiflerin yapılması ve burjuva sınıfın ortaya çıkışı, yeni kaynak arayışları-sömürgeler, Amerika'nın keşfi ve toprakları genişletme isteklerinin gerçekleşmesi sosyo-ekonomik-kültürel değişimlere sebep olmuştur. Bu gibi farklılıklar/farklılaştırmalar eşitlik ve özgürlük arayışını da beraber getirmiştir.

Sanatçının politik tavrını okuyabildiğimiz başka bir eser, David'in 1793 yılında yapmış olduğu "Marat'ın Ölümü" dür. Resim her ne kadar gazeteci Jean Paul Marat'yı anlatıyor görünse de sanatçının Cumhuriyet yanlısı olduğu, tüy kalem ve bıçağın karşılıklı yerleştirilmesinde şiddet karşıtı olduğu ya da fikir tartışmalarına karşılık fiziksel şiddetin bulunmasının eleştirisi olarak da okunmaktadır.



Jacques-Louis David, 1793, Marat'ın Ölümü.



Edvard Munch, 1883, Çıglık.

Diğer taraftan sanatçının ruhsal durumunu yansıtan bir resim Edvard Munch'un "Çıglık" isimli çalışmasıdır. Resim, travmatik bir yaşam geçiren sanatçının psikolojik durumunun yansımaları olarak anlatılsa da sanayi devriminin insan üzerine etkileri yadsınamayacak kadar büyüktür. Bu çalışmayı, sanatçının yaşamı algılaması ve içselleştirmesi sonucu dönemin gerçeğini yansıtan bir eser olarak okumak çok yanlış değildir.

20. yüzyılın son çeyreğine kadar olan süreç, ulusalcılığın, emperyalist isteklerin, karşı hareketlerin, savaş ve katliamların olduğu ve sanatın siyasi ideolojilerin aracı olarak kullanıldığı dönem olarak görülmektedir.

Sanatçının bakış açısını, duruşunu okuyabildiğimiz başka bir isim ressam ve çizer olan George Grosz'dur. "Sabah Saat Beşte" isimli çalışmasında günlük yaşamda, çalışan ve sömüren iki farklı sınıfın eşzamanlarda yaptıklarını bir arada vermekte ve gerçeği dile getirmektedir. Grosz'u, Yılmaz (2013, s. 158), "Bu çizimlerinde, haksızlık ve sömürden nefret ettiği açıkça belliydi" şeklinde tanımlamaktadır.



George Grosz, 1921, Sabah Saat Beşte.



Otto Freundlich, 1912, Yeni İnsan.

Yahudi asıllı Alman ressam ve heykeltıraş olan Otto Freundlich, Nazilerin dışladıkları sanatçılar içindedir. Dışavurumcu yaklaşımı sergilediği "Yeni İnsan" isimli heykeli, Nazilerin hem toplum ahlakını bozduğu hem de dejenerasyon kuramını doğrulayan çift taraflı okumayla "Yozlaşmış Sanat" sergisinde (1937) yer almıştır (Clark, 2011, s. 76). Clark (2011, s. 76), Hitler'in dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal olgulara saygısız ve Afrika sanatına dayanan "Zencileştirici" kökenleri olduğunu, Yahudi emperyalizminin bir komplosu olarak gördüğünü ifade etmektedir.

Yahudi olan Fransız kadın sanatçı Claude Cahun, Nazilerin Fransa işgaline karşı direnişçiler arasında yer almış, bir kiliseden "İsa yücedir fakat Hitler daha yüceymiş- İsa insanlar için öldü. Hitler içinse insanlar ölüyor" (Clark, 2011, s. 43) yazılı bir bayrak fırlatmıştır. Cahun, kendisini farklı cinsiyet ve rollerde fotoğraflayarak otoportreler oluşturmuş, dayatılan ya da verilen rollerin eleştirisini yapmıştır. Genel olarak bakıldığında sanat 19. yy sonundan 20. yy son çeyreğine kadar özelliikle ulus devlet oluşturmada ve belirli ideolojilerin yerleştirilmesinde ya da reddedilişinde araç olarak kullanılmıştır. Burada bahsedilen ideoloji hem siyasi görüşleri desteklemek hem de bireysel bakış açısını sunmak anlamında ele alınmaktadır. Dolayısıyla sanat, görünmeyen gösterilmesi, bir eksikliğin ya da ihtiyacın giderilmesi noktasında 20. yy sonlarına kadar kendi dinamikleri, batı öğretisine (akademik öğreti) karşı yapılan sanatsal deneyimler, burjuva karşıtı sanatsal

hareketler, piyasa karşıtı ve çevreci hareketleri içermektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında sanatın merkezinin Amerika'ya kayması ve Amerika - Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği arasındaki soğuk savaşın devam ettiği süre içinde (1989'lara kadar) sınıfsal içerikli ve sanat-piyasa karşıtı sanatsal çalışmalar devam etmiştir. 1945 yılı sonrası sanatın merkezinin Amerika olmasında savaş dönemlerinde Avrupalı sanatçıların Amerikaya göç etmesi büyük bir etken olmuştur. Yeni bir güç olan Amerika sanatsal bağlamda da merkez olmak durumundadır. 1980'lere kadar Avrupa evrenselciliği üzerinden hareket etmiş, neoliberal düzenle birlikte çeşitliliği gündeme getirmiştir. Stallabrass (2013, s. 26-27) bu durumu "İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York'un sanat dünyasının merkezi olması, Amerikan sanatının yerel ve ulusal meselelerden sıyrılarak sözde evrensel temalara yönelmesi anlamını taşıyordu; şimdi, yeni düzende evrenselliğin yürürlükten kaldırılarak yerini çeşitliliğin, farklılığın ve melezliğin getirilmesi gerekirdi" şeklinde ifade etmektedir.



Claude Cahun.

Burada baskılanmış ya da ötekileştirilmiş grupların çağdaş sanat alanlarına nasıl girdiğinden bahsetmek önemlidir. Sanatın kaynağı ve merkezi olarak kabul edilen Batı ya da kabul görmüş sanatçılar dışında yapılan ürünler zanaat nesnesi, kültür nesnesi olarak görülmüş ve etnografya müzelerinde yerini almıştır. Ancak, çeşitliliğin desteklenmesi, farklı olana duyulan merak ve ilgi ilkel- primitif söylemini başka deyişle ayırımını ortadan kaldırmış gibi görünmektedir.

Güneybatı Yerlilerinin sanatlarına tahsis edilmiş olan Phoenix's Heard Müzesi'ni ilk kez ziyaret ettiğim 1983 senesinde "Antropoloji İlkel Sanat" kelimeleri müzenin cephe duvarındaki yerini hala koruyorlardı. Ancak 1991 senesinde gittiğim zaman sadece bu kelimeler sökülmele kalmamıştı, bundan başka aynı müzede *Egzotik Yanılsama: Sanat, Romans ve Piyasa* adlı, yerlilerin el ürünlerinin [artifacts] sanat olarak sahiplenilmesini sorgulayan bir sergi vardı. (Shiner, 2010, s. 359).

Elbette her kültür nesnesi sanat sınıfına alınmamıştır. Burada en ayırıcı unsur işlevsel olmayan ürünlerin sanat sayılmasıdır. Örneğin, takılar, oymalar sanat ürünü kabul edilirken günlük yaşamı kolaylaştıran olta, sandal vb. nesnelere sanat olarak nitelendirilmemiştir. Bu ayırımın en temel sebebi seçkin sınıfın sanatı estetik, tinsel obje olarak etiketlemesi olarak belirlenebilir. Farklılıklara duyulan ilginin ve merakın bir piyasa oluşturduğunu Rönesans'tan bu yana görebilmekteyiz.

Ali Artun (2013, s. 22) Afrika sanatının ilk kez 1996 yılında Fogg Sanat Müzesinde sergilendiğini ve böylece sanat tarihindeki yerinin meşrulaştığını ifade etmektedir. Sömürge olan ülkelere, daha doğru bir tanımla Batı dışındaki ülkelere

ait olan nesnelere sanat müzelerinde yer verilmeye başlanması azınlıkların kendilerini dile getirebilecekleri özgür bir alan yaratmış gibi görünmektedir. Quai Branly'nin açılışında (2006) Başkan Chirac'ın, "Girişimimizin merkezinde, ırk merkezliğin, Batı'nın insanlığın kaderinin yalnızca kendi ellerinde olduğu gibi mantıksız ve kabul edilemez iddiasının reddedilmesi, aşağılanan ve önyargılarla yaklaşılana Avrupa dışı medeniyetlere, evrensel kültürel zenginliğimiz içinde hak ettiği yeri kazandırmak ve böylece kültürler ve medeniyetler arasında gerçekleştirilmesi gereken diyaloga katkıda bulunmak yatmaktadır" (Cumhuriyet ve Radikal, 2006) ifadeleri ötekinin kabulü, ötekinin ifşası ve hegemonyanın göstergesi gibi yorumlara da açık görünmektedir.

Sınıfsal farklılıklar yerine çeşitliliğin ve farklılıkların gündeme gelmesi, sanatçıları da bir ideolojinin yansıtılması, bir ideolojinin propagandası yerine farklılıklarının göz önüne sererek gerçeğin yansıtılması için ırk, dil, cinsiyet, etnik kültür gibi konular üzerinden hareket etmeye yönlendirmiştir. Yeni kavramsal (ve onu izleyen kimlik sanatı) yaklaşımlarla çokuluslu kapitalizmin eleştirisi, kapitalist düzenin kitle iletişim araçlarıyla toplum üzerinde oluşturduğu kodların deşifre edilerek kırılması düşüncesi, yapısökümcü anlayış üzerinden ele alınmaktadır. Görünenin arkasındaki gerçeğin gösterilmesi. Bu noktada sanatçılar tarihsel bütün olay ve olguları, ötekileştirmeleri yeniden ele alarak yapıbozuma uğratmaya çalışır. Ancak bu noktada asimile edilmiş kültür, ırk ve yaşam biçimlerinin yeniden ele alınması, projelere dahil edilmesi kültür piyasası oluşturarak düzenin kendisine geri dönmekte ya da yapay ötekiler, farklılıklar oluşturmaktadır. Çünkü her sistem ayakta kalabilmek için farklılığa, farklı olana ihtiyaç duymaktadır. Jacques Attali (aktaran Foster, 2011, s. 171) bu ihtiyacı şöyle ifade etmektedir:

Hiçbir örgütlü toplum, içine farklılıkları yerleştireceği bir yer yapılandırmadan ayakta kalamaz. Hiçbir mübadele ekonomisi bu farklılıkları kitlesel ya da seri üretim formu içinde eritmeden gelişemez. Kapitalizmin özyıkımı, tam da bu çelişkide yatmaktadır: Farklılığın kendisinin dışlandığı bir mantık içerisinde, kayıp farklılığın peşindeki kaygılı arayışta.

Diğer taraftan sanatçıların ırk, cinsiyet, etnik kültür gibi konular üzerinden yaptıkları çalışmalarını uluslararası platformlarda gösterebilecekleri alanlardan biri de bienaller olmuştur. Kapitalizmin son evresi olarak niteleyebileceğimiz postmodern dönemdeki globalleşme, farklı kültürlerin bütün dünyaya sesini duyurabileceği bir olgu olarak "umut verici"dir. Küreselleşme olarak sürekli dilimizde dolanan ve bize sonsuz özgürlük hissi veren, istediğim zaman her yerde olabilirim dedirten bu kavram bütüne baktığımızda ekonomi politikası olarak vücut bulur. Kimlik olgusu üzerinden yapılan sanatsal çalışmalar da kültür ekonomisinde yerini almaktadır.

... genellikle Batılı küratörlerin yönetiminde düzenlenen uluslararası çaptaki büyük bienallerde de farklı kültürel kimliklerin kendi kendini temsil olanağı yaratılmış, 'sanat dünyası'nın coğrafyası ciddi anlamda genişlemiştir. Bu açılımın, giderek küreselleşmeye başlayan ekonomik düzenin bir uzantısı ve yansıması olduğunu görmek güç değildir. (Antmen, 2009, s. 296)

12. İstanbul Bienali (İsimsiz), 13. İstanbul Bienali (Anne Ben Barbar mıyım?) kimlik politikaları üzerinden gerçekleştirilen organizasyonlara Türkiye'den örnekler

olarak gösterilebilir. Ötekinin sesini duyurabildiği ve buna izin verildiği bu organizasyonların ayrılmış alan ve zamanlarda konuşma hakkı tanınması bir sınırlama ve ötekiyi kabullenme olarak okumak çokta zor değildir.

Sanatçılar, sözde çeşitlilik taraftarlığına karşı var olan farklılıkları ve ayrımları tekrar tekrar gündeme getirirken, bu dile getirişler çokkültürcü yapılanmayı oluşturamamaktadır. Örneğin, Irkçılık üzerine yapılan sanatsal çalışmalar tarihin hatırlanmasını sağlarken, insanları bir araya getirmek yerine ayrıştırma riskini taşımaktadır. Ya da başka bir örnek, kadına yönelik şiddet azalmamış, yok olmamıştır. Diğer taraftan çeşitliliğin merkezi sayabileceğimiz Amerika’da siyah-beyaz karşıtlığı sona ermiş midir? Bütün bu ırk, dil, cinsiyet, etnik köken gibi sorunlardan daha önemli sorunlar yok mudur? Sosyal hak ve özgürlükler noktasında insanlık sorunu çözülmüş müdür? Sanırım verebileceğimiz yanıt HAYIR. Sanatçı elbette sadece yaşadıkları üzerinden sanat yapmamaktadır, daha öncede belirttiğimiz gibi bir eksikliği ya da bir ihtiyacı giderebilir, gösterebilir. Ancak, bugün sanat nedir sorusuna “estetik obje”dir şeklinde cevap vermek olanaksız gibi görünmektedir. Sanat karşımıza bir bilgi objesi olarak çıkmaktadır. Kısaca, sanat evrensel değerlere sahiptir demek modern bir söylem olur ancak, sanat insan merkezli bir edim olarak geneli ifade etmekte ya da kapsamaktadır. Sanatçıların, yüzeysel sorunlar üzerinden hareket etmeleri ne yazık ki özdeki, görünenin altındaki gerçekliği tekrar gizlemekte ve popüler söylemler haline gelerek metalaşmaktadır. Yakın döneme ait bir sergi ile bu durumu özetlemek çok da yanlış olmayacaktır. Marc Quinn’in 8 Şubat 2014 tarihinde İstanbul ARTER galeride açmış olduğu “Aklın Uykusu” isimli sergi, cinsiyet, kimlik üzerinden çalışmaları içermektedir. Toplumun belli ideolojiler tarafından yönlendirilmesinde normal-anormal karşıtlığını, böylece ötekiyi vurgulamaktadır.



Marc Quinn, 2009, Buck ve Allannah.



Thomas Houseago, 2009-2010, Baby.

Marc Quinn’in transseksüellik, eşcinsellik, kadın-erkek karşıtlığı/birliği açısından ele alabildiğimiz bu heykeli, yaşayan gerçek kişilere ait portreleri içermektedir. Heykele baktığımızda kadın ve erkeğin üreme organlarının yer değiştirdiğini

görmekteyiz. Öncelikle ilk aklımıza gelen kadında erkek, erkekte kadın özelliklerinin bulunması şeklinde bir okuma. Daha sonra tıp literatüründe anomali olarak bilinen psödohermafrodit (çiftcinsiyetlilik) aklımıza gelebilir. Ancak bunların dışında çok fazla bir okuma yapabilmek olanaksızdır.

Karşılaştırma yapacağımız diğer örnek Thomas Houseago'nun Baby isimli heykelidir. Çağın figüratif heykellerini inşa eden İngiliz sanatçı heykellerini (Nicholas, 2011) insanın hayata nasıl baktığını, hayatta nasıl durduğunu ve dünyayla ilgili fantezilerini arayan bir oyun olarak görmektedir. Baby, yaklaşık 3 metre yüksekliğinde alçı, inşaat demiri ve çizimlerden oluşturulmuş, el ve ayakları üzerinde emeklemekle yürümek arasında duran devasa bir bebek. Saldırgan duruşuyla "Baby" hem yabancılaşmanın hem de tüketim toplumunun göstergesidir. İnsanoğlu bebeklik döneminde ileride üretebilmek için sadece tüketir. Diğer taraftan bebek, çevresinde (yabancı olduğu) olup bitenleri algılayan fakat harekete geçme zamanını bekleyen insanın metaforik anlatımı gibi görünmektedir. Çağımızın en büyük sorunlarından biri de mahremiyet sınırlarının ortadan kaldırıldığı ve yaşamı kolaylaştırıyormuş gibi görünen panoptikon yaşam sürüyor olmasıdır. Baby'nin primitif maskları hatırlatan başı gözetlenme hissi ve tekinsizlik oluşturarak içinde bulunduğumuz süreci gözler önüne sermektedir. Diğer taraftan iç mekana yerleştirilen devasa heykel izleyicide form-mekan ilişkisiyle sıkışmış, gözetlenen hissi oluşturmaktadır. Houseago'nun heykeli hiçbir ayırım gözetmeksizin bütün insanların maruz kaldığı gerçekleri ve sanatçının bakış açısını, yaşamı algılayışını gözler önüne sermektedir.

Marc Quinn'in bu heykelinde sanatçı kimliğini okumak pek mümkün görünmemektedir. Gündemin popüler söylemi cinsiyet, cinsel kimlik onun da heykellerine konu olmuş gibi görünmektedir. Diğer taraftan Houseago'nun heykelinde sanatçının yaşamı nasıl çözümlendiği, nasıl baktığı, var olan baskılar, kullandığı plastik dilde yerini bulmuş gibidir.

Elbette toplumsal normlar, toplum ahlakı söylemleri insanları, yaşamlarını ve insanların bakış açılarını belirlemekte, baskılamaktadır. Fakat cinsel yaşam herkesin kendisine ait bir alandır ve insana dair temel değerlerden yoksun kalması için bir sebep değildir. Dolayısıyla sanatta cinsel kimlik, cinsel tercih, ırk gibi konuların ele alınması sadece yapılan ötekileştirmeler sonucu madur olan ya da asimile edilen grupların varlığını göstermektedir. Fakat sanatçıların farklılıkların var olduğunu, görünenin gerçek olmadığını ifade etmek amacıyla bireye kadar inen farklılıkları kullanması ne yazık ki çeşitliliğe ayak uydurarak kaybolmaktadır. Burada Hal Foster'ın (Foster, 2011, s. 172) farklılık arayan düzeni ifade etmesi önemli görünmektedir:

Bu kaygılı arayış, bastırılmış ya da kayıp (cinsel, toplumsal v. s) farklılığın geri getirilişini tehlikeye atmakla kalmayabilir; aynı zamanda sahte farklılıkların imal edilmesini, tüketilmek üzere farklılıkların kodlanmasını da kıskırtabilir. Farklılık imal edilebiliyorsa, direniş de edilebilir. Bu noktada eleştirel marjinalliğin bir mit olma olasılığı ortaya çıkıyor –liberal romantizm kisvesi altında gerçek farklılığın yok edilip, tüketilmek üzere yapay farklılığın yaratıldığı ideolojik bir tahakküm alanı.

Sonuç olarak, her ne kadar herkesin aynı yaşamı sürdürdüğü yanılsaması olsa da özünde eşcinsel olandan, heteroseksüel olana, siyahtan beyaza, yahudisinden müslümanına hristiyanına, türk olandan kürt olana, sünni olandan alevi olana gibi çoğaltabileceğimiz etiketlemelerin hepsi insan olarak karşımızdadır. Sorun, insanların temel hak ve özgürlükleri olan sosyal eşitlik, adalet gibiönemli ihlallerdir.

KAYNAKÇA

- ANIK, M. (2012). Kimlik ve Çokkültürcülük Sosyolojisi. İstanbul: Açılımkıtap.
- ANTMEN, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARTUN, A. (ed). (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik. (Çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- CLARK, T. (2011). Sanat ve Propaganda. (Çev. Esin Hoşçusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Cumhuriyet Arşivi. 18 Temmuz 2006, s. 17. Erişim tarihi:20. 03. 2014 <http://www.cumhuriyetarşivi.com/katalog/192/sayfa/2006/7/18/17.xhtml>
- FOSTER, H. (2011). Sanat Siyaset. Artun, A. (ed.). *Kültürel Direniş.* (s. 155-183). İstanbul: İletişim Yayınları.
- GOMBRİCH, E. H. (2004). Sanatın Öyküsü. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- NİCHOLAS, B. (2011). *Statuesque:PawelAlthamer, HumaBhabha, AaronCurry, ThomasHouseago, MatthewMonahan, RebeccaWarren.* NewYork:PublicArtFund.
- SHİNER, L. (2010). Sanatın İcadı. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- STALLABRASS, J. (2013). Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller. (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- VESPER, Y. (2006). Meğer onlar ilkel değilmiş! Radikal İnternet Baskısı. 23 Haziran. Erişim tarihi: 20. 03. 2014 <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=190957>
- YILMAZ, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi. [http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Munich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Munich)) http://www.openculture.com/2013/07/the_genius_of_albrecht_durer_revealed_in_four_self-portraits.html http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Parler http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:The_Scream.jpg&filetimestamp=20110915052452& <http://art.famsf.org/george-grosz/fr%C3%BCh-um-5-uhr-5-oclock-morning-im-shatten-shadow-berlin-der-malik-verlag-1921-19821119> <http://www.pinterest.com/pin/518336238334828720/> <http://strangeflowers.files.wordpress.com/2012/04/claude-cahun.jpg> <http://blog.radikal.com.tr/sayfa/marc-quinn-sergisine-hazirlikli-gitmek-icin-kucuk-bir-klavuz-49572> <http://whitney.org/Exhibitions/2010Biennial/ThomasHouseago>

Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat

Suzan Tepe Yılmaz

Postmodern dönemle birlikte daha çok duyduğumuz ya da dillendirdiğimiz kimlik kavramı, siyaset, sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi disiplinlerde olduğu gibi sanatın da

konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihini göz önünde bulundurduğumuzda özellikle Aydınlanma Dönemi ile birlikte bireyin öne çıkması, kendini ve yaşadığı çevresini sorgulaması ve tanımlamaya çalışması “kimliğin”, sadece postmodern döneme ait bir sorun olmadığını göstermektedir.

Bir anlamda yaşamın temsili olan sanat, sanatçının hayatı nasıl yorumladığının ya da kendini nasıl tanımladığının ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla her sanat eseri bir kimlik göstergesi olarak yorumlanabilir. Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra baskılanmış ya da ötekileştirilmiş grupların, kimlik göstergesi olarak ırk, kültür, cinsiyet ya da cinsel tercih üzerine artan sanatsal çalışmaları -bireyin kendini özgürce ifadesi olarak görünmesine rağmen- insansal olandan uzaklaşmaktadır. Bu bağlamda, kişinin ne adı, ne doğduğu yer, ne cinsiyeti, ne de ona verilmiş olan kimlik numarası, kimliği tanımlayabilecek öğeler değildir. Bireyin kimliğini, yaşantıları ve gözlemleri sonucu elde ettiği veriler doğrultusunda kendini ifade eden düşünce ve davranışları belirler.

Bu çalışmada, özellikle 1980’li yıllarda ortaya çıkarılan kimlik olgusunun ne olduğu ve sanatsal çalışmalarda yerini nasıl bulduğu açıklanarak özünde aydınlanma döneminden günümüze kadar yapılan sanat eserlerinde ve hareketlerinde var olan sanat ve sanatçı kimliği irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Sanat, Sanatçı, Kültür.

FROM PAST TO NOWADAYS ART AS AN INDICATOR OF IDENTITY

Suzan TEPE YILMAZ

Abstract

The concept of identity, we hear or talk about much more with the postmodern period, also appears as an art subject like the other disciplines such as politics, sociology, philosophy and psychology. Taking art history into consideration, especially with the period of Enlightenment, the forefront of the emergence of the individual, questioning himself and his environment and trying to define it shows that ‘identity’ is not only the subject of postmodern period.

In a sense, art is a representation of the life and it appears as the expression of the artist’s comments and the definition of the life. So, each art work is an indicator of identity. However, after the second half of the 20th century, increasing art works on race, culture, gender or sexual preference of blunted or isolated groups- though it seems free expression of the individual- move away from the humane. In this context, the name, the birth place, the gender and the identity number are not the elements that can define the identity. Individual’s thought and behaviours determine his/her identity through collecting the data from his/her life and observations.

In this study, it is going to be explained what is the concept of identity which occurred especially in 1980s, and how it takes place in art works, and it is going to be explored the art and the artist’s identity in art works and movements from the period of enlightenment to nowadays.

Keywords: Identity, Art, Artist, Culture

CYRANO'S LAST LETTER: IDENTITY AND STYLE IN GRAPHIC DESIGN

Bariş Hasırcı

1. Introduction: Identity of the Graphic Designer

Where does the identity of a graphic designer manifest itself in her/his works? In many sources, “graphic design” is described, in its most general sense, as the organization and communication of messages [Heller, 1988: p. 9]. The identities of three parties are involved in this process: the sender’s, the messenger’s, the receiver’s, which correspond, in the business life, to; the client, the graphic designer and the target audience, respectively. Therefore, it can be said that, graphic design is “the communication of the client’s messages by the graphic designer to the target audience”. In the planning and carrying out of a design project, the factors taken into account include the identity of the client and the identity of the target audience. This is due to the fact that, for the communication to be effective, who the client is and how they should be best represented needs to be known as much as who the target audience is and how the message should be specifically engineered for it, so as to be delivered with the highest efficiency. What is not taken into account is the identity of the designer. The graphic designer is expected to be invisible, totally immersed in the message, hidden behind the identity of the client. If and when it is possible, where the identity of the graphic designer shines through in a work is in the “style” with which the work is carried out.

While in many fields of artistic endeavor, a distinctive style is of key importance to success, as with painting, sculpture, fashion and architecture, one field not necessarily welcoming of this phenomenon is graphic design. Artists and designers in other fields are encouraged to be as personal and expressive as they can be but graphic designers are asked to fully comply to a client’s demands, to the point of almost doing only what they are told. This situation is contrary to the system of graphic design education in which, students are pointed in the direction of full commitment to an idea or product and representing it as personally, expressively and artistically as possible in order to achieve effective results. Such an approach inevitably encodes the personality of the designer in the core of the work that s/he produces. This personality, through a series of varying projects, may appear to become a signature style that is recognizable enough to draw attention to itself. A question may be posed at this point: **would a piece of work benefit from a graphic designer displaying a distinctive style? Or, would style overshadow the message of the piece?**



Fig. 1. Three scenes from different Wes Anderson films that depict his framing style: (1) *Bottle Rocket*(1996), (2) *The Royal Tenenbaums*(2001), (3) *The Darjeeling Limited* (2007)

The hierarchical relationship between the “style” and “message” present in works has been a point of debate for graphic designers, as much as artists in varying fields of artistic creation, throughout time. The famous phrase, coined in 1896 by the American architect Louis Sullivan, with the words “style” and “message” replaced with “form” and “function”, aims at putting an end to the discussion: “...form ever follows function” [Sullivan, 1896: p. 408]. Sullivan states that this is the law that governs everything even though form and function often seem inseparably united. He adds, “where function does not change, form does not change”. The architect/author also uses the terms “matter” and “essence” when referring to “form” and “function” [Sullivan, 1896: p. 407-408]. In an interview conducted at the Cannes Film Festival in 2012, when questioned about whether his easily recognizable filmmaking style that is clearly evident in all of his films has created a feeling of repeating himself, auteur director Wes Anderson has gone on record as having said: “That’s just sort of [like] my natural handwriting. My natural handwriting is neat and it is like my personality. Somewhere along the way I made this choice: I can force myself to not be what I feel I naturally am or I can just go with it and develop it...[Repeating myself] is not something I think about. I really think about just the world of this movie, and what this one is going to be”[Davis, 2013]. Cementing Sullivan’s ideas, Anderson’s statement seems to be a longer version of “style ever follows the message” and points out that the style is born by itself while the messenger is busy trying to relay the message.

The words the author of this paper picks and the sentences he forms with them form his style of writing. He ponders on which words he should use to best describe his research, however, he is mainly focused on organizing and communicating the messages. While his mind is busy and struggling with the task of collecting thoughts and sharing them, his style is born, with him barely noticing it. The situation is reminiscent of someone making doodles while speaking on the phone. When the mind is elsewhere, the body makes free gestures and puts forth the natural character or personality of the individual through her/his style. Steven Heller describes “style” as “a specific or characteristic manner of expression” and as a designer’s “signature: his or her preference for a certain typeface or family of faces, for a characteristic color palette, and for either a decorative or a functional approach” [Heller, 1988: p. 9]. The author also notes that everything has style since everything made by man reflects the time and place of its creation. In this respect, if style maybe understood to be a projection of individual character, the question on the importance of the personal style of the graphic designer may be converted to a different yet similar

question: **would communication benefit from individuals displaying distinctive personalities/characters? Or, would characters overshadow what is being communicated?** What is a distinctive character? Is it possible not to have a distinctive character?

1. 1. Style as Character

The Merriam-Webster Dictionary gives a few descriptions for the word “character”, one of which is: “the way someone thinks, feels, and behaves : someone’s personality” [Merriam-Webster Online: Dictionary and Thesaurus, 2014]. The origin of the word is given as the Greek “kharaktēr”, “to scratch, engrave”; a stamping, graving tool or its mark [Dictionary. com, 2014]. The words “character” and “personality” seem to contain from their origination the virtue of “distinctiveness” since “character” comes from “engraving”, making something visibly different, long lasting and “personality” comes from “person”, which is very nearly the concept that is the heart of distinction in that, the recognition of one’s self as a “person” is the formation of the idea that, that individual is different and separated from everything else. Therefore, it may be stated that, when things or people are perceived as separate and not as one-big-whole but individual beings, then everyone, every character is different and distinct.

While every “character” is distinct, there may be similarities between characters, thus, the psychologist Erich Fromm has grouped characters in various “character types”. According to him, a person fitting one type does not have to remain that type and it is the duty of the psychologist to get individuals to grow “out” of their types, especially when the type is one that is considered “negative”. He states that “the positive type person will grow because it is a characteristic of this type to grow through productivity”. One basic factor contributing to the well-being of a mature character is described by Fromm as that character’s “need to produce”. This “productiveness” is described as the realization and use of the individual’s potentialities and includes “a person’s mode of relatedness in all realms of human experience”. The psychologist elaborates on the subject by describing “productiveness” as an “attitude”, “a mode of reaction and orientation to the world, to oneself, and to others in life” [Klein, 2010: p. 636-637]. The examination of the mature individual seems to lay down the attributes of a person who has strong opinions formed through that person’s involvement and interest in the wide world of human experience. This brings to light the similarity between Fromm’s definitions for “mature character” and “productive love”. He describes that, there have to be four components for a love to be considered a productive one: 1. Care, 2. Responsibility, 3. Respect, 4. Knowledge [Klein, 2010: p. 639]. Taking this idea as the basis, it may be considered that the productive, mature individual “loves” the world. Since the mature individual loves the world, s/he is related with all its realms of experience, has an attitude and orientation towards it and therefore is able to put her/his potentialities to use, to better serve it. Therefore, going back to the beginning of the paragraph, while every “character” is distinct, a “productive character” is an attribute

every person should possess. People with a “productive character” constantly try to grow “out” of their character types due to their love for, and need to better contribute to, the human experience.

The question that was posed, “would communication benefit from individuals displaying distinctive personalities/characters? Or, would characters overshadow what is being communicated?”, through Erich Fromm’s ideas on character, has morphed into: **would communication benefit from individuals displaying a distinctive love for life? Or, would love for the world overshadow what is being communicated?** The answer would seem to be that communication would benefit from individuals who love the world.

1. 2. In Harmony with the Logos, the Good, the Tao and “the Message”

Before moving on, one point expressed in Erich Fromm’s writings may need clarification; how will an individual operate in life while both having a sturdy character and trying to grow out of this character? It has been discussed that having a specific mode of reaction towards the world is a characteristic of the mature individual and also that the mature individual constantly grows out of her/his character types. Having a “specific mode of reaction” towards the world would seem to mean that the mature individual has a firmly established character. Since it was also noted that the mature person must constantly grow out of her/his character types, it would appear that this individual would be stuck between having a sturdy character and trying to grow out of this character. The mature individual will be able to maneuver through this conundrum due to the fact that this person will not be focused on changing her/his character but on what is the “best” mode of being, in the situation, at the moment, s/he is in. If we are to be reminded of the interview with director Wes Anderson, he had stated that he only thought about the world of the movie he was working on [Davis, 2013]. In a different interview, when production designer Rick Heinrichs is asked about what the discussions were, to differentiate the look of the animated feature “Frankenweenie”, directed by Tim Burton, from everything else that Burton had directed, his response is: “The point is never to intentionally make it not look like something else. The intent is always to go back to the source and figure out how that is informing this project”. In the same interview, he notes that “if you do your due process and go back to the well, grab the original inspiration and just develop it from the ground up, it is just, by its own nature, going to be different” [Radish, 2012]. While Anderson draws attention to the importance of being in the “moment” and focusing on what is at hand, Heinrichs’ words like “source”, “well” and “original inspiration”, used to define the reason something will be different by its own nature, call to mind the term “logos”, brought to attention in ancient Greece by the philosopher Heraclitus. The word that originally stood for concepts such as “word”, “principle”, “plan”, “formula” and “measure”, through Heraclitus’ utilization of it, came to mean, the plan with which “all things come to be in accordance” [Vamvacas, 2009: 112, 113]. This “logos”, the “guiding principle”, “well”, “source”, “original inspiration”, corresponds, in graphic design, to “the message”. If Heinrichs’ ideas were to be rephrased, they could be represented as

saying; when designing, if one goes back to “the message”, and develops the design by taking “the message” as the guiding principle, the work will be different. The mature person will operate in life by focusing on what is the “best” mode of being, thinking and acting, and the graphic designer will operate by focusing on “the message”.

The “best” mode of being, used as the objective to be focused on, is similar to the “Idea of the Good” described by Plato in his seminal work, the “Republic”. Plato’s “theory of Ideas” refers to the understanding that there are two worlds; one is the apparent world of everyday phenomena that is in constant flux, and the other is the world of Ideas, the unseen world of abstract representations perceived only by philosophical reasoning, that are the cause of what is visible [Plato, 1973: Book VI]. In the “Republic”, Plato notes that the Idea of the Good is the “cause of knowledge and truth”, and also the ultimate object of knowledge. This Idea is “that which imparts truth to the known and the power of knowing to the knower” [Plato, 1973: 201]. In the design process, this means that when the designer is properly concentrated on “the message” (Idea of the Good), s/he will naturally obtain the knowledge (power to know) necessary to create the work.

Building upon the ideas expressed in the previous paragraph, it could be stated that a piece of work will benefit from being created by a mature graphic designer, rather than an inexperienced one, because the work will be properly directed by the message, through the graphic designers focus on the message, and thus the outcome will be as if “the message” is delivered by “the message” itself, with the designer playing an intermediary role.

The notion of the mature designer letting “the message” deliver itself without getting in the way may bring to light the similarity between Plato’s and Lao-Tzu’s ideas in that, the ancient Chinese philosopher, in the “Tao Te Ching”, lays down the foundation of the concept of “wu wei”, which literally means “non-action” [Morgan, 1933: 44]. Lao-Tzu explains that, beings in harmony with the “Tao” (the Chinese concept of the metaphysical way/path/principle, similar to Heraclitus’ “logos”) behave in a completely natural, effortless way. The Taoist philosophy recognizes that the Universe already works harmoniously and that when a person exerts their will upon the world they disrupt the harmony. This is not to say that a person should not exert will, rather, it is how one acts in relation to the natural processes. The “how”, the Tao of “intention”, is the key. The Tao of “intention”, the intention to act in relation to the natural processes in Lao-Tzu’s philosophy, is the intention to be “Good” as put forth by Plato and corresponds to the intention to be consistent with “the message”.

Going back to the central question expressed in this paper: **would a piece of work benefit from a graphic designer displaying a distinctive style? Or, would style overshadow the message of the piece?**, it may be stated that the style will overshadow the message when the focus of the work is not on the message itself, thus creating an unsuccessful piece. As long as the focus is on the message, the piece and its style will both be born from it and thus will benefit each other. The message will deliver itself. Thus, “style” ever follows “the message”.

2. Cyrano de Bergerac in Graphic Design

The situation of the style and the message may call to one's mind the play by Edmond Rostand titled "Cyrano de Bergerac", written in 1897. Based, but exaggerated to the point of unrecognizability, on a real life dramatist and duelist, the play relays the life and escapades of Cyrano de Bergerac: a brash, bold soldier and a well educated poet with a tender heart. His one drawback is an unnaturally large nose. Hostile to most people for considering them to be fools, his sentimentality is only available to the love of his life, his cousin Roxane, who is unaware of this infatuation. When Roxane confides in Cyrano that she has fallen in love with a soldier who loves her back and asks Cyrano to be a guardian for him, Cyrano, broken heartedly, accepts her request. He befriends Christian and informs him that Roxane is his cousin. Christian, who is not a refined gentleman like Cyrano, is in need of poetic speech to open up his feelings for Roxane. Upon learning this, Cyrano suggests that the two should work together in order to create a romantic hero: one will provide the handsome physical appearance; the other, the eloquence. The plan works perfectly; Cyrano writing letters to Roxane as Christian and Christian reciting Cyrano's words when he is with Roxane. This goes on even when Christian and Cyrano are sent to fight in the war until Christian dies in battle. By this time, Roxane has forgone loving Christian for his looks but only loves the tender soul in his letters, which means that she has fallen in love with Cyrano. Cyrano never reveals the true author of the letters to Roxane so as not to tarnish the image of Christian as the romantic hero. Roxane only comes to the realization that she has been in love with Cyrano, when he, wounded and dying due to an attack, recites the last letter written for her.



Fig. 2. The characters of Cyrano, Christian and Roxane as portrayed in the film *Cyrano de Bergerac* (dir. Jean-Paul Rappeneau, 1990).

If one is to look for similarities between the play and the graphic design process, it may be said that while Christian represents "style", Cyrano represents "the message". This is due to the fact that, in the eyes of Roxane, who may stand in for the "target audience", Christian is the outward appearance, while Cyrano's soul, his feelings, are what is being communicated. When it is said that "form ever follows function", applied to the play, the saying may be transformed to say that "Christian ever follows Cyrano". This situation is emphasized in the play in one particular scene in which Christian, tired of relaying Cyrano's letters and doing everything that he dictates, decides to stop listening to him and speak with Roxane himself, using

his own words. Thus, the only point in the play where the duo's plan fails shows Christian speaking with Roxane clumsily and bluntly causing her to first be repulsed by him and later run away in disgust. The situation is remedied when Cyrano and Christian visit Roxane's house at night and Christian recites, from below her balcony, the speech that Cyrano, who hides in the dark, whispers to him. At one point, the two men argue in whispers and Cyrano takes the ropes, delivering a romantic speech to Roxane himself. One of the two most romantic instances in the play, this scene ends with Roxane falling in love with "Christian" once again. Here, it is easily observable that style without message is fated to fail.

The importance of the message is also brought to attention in the other romantic scene that takes place in the last act of the play, when Cyrano, who is about to die, visits Roxane who has been in mourning ever since Christian's death in the war, many years ago. When Cyrano recites the last letter himself, without an intermediary between his emotions and his beloved, Roxane comes to the understanding that she has loved, and been loved by, Cyrano all along. The speech delivered by Cyrano in the final scene may be considered to represent "wu wei" that was discussed before, where "the message" is delivered by "the message" itself". The impact of the emotional ending of the play is due to the fact that the communication is fully directed by "Cyrano's feelings"/"the message", which could pose as an example that graphic designers should follow.

Conclusion: Should a Graphic Designer Have an Identity?

In the first paragraph, it has been stated that the identity of the graphic designer shines through in the "style" with which a work is carried out. Through the points made in the previous paragraphs, it may be concluded that "style", thus the identity of the graphic designer, is only secondary to what is being communicated. Since it was noted that graphic design is "the communication of the client's messages by the graphic designer to the target audience", it may be said that the identity of the graphic designer comes after the client's messages. What the client communicates through its messages is who the client is itself. Thus, the identity of the graphic designer follows the identity of the client. To conclude; since "form ever follows function", the graphic designer ever follows the client.

References

- Davis, E. (2013). *Watch: First Trailer For Wes Anderson's Quirky Ensemble Comedy "The Grand Budapest Hotel"*. The Playlist. <<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-first-trailer-for-wes-andersons-quirky-ensemble-comedy-the-grand-budapest-hotel-20131015>>
- Dictionary. com. (2014). Character / Define Character at Dictionary. com. Dictionary. com, LLC. <<http://dictionary.reference.com/browse/character?s=t>>
- Heller, S., & Chwast, S. (1988). *Graphic Style: From Victorian to Post-Modern*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Klein, F. (2010). "Human Character Types of Erich Fromm" – Felix Klein Collection: 1930-2001 bulk 1965-1994. Internet Archive: Digital Library of Free Books,

- Movies, Music & Wayback Machine. <<http://www.archive.org/stream/felixkleincollec01klei#page/n636/mode/1up>>
- Miriam-Webster Online: Dictionary and Thesaurus. (2014). Miriam-Webster, Incorporated. <<http://www.merriam-webster.com>>
- Morgan, E. S. (1933). *Tao, the Great Luminant: Essays from the Huai Nan Tzu*. Kelly & Welsh Ltd: Shanghai.
- Plato. (1973). *The Republic and Other Works*. Translated by B. Jowett. Anchor: New York.
- Radish, C. (2012). "Production Designer Rick Heinrichs Talks FRANKENWEENIE and His Longtime Partnership with Tim Burton". Collider. com. <<http://collider.com/rick-heinrichs-frankenweenie-interview/#LS1LdzhUZphZx7od.99>>
- Rostand, E. (1991). *Cyrano de Bergerac*. New York: Penguin Books.
- Sullivan, L. H. (1896). "The Tall Office Building Artistically Considered". Lippincott's Magazine (March 1896): 403–409. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
- Vamvacas, C. J. (2009). *The Founders of Western Thought – The Presocratics: A diachronic parallelism between Presocratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences Series: Boston Studies in the Philosophy and History of Science, Vol. 257*. Houten: Springer.

TÜRK ÇAĞDAŞ SANATINDA KÜLTÜREL KİMLİK METAFORLARI VE SANATIN ÖZERKLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Aygül AYKUT

Giriş

1980 sonrası yenedünya düzeni, neo liberalizm, küreselleşme, sanayi sonrası toplum, enformasyon toplumu, postfordist toplum ya da postmodernizm gibi terimlerle ifade edilir ve günümüzde etkisi devam eden bir dönemi tanımlar. Bu dönem kültür politikası üzerine yoğunlaşır. Yenedünya düzeni yalnızca toplumsal ve ekonomik dinamikleri değil, aynı zamanda kültürel alanı da etkiler. Kültür ve sanat da bu değişimden payını alır. Sermaye birikiminin küreselleşmesi ve küresel ölçekte tek piyasa yaratılması artık sanatı hayata, hayatı sanata dönüştürür. Özellikle neo-liberal kültür politikalarının belirlediği sanat, bu dönem içerisinde geçmişte hiç olmadığı kadar kimlik, yerellik, cinsellik ve etnisite gibi kavramlara yoğunlaşır (Doğan, 22). Yeni düzenin yapısında Kültüralizm olgusu kültürü bir ideoloji olarak alır. Artık toplumu sol-sağ gibi iki cepheye ayıran kültür bilinci, milli kültür ve azınlıkların kültürü; çok kültürlülüğü savunan kültürcü bir ideolojiye evrilmektedir. Böylece sanat tüm disiplinlerden yararlanarak genel bir toplumsal felsefe, kuram oluşturma çabasına girer. Örneğin, Frankfurt Okulu ve Kültürel Çalışmalar bu disiplinler üstü tavrı ve çok yönlülüğü barındırır. Bu anlayışlar modern toplumun dayattığı toplumsal işbölümüne ve dar uzmanlaşmaya ciddi bir eleştiri sunar.

Günümüzde kültürlülük (kültüralizm/çoğulculuk) hangi kültür, siyasi bir ideoloji haline gelirse gelsin, hem Sol hem de Sağda büyür. En çokta çok kültürlü olarak bilinen radikal solun, sosyo-liberal görüşler ve aynı zamanda çok kültürlülükle uyumlanabilecek anti demokratik olanaklarla değişime elverişli olduğunu göstermektedir. Ancak çok kültürlülük sağın aşırı ucuna ait biçimlerde de var olabilir. Fransız etnik çoğulculuğunda olduğu gibi, tüm kültürler düşüncelerinde özerklik hakkına sahip olduğu sürece hepsi kendi toprakları içinde kalır. Bu yaklaşımın politik sonuçları olarak göçmenlerin mutfakları ve dinleri dahil olmak üzere asimile edilen her şeyde orijinlerine geri dönemlerine izin verilir.

Kültürlülük bütün kategorilerde milliyetçilik ile ortaktır; gerçekten de, milliyetçilik tek bir kültür içinde devletin temelini oluşturulduğu çok kültürlülüğün alt bir değişkenini teşkil eder. Bu yüzdende Avrupa Rönesans siyaseti içerisinde geniş ölçüde çok kültürlü fikirlerin yaygınlaşması sürpriz değildir.

Son dönemde sanatçıların sesinin toplumu şekillendirmek bakımından önem taşıdığı ve bu bağlamda sanatın oldukça kullanışlı olduğu düşünülür. Ayrıca, devlet, özel sektör ve toplum, hem ekonomik ve politik artı değer üretmek amacıyla sanata belirleyici bir politik rol biçer, hem de sanat ve kültür pratikleri artık toplumsal hareketlerle aynı strateji ve soruşturma ağının (bu alan "İnfosfer" olarak da biliniyor) bir parçası olarak değerlendirilir. Yaratıcı, politik ve medyatik alanların doğaları gereği ilişkili oldukları düşünüldüğünde, çağdaş kültür pratiklerinin, sanatın hayatla iç içe geçtiği, deneyimin, kolektif iletişim ve performatif politikaların öncelik kazandığı yeni bir toplumsal düzene işaret ettikleri görülür. Bu çerçevede kültürün

metalaşması ve bir çeşit kaynak olarak kullanımı ise –ayrıca sanat, politika ve medyanın kaynaşması– kapitalist ekonomilerin işleyişinde çarpıcı bir etki yaratır. Yaşanan sonuçlardan biri, gayri maddi ya da bilişsel emeğin endüstriyel üretimin önüne geçmesi olur. Bu, endüstriyel üretimin ortadan kalktığı anlamına gelmez elbette; hatta her zamankinden daha da fazla olduğu söylenebilir ancak şimdilerde Üçüncü Dünya ülkelerine kaydırılmış durumdadır. Bilişsel ya da gayri maddi emeğin çağdaş kapitalizmdeki egemenliği ise, göstergelerin üretimi ve yayılımının artı değerın ana kaynağını oluşturması anlamına gelir. Diğer bir deyişle, "yaratıcı eser" ekonomik hayatın her alanına adeta zerk edilmiş durumdadır. Gayri maddi emeğin bir diğer sonucu da, "yaşam tarzı" ve "yaşam biçimi" olarak üretilen bir toplumsal hayat belirlemek –kültürün merkezde olduğu yeni bir kamusalılık biçimidir(e-skop).

Özerklik ve modernizmle eşzamanlı İki oluşumdur, birbirlerini kurarlar. Öyle ki, bunları birbirinden ayrı düşünmek zordur. İkisi de on dokuzuncu yüzyılda Paris'in merkezi olduğu kültürel devrimin eserleridir. Ancak sanatın özerkleşmesine ilişkin hazırlıklar oldukça gerilere gider. Bu süreç Avrupa'da Rönesans'ta akademilerin kuruluşu ile başlar ve on yedinci yüzyılda sanat piyasasının yükselişi ardından da sanatın kurumsallaştığı ve itibarının doruğa çıktığı on dokuzuncu yüzyıl, monarşik sanat kurumlarının tavsiyesiyle devam eder. Modernizm'de ise özerkliğin inşa edildiği kurumların başında modern, kamusal müzeler gelir (Artun, 22).

Özerkleşme önce düşünce aleminde yerini bulur. İlkın Kant, estetik üzerine tezlerini içeren ve 1790'da yayınlanan *Yargı Gücünün Eleştirisi (Critique of Judgment)* kitabında sanat etkinliğini diğer etkinliklerden ayırt eder. Sanatın herhangi bir yarar ve çıkar beklentisi olmaması gerektiğini öne sürer. Sanatın kendisinden başka bir kullanımı olamayacağını savunur. Böylece sanatı, yarar ve çıkar üzerine kurulu olan sanayiden ayırır. Ve sanatı yararlılık, kullanışlılık, insanların çıkarına hizmet etmek gibi ilkelerin yönettiği endüstriyel kapitalizmden yalıtır; adeta korur. Kant estetiğini ve sanat sanayi çatışmasını tartışmaya açan en kışkırtıcı iş, Duchamp'ın, yüz elli yıl kadar sonrasına ait pisuarıdır. Pisuar gibi en doğal ihtiyacımızı gidermek için kullandığımız ve binlerle üretilen endüstriyel bir ürün, Duchamp tarafından kaide üstüne çıkarılınca sanatsallaşır. Artık ihtiyacımızı gideren yararlı, kullanışlı bir nesne değildir ve biriciktir, *unique*'tir (age)

Topluma ve ona egemen olan her söyleme muhalefet eden sanat, haliyle en başta burjuvazi düşmanı kesilir. Zaten artık kamu nezdinde ilgi uyandırmak gibi bir derdi yoktur. Aksine, kamusal beğeniye, popüler kültürü aşağılar. Yeni yeni baş gösteren kültür endüstrisinin ürünlerine benzeyerek meta kisvesine bürünmeye karşı direnir. Bundan böyle sanat artık toplum için, devrim için, iyilik, güzellik, insanlık için değil, kendi içindir: "sanat sanat içindir." Böylece sanat hayattan kopar. Hatta Bürger'e göre, bu kopma bizzat sanatın içeriğidir artık. "Sanat sanatın içeriği haline gelir" veya başka deyişle sanatın "biçimi içeriği olur". Gerçeklik, sanatı terk etmiştir. Mallarmé ve Verlaine'nin şiiriyle bu estetizm yüzyıl sonunda sınırlarına gelir. Sanat özerkliğinin zirvesindedir. 1848 ertesinde modernizmin inşası aynı zamanda sanatın özerkliğinin inşasıdır. Özerklik ve modernizm sanki birbirlerinin ontolojileridir. Ve

“kuşku yok ki modernizm Baudelaire ile başlar” (A. Hauser); “kurucu Baudelaire’dir” (P. Bourdieu). Modernizm ve özerkleşme, bir “sanat için sanat” esprisine, estetizme, sembolik şiire, vb. indirgenemez. Modernizm sanatın kendi mecrasına, formlarına, tekniklerine, malzemelerine hapsolması değildir. Oysa sanatı, birbirlerini yadsıyıp aşan stillerin, akımların ilerlemesi tarzında öyküleyen alışageldiğimiz formalist tarihlerin yaklaşımı böyledir. Ne var ki, Sanat Tarihi bir yana, 20. yüzyılda sanatın tarihi böyle yaşanmamıştır. Çünkü sanat, modernizmle birlikte kendini birtakım düşünce ve ilişkilerden yalıtılmakla kalmaz, aynı zamanda onların hegemonyasına karşı direnir ve bir tehdit oluşturur. Özerkliğini radikalleştirerek bir karşı-kültür inşa eder. Ve giderek kendisini de, sanatı da karşısına alır ve *anti-art* bir harekete dönüşür. Avangardın yükselmesiyle birlikte, müze gibi özerkleşmesini sağlayan kurumları da hedef alır. Yani bir anlamda sanat, kazanmış olduğu özerklik sayesinde özerkliğini yıkmaya girişir. O nedenle özerklik düşüncesinin Schiller’den beri kendi imhasını da içerdiği öne sürülür. Avangard, sanatın terk ettiği hayatı yeniden ele geçirerek, hayat üzerinde kendi egemenliğini kurmayı hayal eder. Hayalin akıl üzerinde, düşün gerçeklik üzerinde, bilinçaltının bilinç üzerinde gücünü göstermesi için savaşı. Baudelaire’e inanır; ona göre, dünyayı eğer hayal gücü yarattıysa, hayal gücü hükmetmelidir(ge).

Türkiye’de Çağdaş Sanatın Politikleştirilmesi

Yerelde Türk siyasi platformunda ulusalcı düşüncelerin yirminci yüzyılda temellenen aydınlanma karşıtı anlayışlara Cumhuriyet Halk Partisi döneminden bu yana karşı görüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak çağdaş siyaset ve siyaset felsefesinin gelişmekte olan evrensel aydınlanma ve mümkün olan en büyük kuvvetleri aleyhine çevirerek hem hakim sağ hem de sol kanat kültüralizm (çoğulculuk ya da kültürlülük) biçimlerini bireyin kendine özgü bir "kültür" ile köleleştirme yoluna gitmesin. Sağ kanatın çok kültürlülüğüne sol tarafından yöneltilen ilk bakıştaki eleştirisi aydınlanma noktasıyla başlayan çıkış noktasının ne kadar sapmış olduğunu gösterir. Bu aslında son birkaç on yıl boyunca meydana çıkan savaşlardaki siyasi muhalifler hakkında solun ne kadar da çok az şey ortaya koyduğu ve kültür sorununun gündeme gelerek iraksak politik ütopyalar üzerindeki tartışmalarla yavaş, yavaş ele almasıyla oluşmuştur.

Bu şekilde çok kültürlülüğün kendi anlayışındaki Marksizm bir tür antropolojik karşı-devrime dönüşen yapı teşkil eder. Eğer birisi 1960 ve 1970’li yıllarda Soldaki tartışmaları yansıtabilecek olsa, o günlerde her şeyden önce ekonomi, sınıf mücadelesi, üretim araçları, sosyoloji, siyasal sistemler ve kaynakların çok önemli görüldüğünü ve nadiren görülen "kültür" sözcüğünün dışarıda kaldığını söyleyebilir.

Ancak şimdi bunun tam tersi geçerlidir. Kültür ekonomi ve toplumdan çok daha fazla ilgi çeker. Yinede tahmin edilebileceği gibi dünyadaki herhangi bir büyük çatışmada sıradan politik bir tartışma konusu olabilecek bir model asla ötekiyle alışverişte bulunmaz. Ekonominin ya da kültürün mutlak önemine ilişkin taraflar arasında korkulacak bir çatışma olmamıştır. Zıtlar arasındaki geçiş tatlı bir dönüşüm sayesinde elde edilmiş ve bir sonraki günden itibaren hemen, hemen iki tutumu barındıran bir durum farkında olunmadan devreye sokulmuştur. Belki de bu durum

hem Marksizm hem de çok kültürlülüğün daha derin ortak ve basit bir desene sahip olma; baskın çoğunluğun ezilmiş bir görüngü grubu ile ilişki içinde olması gerçeği ile örtüşmektedir. Bu durum 1970'lerdeki sol takipçilerin "Mazlum İnsanlar her zaman haklıdır" sloganında da görülebilir.

"Çoğulculuk ya da farklılıkların özgürleşmesi söylemi ile ortaya çıkan sanat ise, küreselleşmeci siyaset istemlerinin taşıyıcısıdır. Çünkü küreselleşmeci sermaye sanatın merkezine yerleştirdiği kültür politikaları ile sanatı kendi ideolojik amaçları doğrultusunda kullanır. Küreselleşmeci politikaların sanata yansması özellikle sanatta etnisite, ırk, cinsiyet gibi kimlikler üzerine yoğunlaşılması biçiminde görülmektedir. Feminizm, Aids, Diaspora vb. kavramların yanı sıra özellikle yerellik sanatın bu dönemde en çok kullandığı konular haline gelmiştir. Bunun nedeni küreselleşmeci siyasetin, tıpkı ekonomik yapılanmada olduğu gibi karşısında büyük direnç odağı oluşturabilecek güçlü kurumlar istememesidir"(age).

Böylece Kültür anlamlandırma sistemine dönüşerek "dil" halinde maddeleşir. Bu durumda dil sanatla iletişimin bir arketipi (ilkörnekleme) haline gelerek popülerleşir. Göstergelerin anlamlarından özgürleşen dil üretim gibi esnekleşir. Ne var ki, dil anlamsızlaşırken, ontoloji gereği anlamsız olan sanatın, küratörler, rehberler, etiketler ve kataloglar eliyle yoğun olarak anlamlandırılmasını görmekteyiz. Bu durumda dil sembolleşirken, sanat dillenir ve hakikatin, bir retorik tazına dönüştüğü, mitomanik bir bilgi rejiminde sanki dil, sanata tercüme oluyor (Artun, 5).

Çağdaş sanat ile politika arasındaki ilişki düşünüldüğünde, sanatın, öyle ya da böyle kapitalizmin "gizli" çelişkilerini açığa çıkarabilme gücüyle, politik eylem ya da katılım içinde bir katalizör olduğu düşünülür. Gözlem ve yorum becerisini geliştirdiğine inanılan sanat da, hep karanlık ve geçirimsiz olan bir şimdide, bize şeyleri farklı biçimde görmeyi ve algılamayı öğretme görevini üstlenir. Son dönemdeki sergi ve bienaller, emek, yoksulluk, sömürü, şiddet, küreselleşme, savaş ve dışlanma gibi politik konuları sorgular olmuştur(e-skop).

Türkiye' de yapılan en bilindik bienal Uluslararası İstanbul bienalidir. Uluslararası İstanbul bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından iki yılda bir düzenlenen çağdaş sanat etkinliğidir. 1987' ye kadar Uluslar arası İstanbul Festivali bünyesinde gerçekleştirilen plastik sanat sergileri, bu tarihten itibaren bienal çerçevesinde ayrı bir etkinlik haline gelmiştir. İstanbul bienallerinin tarih sırasına göre konuları ve genel koordinatörlerinin isimleri şöyledir; 1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat", Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye), 1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat", Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye), 1992 "Kültürel Farklılık", Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye), 1995 "ORIENTATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü", Küratör: René Block (Almanya), 1997 "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlüklükler Üzerine", Küratör: Rosa Martinez (İspanya), 1999 "Tutku ve Dalga", Küratör: Paolo Colombo (İtalya), 2001 "Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış", Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya), 2003 "Şiirsel Adalet", Küratör: Dan Cameron (ABD), 2005 "İstanbul", Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye), 2007 "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik", Küratör: Hou Hanru (Çin/Fransa), 2009 "İnsan Neyle Yaşar?", Küratör: What, How & for Whom /

WHW (Hırvatistan), 2011 "İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011", Küratör: Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, 2013 "Anne Ben Bararmıyım", küratörü Fulya Erdemci. İstanbul bienallerinin konu başlıkları ve küratörlerinin seçimine baktığımızda kültürün metalaşması ve bir çeşit kaynak olarak kullanımı ile sanat, politika ve medyanın kaynaşması– kapitalist ekonomilerin işleyişinde çarpıcı bir etki yaratma sürecini de izlemiş oluyoruz. Kültür üretimi söz konusu olduğunda, hükümetler, korporasyonlar, sanat piyasası ve özel sektör arasındaki ittifak, son on yıl içinde çok daha sağlam bir hale gelmiştir. Bu bağlamda sanatın politikleştirilmesi, piyasa ve korporasyon patronları karşısında (aslında var olmayan) özerkliklerini savunan kültür kurumlarının (hızla azalan) kamusal karakterini serimleme amacı da taşıyor olabilir(age).

Halil Altındere, Şener Özmen, Cengiz Tekin Çalışmalarında Kültürel Kimlik Metaforları

Halil Altındere

Halil Altındere'in meşhur nüfus cüzdanı çalışmalarında da görüleceği üzere 1971 doğumludur, doğum yeri Sürgücü gözüktür. O sıralar küçük köy isimleri nüfus cüzdanına yazılmıyormuş. Aslında doğduğu köyün ismi Deriş'tir. Deriş, derikten geliyormuş, Derik, Kürtçede klise demekmiş. Kürtçede bu Klisenin üzerindeki köy demekmiş. Köyün Türkçe ismi soylu, zamanında burası bir Hıristiyan yerleşim yeriymiş, muhtemelen bir ermeni köyü imiş. Altındere dört yaşına dek bu köyde kalmış. Daha sonra mersin'e taşınmışlar. Burada ilkokula başlayınca Türkçe öğrenmiştir. 1980 de ise babasının işi dolayısı ile Diyarbakır'ın Bismil ilçesi, Tepe bucağına taşınırlar. Halil burada ilkokula gider ve siyasi ortam düzelince tekrar mersinE dönerler. İlkokul bitince babası onu bir tornacı atölyesinde işe sokar ama mücadele ederek ortaokula hemen kabul edilmez annesinin "siz Kürtler çocuklarınızı okutmuyorsunuz diyorsunuz, okutmak istediğimizde de şans vermiyorsunuz" diyerek nihayet bir hafta sonra oğlunu okula aldirtir. 1991 de Atatürk lisesini bitirir. Sonrasında 1996 yılında Çukurova Üniversitesi Resim-İş öğretmenliği Bölümü'nde lisansını yapar. Ancak Adana'dan rotasını İstanbul'a sadece sanata çevirir ve 2000'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde lisansüstü eğitimini tamamlar. 2000-2001 yılları arasında Nantes Güzel Sanatlar Okulu'nda yüksek lisans sonrası eğitimine devam eder (Evren, 15).

Halil Altındere, erken dönem çalışmalarında ulus-devleti, iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamdan sıradan nesnelere anlamlarını küçük müdahalelerle ters yüz ederken, 2000 sonrası üretimlerinde daha çok alt kültürler, gündelik yaşam içindeki sıra dışı ancak olağan görünen durumları mesele etti. Politik ve ironik bir yaklaşımla ürettiği çalışmaları; 1997 Uluslararası İstanbul Bienali'yle başlayıp 2007'de *Documenta*'ya kadar birçok önemli sergide yer aldı. São Paulo Bienali (1998), Manifesta-4, Gwangju ve Setinye Bienalleri (2002) sanatçının yer aldığı sergilerden sadece birkaçı. Sanatçı ayrıca, Almanya, İngiltere, Fransa, Güney Kore, ABD, Brezilya, Yeni Zelanda, İsrail, Hollanda, Danimarka, Montenegro, Bulgaristan, Romanya, Yunanistan ve Avusturya'da pek çok uluslararası sergide yer aldı (age).

Halil Altındere ulusal temsil sembolleri üzerinde bir tür kültür bozumu yapar. Aslında her zaman kültür bozumu tarzına, kuşaktan kuşağa geçen Dadaist tarza yakın olmuştur. 1997 yılına yapılan İstanbul bienalinde kamuya mal olan, “Tabularla Dans” adlı çalışmasında Puldaki saygın Atatürk resmi utanırmışçasına elleriyle yüzünü kapatarak değiştirir (aslında bunlar sanatçının elleridir), bir yıl önce 1996’ da yaptığı “yersizyurtsuzlaşma” çalışmasında görülen kimlikteki standart fotoğrafını standardın dışına çıkardığı gibi banknot üzerindeki Atatürk fotoğrafı da standartların dışına çıkarır. Böylece donmuş sembollere hayat verir, paradaki tüm semboller canlanır ve harekete geçer. Atatürk insani bir davranışta bulunur birden. Böylece tabu konumundan çıkıp aramıza katılır. bu işi tabu eleştirisi olmaktan çok saf Atatürkçü perspektiften günümüz hükümetlerine yöneltilmiş bir eleştiri gibi okunma açıklığı geniştir(Çalikoğlu, 43).

Şener Özmen’in işleri, kültüralizm olgusunu yerellik metaforu çerçevesinde işler ve öte bir coğrafyada hayatın nasıl şekillendiğine yönelir. Mesela sanatçıda ne tür bir bellek oluşturduğu, iş yaşantıları gibi sosyolojik verilere vurgu yapar. Bu çalışmalar, ideolojik bir travma döneminden sonrasına kalmış enkaz öyküleri gibi bir izlenimdir. Özellikle bir işinde görülen tekrarların çok sıkıcı bir tarafı da var, alt yazılarında sürekli “babam yoksul, beni okula göndermedi, ben bir sığırtmacım diye gider” (Evren, 16).

Araştırma sonucunda 1990’lı yıllardan sonra çağdaş sanatla hayat arasında kültürel kimlik bağlamında kurulan bağ ile sanattaki özerkliğin etnisite kökeninde metaforlaşmasıyla ele alınan yeni temsillerin sanatı özerk yapmadığı, aksine yeni bir toplumsallık biçimi olarak sanat piyasasında metalaştığı, hatta etnisite yoluyla kültürel kimliğe işaret eden bu tür sanat pratiklerinin konumunun belirlenmesinin merkeziyetçi bir inisiyatife bırakıldığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2014): Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, İletişim yayınları, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. (2005). Çağdaş sanat Konuşmaları, YKY, İstanbul.
- Doğan, A. (2012): İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi *Inonu University Journal of Art and Design* ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6 403-409 Yıllık Özel Sayı/ *Annual Special Issue*
- Evren, S. (2007): Halil Altındere, Kayıplar Ülkesiyle Dans, YKY, İstanbul.
<http://hazalcinar.blogspot.com.tr/2011/06/halil-altndere.html>
<http://bienal.iksv.org/tr>
<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>
<http://www.aliartun.com/content/detail/26>

Türk Çağdaş Sanatında Kültürel Kimlik Metaforları Ve Sanatın Özerkliği Üzerine Bir İnceleme

Aygül AYKUT
ÖZET

Yirmibirinci yüzyıl görsel kültür çağı olarak adlandırılır. Bu yüzyılda görsellik kullanışlılık bakımından kapitalizmin en etkin aracı haline gelir, devlet ve özel sektörün öncülüğünde kültür metalaşır. Çağdaş kapitalizmde görselliğin yeni politik görüntüsü sanat pratiklerinde toplumsal bir harekete dönüşür.

Görsel kültür mecraları gerçekliğin yeni örüntülerinin sanılarını oluşturur. Güncel sanat bu bağlamda hayat tarzlarımızı *ben olgusu* etrafında metaforlaştıran yeni bir toplumsallık biçimi yaratır. Çağdaş sanatın benmerkezci tutumu kültürel kimliği diğer bütün üretim biçimleri gibi kapitalizmin hizmetine sunar.

Araştırmanın amacı ülkemizde etnisite kavramını hayat ve sanat arasında sosyo-politik bir dil olarak metaforlaştıran çağdaş sanatçıları ve sanatlarını özerklik bağlamında tartışmaktır. Araştırma tarama yöntemi ile yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini etnik kültür temelinde işler üreten Halil Altındere, Şener Özmen, Cengiz Tekin gibi sanatçılar ile bu sanatçıların çalışmaları oluşturmaktadır.

Araştırma sonucunda 1990'lı yıllardan sonra çağdaş sanatla hayat arasında kültürel kimlik bağlamında kurulan bağ ile sanattaki özerkliğin etnisite kökeninde metaforlaşmasıyla ele alınan yeni temsillerin sanatı özerk yapmadığı, aksine yeni bir toplumsallık biçimi olarak sanat piyasasında metalaştığı, hatta etnisite yoluyla kültürel kimliğe işaret eden bu tür sanat pratiklerinin konumunun belirlenmesinin merkeziyetçi bir inisiyatife bırakıldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Etnisite, Güncel Sanat, Kültürel Kimlik, Özerklik.

An Investigation On Cultural Identity Metaphors And Autonomy Of Art In Turkish Contemporary Arts

ABSTRACT

In this century visibility is the most effective tool of capitalism in terms of usability and the culture is the commoditization under the leadership of government and private sector. The new political image of visibility is turned into a social movement in art practices in contemporary capitalism.

The new pattern of visual culture mediums creates delusions of reality. In this context, contemporary art creates a new form of social metaphor around our life style as a phenomenon of egotism. Egocentric attitude of contemporary art services the cultural identity as all other forms of production by capitalism.

The aim of the research is to discuss contemporary artists who use the metaphor of ethnicity, socio-political concept of life as a language in the context of autonomy in art in Turkey. The descriptive methods were used in this study.

The research sample is based on artists such as Halil Altındere Sener Ozmen, Cengiz Tekin and their artworks generating in the meaning of ethnic cultures.

The research show that the link between contemporary art and life in cultural identity and metaphor represented in the ethnicity of autarchic nature of art after the 1990s does not make the art autonomous itself. On contrary, ethnicity and cultural identity is commoditized as a new form of society on the art market. Even it is said that the determination of status of that kind of art practices pointing on the cultural identity through the ethnicity, is left to the centralized initiative.

Key Words: Autonomous, Ethnicity, Contemporary Art, Cultural Identity.

CANAN ŞENOL'UN ÇALIŞMALARINDA KADIN KİMLİĞİ

CÜNEYT KURT

Giriş

Modernizm sonrası olarak adlandırılan 1970'li yıllarda sanatın ilgi alanının genişlediğine tanık oluruz. Yeni malzemelerin de yaşama katılmasıyla beraber sanatçıların ilgilendiği konuların çeşitliliği de artmaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyet, kimlik, kadın kimliği, cinsellik, azınlıklar, kamusal çalışmalar, izleyicinin eser üretimine katılması, galeri mekanının sorgulanması, batı dışı kültürler belli başlı konular arasında sayılabilir.

Günümüz sanatında estetik ya da güzel kavramı sanatın zorunlu bir özelliği olarak görülmemektedir. Kavramsal sanatın sanat nesnesini yoğun olarak sorgulamadan geçirdiği dönemde ortaya çıkan sonuçlardan biridir. Artık çağdaş sanatçı beğenilecek güzel eserler yaratmayı amaçlamamaktadır. Hayat ile daha güçlü bağı olan çalışmalara yönelmektedir. Bu amaçla sistemle, toplumsal sorunlarla, ötekileştirilenlerle, azınlıklarla, kimliklerle ilgilenmiştir.

1960'ların sonu 1970 yıllarının başında kadın sanatçıların sanat tarihinde yer almamasını dile getiren eleştirel yazılar yayınlanmaya başlamıştır. Linda Nohlin'in (2008:119) 1971 yılında yayınladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesi büyük yankı uyandırmış ve feminist sanatın oluşumunu hazırlamıştır.

Yazar Solomon-Godeau'ya (2008:63) göre feminist sanatçılar arasında kendi bedenlerini fotoğraf, video, performans gibi ifade biçimlerini eserlerinin oluşmasında kullanan sanatçıların sayısı oldukça fazladır. Daha önce konu olarak kabul edilmeyen tecavüz, gebelik, doğurma, evde çalışma ve üretici emek, cinsellik, beden gibi sanatsal ve siyasi alana uzanabilen konuları eleştirel olarak cesurca ele almışlardır. Yazara göre feminist sanat modernist estetiğin temelinde bulunan Kant estetiğini eleştirmektedir. Yani beyaz erkek bir evrensel özne, kayıtsız ve rasyonel bir gözlemci ve sanat nesnesinin özerk bir güzellik, değer ve özgürlük diyarında bulunduğunu savunan anlayışı.

Feminist sanat toplumdaki ataerkil yapıyı sorgular, kadın deneyimini ve değerlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Feminist sanata ilgi duyan sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmenleri kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı mücadele etmeyi amaçlamışlardır (Antmen, 2008:239).

Ahu Antmen'e (2008:295) göre 1980'li yılların son yarısından itibaren kendi kimliğini sergileyemeyen kesimlerin çalışmalarını artık önemli merkezlerde sergilemeye başlaması, sanatta kimlik odaklı ifade biçimlerinin görünür hale gelmesini sağlamıştır. Irk, etnik köken, cinsel kimlik açısından farklı olanların sergilerde ifade olanağı bulması çok kültürlü bir sanat anlayışının oluşmaya başladığını göstermektedir.

Türkiye'de Kadın Kimliği

Türkiye'de kadın kimliğinin sanatçılar tarafından ele alınmaya başlaması, yaşamlarının bir dönemini yurtdışında sürdüren kadın sanatçılarımız tarafından

gerçekleştirilmiştir. Nil Yalter, Füsün Onur, Tomur Atagök, İpek Duben, Nur Koçak gibi sanatçılar ülkemizde kadın olmanın, kadın kimliği taşımanın zorluğunu ele alan çalışmaları ilk gerçekleştiren sanatçılar olarak tanımlanabilir.

Türkiye’de kadınların toplumsal konumunu irdeleyen ve feminist sanat içinde değerlendirilecek çalışmalar açısından en erken tarihli Nil Yalter’in **Topak Ev** (1973) isimli enstalasyonu gösterilebilir. Nil Yalter bu enstalasyonda Niğde civarındaki göçer ailelerin yaşantısı içinde kadının evi/”hapishanesi” olarak gördüğü çadırı, kadınlık durumuyla bağlantılandırarak bir çeşit uterus olarak ele almıştır (Duben ve Yıldız, 2008:26). Daha sonra gerçekleştirdiği **Başsız Kadın, Göbek Dansı** (1974) adlı videosu, **La Roquette, Kadınlar Hapishanesi** (1974), **Rahime** (1979), **Harem** (1980) gibi yerleştirme düzeninde sunduğu video çalışmaları kadın kimliğini toplumsal, politik açıdan irdeleyen çalışmalardır.

Fulya Erdemci’ye (2008:270) göre,

“Ayrı ifade araçları (*medium*) kullanan ve farklı anlatım tarzları olan Nil Yalter ve Nur Koçak’ın 1970’lerdeki sanatsal üretimlerinin ortak paydası, erkek egemen düzende kadın cinselliğinin işlenmesi olmuştur. Bu sanatçıları, 1980’lerde kadın problematiğinin sınıfsallaştırıldığı "Şerife" isimli resim dizileriyle İpek Duben ve "Bir Ev Kadınının Fotoromanı" isimli kavramsal fotoğraflarıyla Balkan Naci İslimyeli takip eder...

Bu yaklaşımın 1990’lardaki devamı olarak, Şükran Moral ve Ebru Özseçen’in çalışmaları düşünülebilir, hatta kadın sorunsalından kimlik politikalarına açıldığımızda, Kutluğ Ataman ve Halil Altındere’ye kadar uzanır.”

Küratör Beral Madra (2007:40), 2000’lerde kadın sanatçıların görünürlüklerinin arttığını, performans, fotoğraf ve videolarla erkek egemen ve ataerkil düzeni, cinsel ve ruhsal tacizi, tecavüzü, kadın ve çocukların suç duygusunu işlediklerini ve Canan Şenol, Nezaket Ekici, Nevin Aladağ, Hatice Gülyeryüz, Nilbar Güreş’in sergilerinin dikkat çekici olduğunu yazmaktadır.

Canan Şenol

Çalışmalarında Türkiye’deki kadın kimliğini, kadının toplumdaki konumunu ele alan sanatçılardan biri Canan Şenol’dur. Kendisini aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlamakta ve bütün işlerini özel olanın politik olması düşüncesinden yola çıkarak ürettiğini belirtmektedir (Gümüş, 2010). Sanatçı her türlü ayırıcılığa, ırk, dil, din, cinsiyet, milliyet, cinsel eğilim ve beden politikası yaklaşımlarıyla devletin ya da başka bir ideolojinin kadın bedeni, giyimi, sureti üzerinden politika yapmasına karşı olduğunu (Sönmez, 2007), eser üretirken dayandığı kavramlardan birinin ünlü felsefeci Foucault’nun biopolitika kavramı olduğunu belirtmektedir (Kaptanoğlu, 2010). 1970 doğumlu sanatçı video, fotoğraf, resim, performans ve yerleştirme gibi çok çeşitli sanatsal ifade olanaklarını kullanmaktadır. Son eserlerinde batı sanat tarihi tarafından dışlanan minyatür tekniğini video, animasyon ve iki boyutlu çalışmalarında kullanmaktadır. Bunun yanında 2009 yılında **Haksız Tahrik**(Sönmez, 2009) isimli serginin küratörlüğünü yapmıştır.

Canan Şenol 1998 yılında gerçekleştirdiği **Odalık** adlı enstalasyon çalışmasında, çıplak olarak bedenini kullanarak kadın bedeni üzerine uygulanan baskıyı

görselleştirmiştir. Taşıyıcı kısmı metal olan küp biçimindeki enstalasyonun kenar kısımları şeffaf naylon ile kapatılmıştır. Şeffaf naylon üzerinde, umutsuzca yere çöken, ayakta utanarak cinsel bölgelerini kapatan ve kollarını, bacaklarını kullanarak dışarı çıkmak, karşı koymak isteyen çıplak bir kadının (sanatçının kendisi) insan boyutlarında birçok fotoğrafı basılmıştır.

Sanatçının eşi Kamil Şenol (1999:79) bu çalışma için şunları söylemektedir:

“...**Odalık**, çoğunlukla meşrulaştırılmış ve hiç sorgulanmayan kadınların üstündeki şiddete yoğunlaşmıştır. Cinsellikle bağlantılı roller, giyim-kuşam ve ahlak kuralları, standartlar iktidarın ana kaynaklarından birini, herhangi bir rejimin başlıca meşrulaştırma araçlarından birini oluşturur. Aile, eğitim sistemi ve din, hepsi biri birini dışlayan totaliter erkek-kadın rollerini güçlendirmekte elbirliği yapar. Her üç kurumda **erkek** ve **kadının** ne olduğu konusunda kesin ve genellikle aynı görüşlere sahiptir. Yaşadığımız topluma baktığımızda toplumun, ailenin, devletin koyduğu kurallara göre, kadının etrafında şeffaf duvarlar, odalar örülmüş durumda. Göremediğimiz şeffaf odalar!. Kafalarımızda yarattığımız, herkesin bildiği, görmezlikten gelinen şeffaf odalar. Ve içinde sadece, odaya ait olan ‘odalıklar’.”

2000 yılında **Nihayet İçimdesin** adlı çalışmasını İstanbul Kadıköy semtinde bir internet kafenin reklam panosunda gerçekleştirilen bir çalışmadır. Kamusal alanda sergiyi amaçlayan ve **Tabela Sergileri** olarak adlandırılan bir projenin ilk çalışmasıdır. Fakat ikinci çalışmadan sonra bu kamusal sanat projesi belediye tarafından sonlandırılmıştır. Canan Şenol özel bir alan olan internet kafenin reklam panosuna özlemine duyduğu çocuğa hamile olmasının sevinciyle Nihayet İçimdesin kelimelerini yazdırmıştır. Kendisine ait kişisel bir konuyu (Hamilelik) kamusal bir alan olan sokakta yer alan bir internet kafenin reklam panosuna yazdırarak özel ve kamusal alan arasında anlık buluşma sağlayacak bir ortam yaratmaya çalışmıştır (Şenol, 2000:170).

Canan Şenol 2000 yılında **Kibele** adlı çalışmasını yapmıştır. Video, fotoğraf, resim gibi birçok çalışmasını yaparken tek başına olmayı tercih ettiğini belirten Şenol, bu çalışmasını bir video imajdan bir kareyi fotoğraf olarak çıktısını alarak gerçekleştirmiştir. Kibele çalışmasında diğer çalışmalarında olduğu gibi kendi bedenini kullanmıştır. O tarihlerde hamiledir. Oldukça şişkin karnı, geniş kalçaları, büyük memeleriyle her zaman çıplak olarak heykeli yapılan Anadolu ana tanrıçası Kibele’ye çok benzemektedir. Tarihsel olarak kalçalar, göbek ve cinsel organ üreme, kadınlık, annelik ve hayatın devamlılığını temsil etmektedir. Canan Şenol **Kibele** çalışmasıyla kadınların tarihte oynadıkları çok önemli konumlarını hatırlatmakta, geçmiş ve şimdi arasında bağ kurmakta ve kadın kimliğinin yaşamın devamı için zorunlu olduğuna dikkat çekmektedir.

Çeşme adlı video çalışmasını 2000 yılında gerçekleştiren Şenol, Duchamp’ın **Çeşme** çalışmasına hem gönderme yapmakta hem de anne ve kadın kimliğini öne çıkarmaktadır. Bilindiği gibi Duchamp bu eseriyle sanat tarihinde büyük bir değişim yaratmıştır. Şenol bu çalışmasıyla bir anlamda Duchamp’a saygılarını sunmaktadır. Fakat Duchamp’ın **Çeşme**’si erkeklerin idrarlarını yaptıkları bir tuvalet parçası iken

Şenol'un çeşmesi içi süt ile dolu bir çift süt damlatan memedir. Biri vücuttan atılması gereken (üre) zararlı bir atık, diğeri ise çok yararlı ve atılmaması gereken bir madde olan süttür. Bebeğin hayatını devam ettirmesi için zorunlu maddelerden biridir. Şenol, içi süt dolu şişkin memelerinden damlayan **Çeşme** video çalışmasıyla, annelik, çocuk büyütme ve üremek gibi kadınlara düşen çok ağır yüklerin görünmesini sağlamaktadır. Sanatçının kendi ifadesiyle (İnce, 2009) "yaşamın kaynağı olarak kadın bedenini işaret ettiği" bir çalışmadır.

Canan Şenol, çalışmalarında oyuncu ya da model kullanmaz. Bu durum performanslarının fotoğraf ve video çekimlerinde sanatçıya serbestlik ve özgürlük alanı açmıştır (Şenol, 1999:76). Bu şekilde gerçekleştirdiği **Sancı** adlı çalışması, videodan alınmış imajın baskılarından oluşmaktadır. Çıplak ve hamile olan Şenol elleri dizlerinin üzerinde yere çömelmiş bir halde ayak parmaklarının ucunda durmaktadır. Çılgılık atarcasına ağzının açılmasından ve yüzünün kasılmasından acı çektiğini, dolayısıyla doğum sancılarının başladığını anlatır. Doğum öncesi sancularına yönelik bu çalışma kadının hayatımızın devam etmesindeki acılı ve zorlu süreci görünür kılmaktadır. Genellikle kapalı kapılar ardında gerçekleşen bu süreç, artık gözler önünde gerçekleştirilerek doğumun soyutlanmış zorluğu somut hale getirilmiştir. Ayrıca tüm yaratıcı edimlerin temelinde Canan Şenol'un çalışmasındaki gibi sancı ve doğumun metaforik olarak bulunduğunu belirtmek gerek.

Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum sanatçının 2003 yılında yaptığı fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. Oyuncak Barbie bebeklerin olduğu fotoğraflarda küçük kız barbie'ye önce büyük bir erkek ardından küçük bir erkek Barbie tecavüz etmektedir. Canan Şenol (2003:64) bu çalışmanın gerçek bir olaydan hareketle oluşturulduğunu söyleyerek şöyle devam etmektedir:

"Yıllar önce genç bir kadınla karşılaştım. Havadan sudan sohbet ederken konu nasıl oraya geldi bilmiyorum, babasının yıllar boyunca kendisine defalarca tecavüz ettiğinden bahsetti. Başına gelenler babasının tecavüzüyle kalmamış, erkek kardeşi de babasının yaptıklarını görünce aynı şeyi uygulamıştı bu genç kadına. Daha sonra çok yakın bir akrabamızın oğluna tecavüz ettiğini annemden öğrendim. Üstelik bu durumu karısı görmüş ve sesini çıkartmamıştı. Ayrıca annem tarafından bunun bana anlatılması, tüm akrabalar tarafından bilinip görmezlikten gelinmesi, aslında bu tür olayların aile içinde nasıl örtbas edildiğinin, aile denilen kurumun ne yaşanırsa yaşansın korunmaya çalışılmasının bir göstergesiydi. Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum' adlı yapıt, konusunu bu gerçek hikâyelerden almıştır."

Canan Şenol'un bu çalışması, erkek egemen bir yapıya sahip olan aile sisteminin korunması için aile içinde yaşanan, kadın kimliğine yönelik kötü olayların duyulmasının engellenmesini, sistemin devam etmesi için kadın kimliğine cinsel şiddet, ensest ilişki gibi kabul edilemez olayların normalleştirilmesi açısından eleştiri getirmektedir.

İbretnuma sanatçının yakın çevresinden duyduğu kişisel bir hikâyeden (Gümüş, 2010) yola çıkarak 2009 yılında yaptığı bir video çalışmasıdır. 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen bu çalışma için bienal kataloğunda (WHW

ve Baliç, 2009:241) şunlar yazmaktadır:

“İbretnüma (2009) adlı animasyonlu videonun baş karakteri, güneydoğu Anadolu'da yaşayan fakir bir ailenin inanılmaz güzellikteki kızı. Filmin hikâyesi eski halk masallarını çağrıştırıyor, anlatı tarzı da Binbir Gece Masalları'na benziyor, ama laik değerlerle ahlaki muhafazakârların ve kurumsal dinin yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan duyarlılıkları arasında gidip gelen gerilimlere boğulmuş Türk toplumunda kadının çağdaş bağlamını konu ediniyor. Anlatı, baş karakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirmenin ve tüketim sömürsünün topos'u olarak kullanılmasını sorunsallaştırıyor. Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolajlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağar kullanılıyor.”

Canan Şenol **İbretnuma** ile ilgili kendisiyle yapılan bir söyleşide (İNCE, 2009) şunlara değinmektedir:

“Videoda, hayallerinde bile kendi olamayan bir kadın görülüyor. Bu video ile bir sistem tanımı yapıyorum. Tüm iktidar alanlarının bir yaptırım gücü var kadının özel hayatında. Aile, devlet, toplum, din. Sistem bireyleri normalleştirerek kontrol altına alırken, kontrol altına alamadıklarını önce dışlıyor, sonra yaptırım uyguluyor. Anne bunu biliyor, kızından sistemin tanımladığı şekilde bir iktidar alanında oynamasını istiyor.”

Sonuç

1970 sonrası batı sanat dünyasının ilgilendiği alanların genişlediğine tanık oluruz. Toplumsal cinsiyet, kimlik, kadın kimliği, cinsellik, doğum, hamilelik, azınlıklar, kamusal çalışmalar, izleyicinin eser üretimine katılması, galeri mekanının sorgulanması, teknolojiye dayalı çalışmalar, batı dışı kültürler bu dönemde sanatın ilgi duyduğu konular arasında sayılabilir.

Feminist sanatın da toplumsal eleştirinin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde ortaya çıktığını gözlemleriz. Temel olarak kadının aile, toplum, devlet, sanat gibi toplumsal kurumlarda cinsiyeti nedeniyle dışlanmasını, denetim altına alınmasını eleştiren ve sanatçıların yaptıkları sanatsal çalışmalarla görünür hale getirmesini sağlayan bir yaklaşım olan feminist sanat, az sayıdaki ülkemiz sanatçıları tarafından dünya ile yaklaşık aynı tarihlerde ilk feminist eserler üretilmiştir.

Ülkemizde kadın kimliğine yönelik çalışmaların 1990 sonrasında arttığına tanık olmaktadır. Sanatçı Canan Şenol bu dönemdeki çalışmalarıyla feminist sanat içinde değerlendirilecek çalışmalarını üretmeye başlamıştır. Toplumumuzda kadının kimliği nedeniyle yaşadığı zorluklar, baskılar, uğradığı ayrımcılık, denetim altına alınmasını fotoğraf, video, enstalasyon, performans çalışmalarıyla dile getirmektedir. Bunu yaparken konuya uygun teknikleri kullanmaya özen göstermiş ve biçimsel sorunları en aza indirmeye çalışmıştır.

Birçok feminist sanatçının yaptığı gibi Canan Şenol eserlerinin üretiminde kendi bedenini kullanmakta ve böylece temsilin özne ve nesnesinin sınırlarını sorgulamaktadır. Hamilelik, doğum sancısı, doğum, bebeği emzirmek gibi kadınlara

ait durumların sanat tarihinde erkek bakışının yerine bir kadın olarak kendi bakış açısından yorumlamıştır. Sanatçının hayatındaki bu dönüşümleri **Nihayet İçimdesin, Kibele, Sancı, Çeşme** çalışmaları aracılığıyla izlemek mümkündür. Örneğin **Nihayet İçimdesin** hamilelik başlangıcındaki sevinci, Kibele hamileliğin ilerlemiş aşamasındaki bedeni, **Sancı** doğum öncesi anı ve **Çeşme** ise doğum sonrası bebeği emzirme dönemlerindeki bedeni yansıtan çalışmalardır.

Odalık çalışmasında çıplak olarak bedenini kullanarak kadın bedeni üzerine uygulanan baskıyı görselleştirmeye çalışmıştır. **Kibele** çalışmasında sanat tarihinde tanrı ve tanrıçalara uygun görülen çıplaklığı, hamile bedenini kullanarak yeni bir boyuta taşımıştır. **Çeşme, Sancı, Nihayet İçimdesin**, kadınların hamilelik sürecine odaklanmış ve özel olanı kamuya açmıştır. **Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum** isimli çalışması, gerçek olaydan yola çıkarak ensest bir ilişkiyi ele almıştır. Bir kıza babasının ve erkek kardeşinin tecavüzünü ele alan bu çalışma, aile kurumunu sorgulamakta ve kadının aile içinde ne kadar ezildiğini göstermektedir. Bu çalışmanın sergilendiği Almanya gibi gelişmiş bir ülkede dahi aile kurumunu koruma uğruna sanatçı baskıya uğramış, işi bir hafta kadar sansürlenerek kapatılmıştır. **İbretnuma** çalışması, gerçek hayat hikayelerinden yola çıkarak, iktidar alanlarının kadın bedeni üzerindeki kontrolünü gözler önüne sermektedir.



Canan Şenol, **Kibele**, fotoğraf. 2000.



Canan Şenol, **Nihayet İçimdesin**, enstalasyon. 2000.



Canan Şenol, **Odalık**, enstalasyon. 1998.



Canan Şenol, **Sancı**, fotoğraf.



Canan Şenol, **İbretnuma**, video. 2009.

Kaynakça:

- ANTMEN Ahu (2008). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- DUBEN İpek-YILDIZ Esra (Editörler)(2008). **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ERDEMCİ Fulya (2008). “Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek”. **Modern ve Ötesi: 1950-2000**. F. ERDEMCİ-S. GERMANER-O. KOÇAK. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- GÜMÜŞ Pınar (2010). ”Canan Şenol ile İbretnuma Üzerine Söyleşi”. <http://mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/> (erişim tarihi: 22. 11. 2013).
- İNCE Güler (2009, 25 Ekim). “Sanat Kadın ve Canan Şenol”. http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat_kadin_ve_canan_senol-960793 (erişim tarihi:17. 4. 2014).
- KAPTANOĞLU Elif (2010). “Boğaziçi’nde ‘Çağdaş Sanat’ Röportaj Dizisi, 2010: Canan Şenol”. <http://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> (erişim tarihi:17. 4. 2014)
- MADRA Beral (2007). “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”. **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat**. Ed: Halil ALTINDERE-Süreyya EVREN. Art-İst Yayıncılık, İstanbul.
- NOHLİN Linda (2008). ”Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”. **Sanat ve Cinsiyet** (Ed: Ahu Antmen) İletişim Yayınları, İstanbul.
- SOLOMON-GODEAU Abigail (2008). ”Güzel Sanat Olarak Feminizm”. **Suyun Bir Arada Tuttuğu**. Ed: Gabriella SCHOR. İstanbul Modern Yayınları, İstanbul. Sayfa:63-87.
- ŞENOL Canan (2004). “Görmedim Duymadım Bilmiyorum”. **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:37, 15 Eylül-15 Kasım, sayfa:64-65.
- ŞENOL Kamil (1999). “Canan Şenol”. **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**. Sayı:3, Aralık, sayfa:76-80
- ŞENOL Kamil (2000). “Tabela Sergileri”. **Resmi Görüş**. Sayı:3, sayfa:170-173
- SÖNMEZ Ayşegül (2007). “Sanırım Ben Fazlaca Bağırıyorum”. <http://sanatatak.blogspot>

com.tr/2007/11/2007-soylesiler-canan-enol-kutlu.html (erişim tarihi:17. 4. 2014)
SÖNMEZ Ayşegöl (Ed) (2009). **Haksız Tahrik**. İstanbul: Alef Yayınevi.
WHW ve BALIÇ İlkey (2009). **11. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**. İKSV, İstanbul