

**I. ULUSLARARASI
KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
KONGRESİ
KONGRE KİTABI**

**EDİTÖR
DR. SEMRA KILIÇ KARATAY**



UKSEK

I. ULUSLARARASI

KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT KONGRESİ

19-20 MART 2020

ANKARA

TOPLAM BAŞVURU : 64

KABUL : 48

RED : 16

İPTAL: 33

ISBN: 978-625 -7914-55-0

24.03.2020

İKSAD YAYINEVİ

I. ULUSLARARASI KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT KONGRESİ

19-20 MART 2020
ANKARA

Düzenleme Kurulu

PROF.DR. MUSTAFA TALAS

SEFA SALİH BİLDİRİCİ

İBRAHİM KAYA

DR.SERKAN GÜN

ATABEK MAVLYANOV

YASEMİN AĞAOĞLU

Hesen SURXAYLI

Genel Koordinatör

Kaldygül ADİLBEKOVA

Koordinatör

Ali SÖYLEMEZ

EJONS Koordinatör Editor

DAVETLİ KONUSMACI

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Manas Üniversitesi

Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ
Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ
Gazi Üniversitesi

Prof.Dr. Necati DEMİR
Gazi Üniversitesi

KONGRE BİLİM VE DANIŞMA KURULU

DR. A.S. KİSTAUBAYEVA
Al – Farabi Kazak Milli Üniversitesi

DR. ABDİKALIK KUNİMJAN
Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi

DR. ABDİGAPPAR MAVLYANOV
Kyrgyzstan National Üniversitesi

DR. AKİRA HIBIKI
Tohoku Üniversitesi

DR. ALİ SELÇUK
Erciyes Üniversitesi

DR. ALMA T. AKAJANOVA
Abay Kazak Milli Pedagoji Üniversitesi

DR. ALLA A. TIMOFEVA
Vladivostok Devlet Ekonomi Üniversitesi

DR. AİOMİ KITAGAVA

Tohoku Üniversitesi

DR. ALİA R. MASALİMOVA

Al – Farabi Kazak Milli Üniversitesi

DR. AMANBAY MOLDİBAEV

Taraz Devlet Pedagoji Üniversitesi

DR. AHMET KULAŞ

Al – Farabi Kazak Milli Üniversitesi

DR. AKMARAL S. SYRGAKBAYEVA

Al – Farabi Kazak Milli Üniversitesi

DR. ANATOLİY LOGİNOV

Ukrayna Şevçenko Lugan Milli Üniversitesi

DR. A.S. KIDIRŞAYEV

Makhambet U. Batı Kazakistan Devlet Üniversitesi

DR. ARİF ÇİÇEK

Gümüşhane Üniversitesi

DR. AYSLU B. SARSEKENOVA

Orleu Milli Kalkınma Enstitüsü

DR. BAHİT KULBAEVA

S.Baybeşev Aktobe Üniversitesi

DR. BAKİT OSPANOVA

H. Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi

DR. BEKİR KOCADAŞ

Adıyaman Üniversitesi

DR. ELVAN YALÇINKAYA
Erciyes Üniversitesi

DR. Emine KOCA
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

DR. Fatma KOÇ
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

DR. HALİS ADNAN ARSLANTAŞ
Osmangazi Üniversitesi

DR. HAYATİ BEŞİRLİ
Uluslararası Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi

DR. HULUSİ YILMAZ
Nevşehir Hacıbektaş Üniversitesi

DR. HÜLYA BİNGÖL
İnönü Üniversitesi

DR. İHSAN ÇAPÇIOĞLU
Ankara Üniversitesi

DR. İLKAY ŞAHİN
Erciyes Üniversitesi

DR. KASIM KARAMAN
Erciyes Üniversitesi

DR. MEHMET GÜNGÖR
Mersin Üniversitesi

DR. MUHAMMET KUZUBAŞ
Kocaeli Üniversitesi

DR. MUSTAFA AKSOY
Marmara Üniversitesi

DR. MUSTAFA KOÇ
Ryerson University-Caanada

DR. MUSTAFA METE
Gaziantep Üniversitesi

DR. MUSTAFA TALAS
Ömer Halisdemir Üniversitesi

DR. ÖZLEM ÜLGER
Batman Üniveritesi

DR. SUAT KOLUKIRIK
Akdeniz Üniversitesi

DR. ŞARA MAJITAYEVA
E.A. Buketov Karaganda Devlet Üniversitesi

DR. ŞÜKRÜ BİNGÖL
Hakkâri Üniversitesi

DR. TAKASHİ HASUNI
Sapparo City Üniversitesi

DR. TSENDİİN BATTULGA
Moğolistan Devlet Üniversitesi

DR. T.O. ABISEVA
Kazakh State Women's Teacher Training University

DR. ULBOSIN KIYAKBAEVA
Abay Kazak Milli Pedagoji Üniversitesi

DR. VERA ABRAMENKOVA
Rusya Aile Ve Eğitim Çalışmaları Enstitüsü

DR. KENES JUSUPOV
M. Tınışbayev Kazak Araç Ve İletişim Akademisi

DR. KELES NURMAŞULI JAYLIBAY
Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi

DR. KULAŞ MAMİROVA
Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi

DR. LATKİN A. PAVLOVIC
Vladivostok Devlet Ekonomi Üniversitesi

DR. MAHABBAT OSPANBAEVA
Taraz Devlet Pedagoji Üniversitesi

DR. MAHA HAMDAN ALANAZİ
Riyad Kral Abdülaziz Teknoloji Enstitüsü

DR.VEYSEL BOZKURT
İstanbul Üniversitesi

DR. YAŞAR ERJEM
Mersin ÜniversitesiA

UKSEK

I. ULUSLARARASI KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT KONGRESİ

19-20 MART 2020, ANKARA

KONGRE PROGRAMI

YÖK'ün 6 Mart 2020 tarihli kararı gereği (online katılım yönünde)

<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Haberler/2020/coronavirus-hastaligina-iliskin-universitelerde-alinacak-tedbirler.aspx>)

kongremize bizzat katılım kabul edilmemektedir.

Tüm sunumlar video konferans şeklinde olarak yapılacaktır

19/03/2020 PERŞEMBE

Saat: 11.00-12.15

Salon: 1	Moderatör: Firuz FEVZİ
Doç. Dr. Gülşen DİŞLİ	UNESCO DÜNYA MİRASI GEÇİCİ LİSTESİNDE YER ALAN KARADAĞ, ULCINJ'DE BİR OSMANLI HAMAMI: ALİ PAŞA HAMAMI
Arş. Gör. Mustafa Yasin BAŞÇETİN	KLASİK ŞERHLERDE YER ALAN MANZUM İKTİBASLARIN ANATOMİSİ
Necati ÖZCAN	İZMİR'DE YAŞAYAN AŞIKLIK GELENEĞİNİN GELECEĞE AKTARILMASINDA "KAFFE-İ AŞIK KÜLTÜR ODASI" ve "KARACAOĞLAN'IN MACERASI ADLI DİJİTAL OYUN" UN ETKİLERİ
Dr. Zeynep Mehlika ULUÇAM KIRBAĞ	SAFRANBOLU'NUN ŞÜKÜFELERİ

Saat: 12.45-14.00

Salon: 1	Moderatör: Firuz FEVZİ
Uzman Dr. Sedanur DİNÇER ARSLAN	ANTALYALI ŞAİR ÜMMİ SİNAN'A GÖRE VARLIK SORUNSALI VE VAHDET-İ VÜCÜD ANLAYIŞI
Ahmet Mustafa İPEK	AHMET MUHİP DIRANAS'IN "FAHRİYE ABLA" BAŞLIKLİ ŞİİRİNİN FEMİNİST TEORİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENME DENEMESİ VE "FAHRİYE ABLA" ŞİİRİNİN POPÜLERİZMİ
Dr. Öğr. Üyesi Tuncay YILDIRIM	ZİYA GÖKALP'İN MİLLİ MÜSİKİ FİKİRLERİNİN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARINA YARATTIĞI ELEŞTİREL EYLEM ALANI
Emine KARABACAK KÜNDEM	İSİMLER ÇERÇEVESİNDE VİKTOR PELEVİN'İN "DEHŞET MİĞFERİ" ADLI ROMANINDA METİNLERARASI VE GÖSTERGELERARASI ÇÖZÜMLEMELER

Saat: 14.30-15.45

Salon: 1	Moderatör: Firuz FEVZİ
Dr. Öğr. Üyesi Selda GÜZEL Öznur GÖKMEN	KASTAMONU YAZMACILIK (TAŞ BASKI) SANATI VE AHŞAP KALIPLARIN DESEN ÖZELLİKLERİ
Arş. Gör. Fergana KOCADORU	SANATTA GEZGİN KADIN (FLANERİE) İMGESİ
Öğr. Gör. TAHSİN BOZDAĞ	EBRU SANATI VE ALPARSLAN BABAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Sultan SÖKMEN	DENİZLİ ÇAMELİ İLÇESİ ÇAPUT DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER
Öğr. Gör. TAHSİN BOZDAĞ	KALİGRAFI SANATINA GÜNÜMÜZDEKİ BAKIŞ AÇISI

POSTER SUNUMLAR

Selma YILMAZ	TRACES OF THE GOTHIC FICTION: A PORTRAIT OF HETERONORMATIVE LOVE AND DEATH OF THE NAMELESS
Arş. Gör. Muradiye ÇEVİKÇELİK	İDARE HUKUKU KAPSAMINDA ARKEOLOJİK SİT ALANI KARARI

İÇİNDEKİLER

Gülşen DİŞLİ <i>UNESCO DÜNYA MİRASI GEÇİCİ LİSTESİNDE YER ALAN KARADAĞ, ULCİNJ'DE BİR OSMANLI HAMAMI: ALİ PAŞA HAMAMI</i>	1
Selma YILMAZ <i>TRACES OF THE GOTHIC FICTION: A PORTRAIT OF HETERONORMATIVE LOVE AND DEATH OF THE NAMELESS</i>	3
Tahsin BOZDAĞ <i>KALİGRAFİ SANATINA GÜNÜMÜZDEKİ BAKIŞ AÇISI</i>	4
Mustafa Yasin BAŞÇETİN <i>KLÂSİK ŞERHLERDE YER ALAN MANZUM İKTİBASLARIN ANATOMİSİ</i>	5
Muradiye ÇEVİKÇELİK <i>İDARE HUKUKU KAPSAMINDA ARKEOLOJİK SİT ALANI KARARI</i>	6
Zeynep Mehlika ULUÇAM KIRBAĞ <i>SAFRANBOLU'NUN ŞÜKÛFELERİ</i>	8
Fergana KOCADORU <i>SANATTA GEZGİN KADIN (FLANERİE) İMGESİ</i>	10
Sedanur DİNÇER ARSLAN <i>ANTALYALI ŞAİR ÜMMÎ SİNÂN'A GÖRE VARLIK SORUNSAI VE VAHDET-İ VÜCÛD ANLAYIŞI</i>	12
Tuncay YILDIRIM <i>ZİYA GÖKALP'İN MİLLÎ MUSİKİ FİKİRLERİNİN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARINA YARATTIĞI ELEŞTİREL EYLEM ALANI</i>	14
Necati ÖZCAN <i>İZMİR'DE YAŞAYAN ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN GELECEĞE AKTARILMASINDA "KAFFE-İ ÂŞIK KÜLTÜR ODASI" ve "KARACAOĞLAN'IN MACERASI ADLI DİJİTAL OYUN" UN ETKİLERİ</i>	16
Tahsin BOZDAĞ <i>EBRU SANATI VE ALPARSLAN BABAOĞLU</i>	18
Ahmet Mustafa İPEK <i>AHMET MUHİP DIRANAS'IN "FAHRİYE ABLA" BAŞLIKLİ ŞİİRİNİN FEMİNİST TEORİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENME DENEMESİ VE "FAHRİYE ABLA" ŞİİRİNİN POPÜLERİZMİ</i>	21
Öznur GÖKMEN, Selda GÜZEL <i>KASTAMONU YAZMACILIK (TAŞ BASKI) SANATI VE AHŞAP KALIPLARIN DESEN ÖZELLİKLERİ</i>	31
Sultan SÖKMEN <i>DENİZLİ ÇAMELİ İLÇESİ ÇAPUT DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER</i>	47
Emine KARABACAK KÜNDEM <i>İSİMLER ÇERÇEVESİNDE VİKTOR PELEVİN'İN "DEHŞET MİĞFERİ" ADLI ROMANINDA METİNLERARASI VE GÖSTERGELERARASI ÇÖZÜMLEMELER</i>	61

**UNESCO DÜNYA MİRASI GEÇİCİ LİSTESİNDE YER ALAN KARADAĞ,
ULCİNJ'DE BİR OSMANLI HAMAMI: ALİ PAŞA HAMAMI**

AN OTTOMAN BATH IN MONTENEGRO, ULCINJ, LISTED IN UNESCO WORLD
HERITAGE TENTATIVE LIST: ALI PASHA HAMMAM

Gülşen DİŞLİ

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık
Bölümü

ÖZET

Karadağ'ın güneydoğu kıyısında yer alan ve tarihi M.Ö. 4.-5. yüzyıllara kadar uzanan tarihi Ulcinj kenti, 1961 yılında milli öneme sahip bir kültürel miras alanı olarak kabul edilmiş, 2018 yılında ise UNESCO tarafından dünya geçici miras listesine alınmıştır. Tarihi kentin geçici listede yer almasında, şehirde halen mevcut olan Osmanlı dönemi eserlerinin de katkısı aşikardır. Şehir, 1571-1878 yılları arasında Osmanlı hâkimiyeti altında kalmıştır. Bu yüzyıllık süre içinde, şehirde Osmanlı devleti tarafından önemli mimari eserler inşa edilmiştir. Bu eserler arasında yer alan 1719 yılına ait Ali Paşa Hamamı, Karadağ'daki Osmanlı döneminden ayakta kalan tek hamam yapısı olması nedeniyle bu araştırmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Hamamla aynı avlu içerisinde bir de cami ve türbe yapısı bulunmaktadır. Araştırma kapsamında, öncelikle tarihi Ulcinj şehrinin UNESCO dünya mirası geçici listesine alınma gerekçeleri belirtilmiş, ardından araştırma konusu hamam yapısında mevcut durum ve bozulma analizi aktarılmıştır. Arazi çalışmaları, arşiv ve literatür taraması, araştırmada kullanılan başlıca metotlar olmuştur. Yapıda ilk arazi çalışması 2009 yılında yapılmış, imar planı verileri Ulcinj Belediyesi'nden temin edilmiştir. 2016 yılında TİKA'nın koordinatörlüğünde, Ulcinj Belediyesi, Karadağ Kültür Varlıkları Koruma İdaresi ve Karadağ İslam Birliği arasında imzalanan işbirliği protokolü ile hamamın mimari projeleri hazırlanmıştır. Tüm insanlığın ortak mirası olma adayı olan tarihi Ulcinj şehrinde yer alan harap haldeki Ali Paşa Hamamının, tanınırlığının artırılması ve projeleri doğrultusunda restorasyonunun yapılarak tekrar ayağa kaldırılması, Karadağ Cumhuriyeti ve Türkiye Cumhuriyeti'nin olduğu kadar tüm dünyanın bu ortak kültürel değerinin gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Ali Paşa Hamamı, Dünya Mirası Geçici Listesi, Karadağ, Osmanlı Dönemi, Ulcinj

ABSTRACT

Old town of Ulcinj, whose history goes back to the 4th- 5th B.C. and located on southeast coast of Montenegro, was registered as a national cultural asset in 1961, and listed in UNESCO World Heritage Tentative List in 2018. It is obvious that, cultural monuments that are still existent belonging to Ottoman period, has contributed to the listing of the old town in the Tentative List. The town was under the dominance of Ottomans between 1571-1878. During the hundred years of period, important architectural monuments were constructed by the Ottoman Empire. Among those monuments, Ali Pasha Hammam has been chosen as the main research area of this study considering its being the only bath still alive today in Montenegro, remaining from the Ottoman period. There are also a mosque and a tomb in the same courtyard of the bath. Within the context of this study, firstly the very reasons of listing

in UNESCO World Heritage Tentative List of the old town Ulcinj have been explained, and then current condition and deteriorations of the bath have been stated. Field studies, archival and literature survey were the primary methods applied during the research. The first field trip was conducted in 2009, and development plan was acquired from the Municipality of Ulcinj. In 2016, a cooperation protocol was signed between the Municipality of Ulcinj, Montenegro Institution of Protection of Cultural Assets, and Montenegro Islamic Union under the coordination of TİKA, and thus architectural projects of the bath could have been prepared. Increasing the recognition of Ali Pasha Hammam located in the old town Ulcinj, a candidate for being joint heritage of all mankind, and its reuse after the restoration works according to its approved projects, is important both for the Republic of Montenegro and Turkey and for the whole World as well in order to hand this mutual cultural heritage down to the next generations.

Keywords: Ali Pasha Hammam, World Heritage Tentative List, Montenegro, Ottoman Period, Ulcinj

**TRACES OF THE GOTHIC FICTION: A PORTRAIT OF HETERONORMATIVE LOVE
AND DEATH OF THE NAMELESS**

Selma YILMAZ

ABSTRACT

Compared to that of Western literature with a long history dating back 18th century, it might be well-understood that the Gothic fiction has remarkably showed a rise in Turkish literature in the last few decades. In this respect, the genre is engaged by the author, Ali Teoman, in his postmodern work via combination of twelve sad stories of *İnsansız Konağın İkonu*, winner of Milliyet Story Prize, in 1992. However, taken poor interest on the work by critics and academia has remained it virgin so far. Hence, this paper examines the function of Gothic fiction in it. From this perspective, the scope of death, loneliness, fragmented lives, and heteronormative sexuality were explored in the narration. Firstly, in order to make the story more striking, the author, through gloomy, dark and cold atmosphere, created an unprecedented setting of dilapidated, burned and derelict houses. Thus, ruined Greek mansions formed a Gothic characteristic environment for its terrifying corps in post-mortem scenes and characters some of whom were nameless, homeless and separated from each other somehow. Additionally, as is the case with nameless graves, horrific and mythological descriptions of corpses exemplified this tradition. Secondly, critical readers could raise issues of sexual relations reflected rather heteronormative way. This is because, the temptations triggered by male figures of unmarried couples were responded by female figures. And, this instance showed similarity with the dominance of man that could be depict in Victorian society feeding the Gothic literature. Also, with the help of supernatural elements and cats the author made audience feel uneasy along the storytelling. Accordingly, with reference to the Gothic fiction, this paper aims to analysis the aforementioned book.

Keywords: death, black, fear, heteronormative sexuality, fragmented lives, gothic fiction.

KALİGRAFİ SANATINA GÜNÜMÜZDEKİ BAKIŞ AÇISI

TAHSİN BOZDAĞ

Öğr. Gör, İnönü Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada tarih boyunca insanların etkilemeyi başarmış bir sanatın günümüz değişen sanat anlayışı içerisinde insanlar üzerinde bıraktığı etki bakımından kaligrafi sanatı incelenmektedir. İnsanlık tarihi kadar eski olan yazının bir sanat oluşumu süreci bu çalışmada ele alınmıştır. Kaligrafi sanatı zaman içerisinde göstermiş olduğu teknik ve estetik değer unsurları açısından günümüz sanat teknikleri ile bir arada kullanılması teknik açıdan da çalışmada yer almaktadır. Kaligrafi, öğrenmenin eğlenceli bir sanat olmasının yanı sıra kullanışlı ve estetik bir sanattır. Eski bir sanat olmaktan çok, bu gün gittikçe daha fazla insan sanatsal bir yazı karakterine sahip olma, güzel sanat projeleri oluşturma ve hatta kendi bilgisayar yazı tiplerini oluşturma yani kendi yazı karakterini oluşturma bilmeyi amaçlamaktadır. Eski zamanlarda kaligrafi araçları benzersizdi, bu teknik materyaller kolaylıkla temin edilemiyordu ve bu sanat sadece belli tabakaların ulaşabileceği bir sanat alanıydı. Bu gün bir kaligrafi sanatçısının çok çeşitli materyalleri var geleneksel, tamamen modern, hatta dijital materyaller arasında geniş bir materyal ağına sahiptir. Kaligrafi sanatçıları artık sanatsal yeni sanat formlarını projeleriyle keşfetmek için yaratıcı fikirleri ve unsurları özgürce bir araya getirerek eserlerindeki estetik değer unsurlarını çoğaltabiliyorlar. Bu çalışma kapsamında inceleyeceğimiz temel kaligrafi teknikleri, çok çeşitli projeler için uygun ve kaligrafi sanatına yeni başlayanlar için kolaylıkla uygulanabilir tekniklerin günümüze uyarlanması noktasında oldukça kolay tekniklerin incelenmesi noktasında etkili bir çalışma teşkil etmektedir. Kaligrafi sanatının tüm konularının ve tekniklerinin ele alınacağı bu çalışmalar adım adım örneklerle temel düzenden tasarım seçeneklerine ve tamamlanmış son parçaya kadar olan adımları kapsamaktadır. Kaligrafi sanatı, kendinizi keşfetmenin ve yeni keşifler için çok fazla potansiyele sahip bir sanat alanında yeni bir şeyler öğrenmenin bir yolu olması nedeniyle bu çalışma gelecek kuşaklara kaligrafi sanatının aktarılması noktasında önem arz etmektedir.

Anahtar Kelime: Sanat, Kaligrafi, Teknik.

KLÂSİK ŞERHLERDE YER ALAN MANZUM İKTİBASLARIN ANATOMİSİ

THE ANATOMY OF THE VERSE CITATIONS IN CLASSICAL COMMENTARY TEXTS

Mustafa Yasin BAŞÇETİN

Araştırma Görevlisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Her ne kadar yazılış amaçları ve farklı bilim dallarına dair yazılmış olmaları sebebiyle çeşitlilik arz etseler de bu çalışmada “klâsik şerhler” ifadesiyle Farsça klasiklere yazılmış olan şerhler kastedilmiştir. XIII. yüzyılın sonlarında başlayıp XVI. yüzyılda klasikleşerek XIX. yüzyılın sonlarına kadar devam eden ve kendi içerisinde farklı özelliklere sahip olmakla birlikte yapısal olarak anlama ve anlatma çabasının bir ürünü olan klâsik şerhlerde genel itibarıyla benzer şerh yöntemlerinin kullanıldığı görülür. Bu yöntemlere bakıldığında hem şerhin kültürel kaynaklarını gösteren hem de klasik şerhlere metinlerarasılık ve karşılaştırmalı edebiyat yönü kazandıran “manzum iktibaslar”ın son derece önemli fonksiyonlarının olduğu görülür. Klasik şerh metinlerinde manzum iktibaslar şârihe göre değişiklik göstermektedir. Bazı şerhlerde kaynağı belirtilmemiş, Türkçe-Arapça-Farsça farklı amaçla onlarca manzum iktibas yapıldığı görülür. Bu sebeple incelemede farklı hususiyet gösteren manzum iktibaslardan örnekler verilmiştir. Çalışmada bu iktibasların özellikleri, fonksiyonları ve tasnifi, daha önce yapılmış olan klâsik şerh çalışmaları bağlamında ortaya konulmaya ve böylece klâsik şerhlerin beslendiği kaynakların tespitine ve klâsik şerh teorisinin anlaşılmasına katkı sunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dîvân Edebiyatı, Fars Şiiri, Şerh, İktibas, Metinlerarasılık

ABSTRACT

Although they are varied due to their writing purposes and different scientific disciplines, in this study, the term of “classical commentary” refers to the commentaries written for Persian classics. It is seen that similar annotation methods are generally used in classical annotations which started at the end of the 13th century and continued in the 16th century until the end of the 19th century and which have different features in themselves but which are the product of the structural understanding and explanation effort. Verse quotas vary according to commentary in classical annotation texts. In some commentaries, it is seen that dozens of verses are quoted in Turkish-Arabic-Persian for different purposes. For this reason, different examples of verse citations are given in the study. The features, functions and classification of these citations will be put forward in the context of previous classical commentary studies and thus, the determination of the classical commentary the sources and understanding of classical commentary theory will be tried in this study.

Keywords: Diwan Literature, Persian Poetry, Commentary, Citation, Intertextuality

İDARE HUKUKU KAPSAMINDA ARKEOLOJİK SİT ALANI KARARI

**THE DECISION OF ARCHEOLOGICAL PROTECTED AREA IN THE CONTEXT OF
ADMINISTRATIVE LAW**

Muradiye ÇEVİKÇELİK

Araştırma Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Hukuk Fakültesi

İdare Hukuku Anabilim Dalı

ÖZET

Arkeolojik sit alanları; geçmişten günümüze kadar çeşitli uygarlıkların yaşadığı, çağların sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtan yapıların yer aldığı ve bu bölgede yürütülecek arkeolojik çalışmalarla insanlığın tarihine dair önemli bilgilere ulaşılabilecek alanlardır. Bu özellikleri dolayısıyla arkeolojik alanların korunması, insanın geçmiş, bugün ve geleceği arasında bağlantı kurarak kültürel ve entelektüel gelişimini gerçekleştirebilmesi için bir zorunluluktur.

Arkeolojik alanların korunmasında devletin rolü oldukça önemlidir. Zira Anayasası'nın 63. maddesinde tarih, kültür ve tabiat varlıklarının korunmasının devletin görevi olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla devlet arkeolojik alanların korunması için her türlü önlem, destekleyici ve teşvik edici tedbirleri almakla yükümlüdür. Bu amaçla idare, insanlık tarihi açısından taşıdığı önemi göz önünde tutarak bir arkeolojik alanı I., II. veya III. derece arkeolojik sit alanı olarak tescil ve ilan edebilir.

Arkeolojik sit alanı kararı, tespit edilen dereceye bağlı olarak, söz konusu arkeolojik alanın korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması için önemli korumalar sağlamaktadır. Dolayısıyla arkeolojik sit alanlarının tespiti, tescili ve ilanı üzerinde durulması gereken süreçlerdir. Arkeolojik sit alanı ilan etme yetkisi kültür ve tabiat varlıklarını koruma bölge kurullarına aittir. Kültür ve tabiat varlıklarını koruma bölge kurulları arkeolojik sit alanı kararı alırken 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının ve Sitlerin Tespit ve Tescili Hakkında Yönetmelik'te belirtilen usul ve esaslar çerçevesinde hareket etmekte yükümlüdürler. Ancak unutulmamalıdır ki arkeolojik varlıklar için öngörülen korumalar, tarih bilinci gelişmiş, geçmişine saygı duyan ve geçmişini merak eden bireylerden oluşan bir toplumda gerçekten işlemeye başlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arkeolojik Sit Alanı, Arkeolojik Sit Alanı Kararı, İdare Hukuku, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

ABSTARCT

Archeological protected areas are areas where various civilizations lived in from past to present. There are structures reflecting social, economic and cultural characteristics of periods and important informations about history can be found out through archeological studies to be carried out in these areas. Therefore, preservation of archeological sites is a necessity in order to realize cultural and intellectual development of people by linking between past, present and future.

The role of the state on protection of archeological site is very important, because in the article 63 of the Constitution, it is emphasized that protection of historical, cultural and natural property is duty of the state. Therefore, for protection of archeological sites, the state is obliged to take all kinds of measures, supporting measures and incentives measures. For this purpose, administration can register and announce an archeological site as a I., II. or III. degree archeological site by considering its importance in terms of human history.

The decision of archeological protected area provides important protections depending on announced degree for protection and handing down to the next generation of an archeological site. Therefore evaluation, registration and announcement of archeological protected areas are important periods. The authority to announce archeological protected area belongs to Regional Councils for the Conservation of Cultural and Natural Property. While Regional Councils for the Conservation of Cultural and Natural Property take decision of archeological protected area, they are obliged to act within framework of prosedures and principles regulated in Law no: 2863 on the Conservation of Cultural and Natural Property and the Regulation on Evaluation and Registration of Immovable Cultural Property and Sites Requiring Conservation. But it should not be forgotten that protections of archeological assets really work in a society consist of individuals who has got historical awareness, respect to their history and wonder about their past.

Key Words: Archeological Protected Area, Decision of Archeological Protected Area, Administrative Law, Regional Council for the Conservation of Cultural and Natural Property, Ministry of Culture and Tourism.

SAFRANBOLU’NUN ŞÜKÛFELERİ*

THE ŞÜKÛFES OF SAFRANBOLU

Zeynep Mehlika ULUÇAM KIRBAĞ

Dr., Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi

ÖZET

Safranbolu yüzyıllar boyunca önemli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Doğal şartların elverişli oluşu ve özellikle suyun bereketi, ilçede yerleşik hayatı sürdürmeyi kolaylaştırmıştır. Bunun yanı sıra doğu-batı arasında bir geçiş noktasında kurulmuş olması Safranbolu’nun stratejik önemini arttırmış ve farklı kültürlerle ait izlerin günümüze kadar ulaşması için zemin oluşturmuştur.

Safranbolu, 1995 yılından itibaren Karabük’ün ilçesidir. Demir-Çelik fabrikasının kuruluşu ve Karabük Üniversitesiyle birlikte nüfus, kültür ve ekonomide de artış sağlamıştır. Bunların yanı sıra ilçenin evleriyle tanınması, özellikle yaz aylarında, turizmin ekonomiye katkısını önemli hale getirmiştir. Ancak ilçenin henüz keşfedilmeyen kültürel yönleriyle tanıtılması ve bu konuda mevcut eksikliklerin tamamlanması kültürel miras açısından önem taşımaktadır.

Saha çalışmalarında araştırma konusu sınırlılığı içinde; 107 su mimarisinden yüzeyi bezeli 28 çeşme, beş farklı mezarlıkta yer alan 87 mezar (baş-ayak taşları ve sandukalar), iç beden duvarları süslenmiş bir konut, konunun sınırlılığı dahilinde bir cami incelenmiştir. Bu eserlerin bezeme kompozisyonlarında rastlanan öğeler;

1. Bitkisel Motifler
2. Geometrik Motifler
3. Meyve Motifleri
4. İstiridye Motifleri
5. İbrik Motifleri
6. Testi Motifleri
7. Şemse Motifleri
8. Yazı Örnekleri’ dir.

Araştırmanın sınırlılığını oluşturan yüzyıllar (XVI.-XX.) arasında genel olarak süsleme tasarımı için kullanılan bezemelerin benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Safranbolu’daki mimari eserlerde en sık kullanılan motiflerin arasında ise Bitki Motiflerinden Şükûfe ilk sıradadır. Bu yüzden bu bildirinin konusunu Safranbolu’daki Şükûfe Motifleri oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Safranbolu, Safranbolu Mimari Süslemeleri, Şükuke, Safranbolu’da Bezemeler.

* Bu bildiri Prof. Dr. Ali BORAN tarafından yürütülen, Dr. Zeynep Mehlika ULUÇAM KIRBAĞ tarafından yazılan *Safranbolu’da Bulunan Tarihi Eserlerdeki Süsleme Tasarım Örnekleri (XVI.-XX.YY)* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ABSTRACT

Safranbolu has been hosting significant civilizations for decades. The natural conditions being Favorable and especially the abundance of the water facilitated permanent settlements in the district. In addition, being founded in a transition spot between the east and the west increased the strategic importance of safranbolu and established the foundation for the traces of different cultures until today.

Safranbolu has been the district of karabük since 1995. The population, culture and economy increased with the establishment of iron and steel facility and the karabük university. Moreover, the district known for its houses made significant contribution to the economy in terms of tourism especially during summer months. Introducing the district's undiscovered cultural aspects and completing the insufficiency in this matter is substantial in terms of cultural heritage.

During Site Studies Within The Limits Of The Research Topic; 28 Fountains With Ornamented Surfaces From 107 Aqua Architecture, 87 Graves (Head-Foot Stones And Sarcophaguses) Located In Five Different Graveyards, one Residences With Decorated Exterior Walls Or Interior Body Walls, Two Mosques Were Examined. Elements encountered in the ornamentation compositions of these works;

1. Botanical Motifs
2. Geometric Motifs
3. Fruit Motifs
4. Oyster Motifs
5. Pitcher Motifs
6. Jug Motifs
7. Rosette Motifs
8. Writing

It was noted that the patterns used for decoration design in general showed similarities between the centuries limited (XVI.-XX.) for the study. Şükûfe ranks First among the most frequently used motifs in architectural works in Safranbolu. Therefore, the subject of this article is Şükûfe Motifs in Safranbolu.

Key Words: Safranbolu, Safranbolu Architectural Decoration, Şükûfe, Embellishments in Safranbolu.

SANATTA GEZGİN KADIN (FLANERİE) İMGESİ

IMAGE OF TRAVELER WOMEN (FLANERIE) IN ART

Fergana KOCADORU

Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,

ÖZET

Metropollerin artması sanayinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Kentsel sorunsalın temelinde sermayenin bir alanda yoğunlaşması vardır. Eşitsiz bir gelişme sermayenin büyük metropoliten alanlara toplanmasına neden olmuştur. Böylelikle ortak tüketim araçları sebebiyle büyük şehirler oluşmuş ve bu alanlarda nüfus yığılmaları meydana gelmiştir. Artık metropol tekinsiz, bir o kadar da şaire ve ressama ilham verici niteliktedir. Kentin görünmeyen yüzü (berduşlar, avareler, hırsızlar, fahişeler) yer altından çıkıp sanatsal malzemeye dönüşürler. Baudelarie büyük şehrin karmaşasını metinlerinde eleştirse de (Altın Gözlü Kız öyküsü, Paris Sıkıntısı gibi) modern sanatçının bu karmaşadan ilham alması gerektiğini savunur. Sanatçı, devinimden ve metropol kalabalığına karışarak kendini bulmalıdır. Baudelarie'nin modern şehrinde kenti keşfeden, kalabalıkların içinde kaybolan “*flaneur*” kavramı vardır. Flaneur bir kent gezginidir. Flaneur kavramı eril olanı nitelemektedir. “*Flanerie*” kavramı ise dişi olarak tanımlanmıştır. Çoğu zaman erkek olarak nitelendirilse de ekonomik özgürlüklerin artmasıyla kadın “*Flanerie*” kendini sokaklarda göstermiştir. Flanerie, sokakları mesken edinen ve kamusal alanda gezinen kadını ifade etmiştir. Şehir kadın için çok güvenli bir ortam değildir görüşü kadının kamusal alanda alanını kısıtlamış ya da flanerie kavramı gibi olumsuz bir şekilde ele alınmıştır. Bu çalışmada gezgin kadın imgesinin ortaya çıkışı incelenerek resim, edebiyat ve sinema sanatındaki işleniş ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Kadın, Gezgini, Sanayileşme, Sokak, Metropol

ABSTRACT

The increase of metropolitan areas emerged with the development of industry. Capital is the concentration of capital in an area at the core of the urban problematic. An uneven development has led to the accumulation of capital in large metropolitan areas. Thus, large cities were formed due to the common consumption tools and population accumulation occurred in these areas. Now the metropolitan is uncanny, as well as inspiring poetry and painter. The invisible face of the city (hoboes, wanderers, thieves, prostitutes) come out of the ground and turn into artistic material. Although Baudelarie criticizes the chaos of the big city in his texts (such as the Golden Eyed Girl story, the Paris Trouble), he argues that the modern artist should be inspired by this mess. The artist must find himself by getting involved in the movement and the metropolitan crowd. In the modern city of Baudelarie, there is the concept of “*flaneur*”, which discovered the city and disappeared in the crowds. Flaneur is a city traveler. The concept of Flaneur characterizes the masculine. The concept of “*flanerie*” is defined as female. Although it is often described as male, the female “*Flanerie*” has shown itself in the streets with the increase of economic freedoms. Flanerie refers to the woman who has built the streets and wandered in the public sphere. The view that the city is not a very safe environment for women has restricted

the space of the woman in the public space or has been negatively treated like the concept of flanerie. In this study, the emergence of the image of the traveling woman will be examined and its processing in the art of painting, literature and cinema will be discussed.

Key Words: City, Woman, Traveler, Industrialization, Street, Metropolis

ANTALYALI ŞAİR ÜMMÎ SİNÂN'A GÖRE VARLIK SORUNSAĞI VE VAHDET-İ VÜCÛD ANLAYIŞI

ACCORDING TO THE POET ÜMMÎ SİNAN FROM ANTALYA THE PROBLEMATIC OF PRESENCE AND VAHDET-İ VÜCÛD CONCEPTION

Sedanur DİNÇER ARSLAN

Uzman Dr., Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Birimi

ÖZET

İslamî düşünce efradınca ve tasavvuf ehillerince varlık, Tanrı'nın tekvin sıfatı nazariyesince değerlendirilir. Buna göre birey, varoluşun öznesi konumundadır. Varlık, özünde var olanın ardında mahfuz olan hakikattir. Dolayısıyla birey, bu hakikate vasıl olacak ve varoluş mucizesinin sırrına mazhar olabilecek tek eyleyicidir.

Dünya ve dünyadaki her mevcudiyet; sanaldır, yanılsamadır, dağılmadır, çürümedir, kopmadır. Asıl varoluş, duyuların ötesinde sadece gönül vasıtasıyla kavranabilen öteki âlemedir. Öteki âlemde ise teklik, özgünlük, özgürlük ve birleşme vardır. Yani gerçek manada varoluş tüm tezatlardan arınma demektir. Varlık sorunlarını çözme arayışıyla Tanrı tarafından tanzif edilen bireyin tüm teşebbüsleri ve eylemleri neticesinde varacağı son hedef “vahdet-i vücûd” telakkisidir. “Varlığın birliği” anlamına gelen bu ilkede birliğin tek temsilcisi Tanrı'dır. Tanrı; eşsiz, emsalsiz ve ancak suretleriyle çoğalan tek mevcudiyettir. Birey; Tanrı tecellisi olan her numuneyi onun varlığına, tekliğine dair bir delil olarak görür ve bu delillerin kılavuzluğunda kendi ontolojik varoluşunu kavrar.

17. asırda Halvetiyye tarikatına mensup bir mürşit ve şair olan Antalyalı Ümmî Sinân'ın eserlerindeki ana düşünce bu genel çerçeve etrafında şekillenir. Mutlak varlık Tanrı'dır. Diğer varlıklar ise Tanrı'nın sanal âlemdeki yalnızca tezahürleridir. Döngüsel varoluşta birey manevî gayret ve arınmayla birliğin/kusursuzluğun timsali Tanrı'ya ulaşacaktır.

Bu çalışmada; *Ümmî Sinân*'ın ilahilerinden ve *Kutbu'l-Maâni* adlı eserinden hareketle varlık/Tanrı telakkisi çözümlenmeye çalışılarak onun duygu, düşünce ve sanat dünyasının gizemlerine ulaşılmaya, bağlı olduğu tarikatla bağlantısı kurulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Ümmî Sinan, varoluş, Tanrı, vahdet-i vücûd, tasavvuf.

ABSTRACT

Scholars of Islamic philosophy and master of mysticism evaluate presence on the basis of God's tekvin speculation. According to this individual is the care of presence. Presence is the reality behind something which exists itself. Because of this individual is the sole power who can reach the reality and understand the mystery of existence.

The world and all presences in it are virtual, illusion, dispersion, corruption and detachment. Real (absolute) existence is beyond senses and can be grasped by heart and in another universe. In other universe there is singularity, unity, freedom and combination. In another words presence means getting rid of all confusions with the aim of solving problems related to presence individual can recognize wisdom at the end of the process. God is the sole (only) representative of the theory which means unity of presence. God is unique, incomparable and

the only presence multiplying by reflections of uniqueness of God and tries to understand his existence.

Ümmî Sinan was a 17th century scholar and poet from Antalya belonging to Halvetiyye sect and main idea in his works forms around this general framework. Absolute being is God. Other creatures are only reflections of God in virtual universe. In cyclical existence individual can reach God who is the symbol of perfection and unity by means of spiritual effort and purification.

In this study interpreting his hymns and work whose name is *Kutbu'l-Maâni* we try to grasp the relationship between God and existence. We also try to understand Ümmî Sinan's emotion, feeling and mystery of world of art. Eventually, we will get in touch with the sect to which he belongs.

Keywords: Ümmî Sinan, existence, God, vahdet-i vücûd, mysticism

**ZİYA GÖKALP'İN MİLLİ MÜSİKİ FİKİRLERİNİN CUMHURİYET
DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARINA YARATTIĞI ELEŞTİREL EYLEM ALANI**

ZİYA GOKALP'S NATIONAL MUSIC IDEAS CRITICAL ACTION AREA
CREATED THE MUSIC POLICIES OF THE REPUBLICAN PERIOD

Tuncay YILDIRIM

Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik
Bölümü, Müzik Bilimleri Anasanat Dalı

ÖZET

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte birçok alanda olduğu gibi Türk müziği üzerinde de etkisini gösteren modernleşme hareketleri, köklü bir değişim ve dönüşüm amacına sahip müzik politikalarını beraberinde getirmiştir. Yeni ve modern bir Türk müziği yaratmaya çalışan resmi siyaset, bu uğurda birçok kanun ve uygulamayı hızlıca hayata geçirmiştir. Türk müziği üzerinde yarattığı etki alanları ve aynı zamanda dönemin aydın ve musikişinasları arasında ortaya çıkardığı fikir ayrılıkları-kutuplaşmalar dikkate alındığında, bu uygulamalardan en etkilisinin milli musiki politikaları olduğu görülmektedir. Bu süreçte Türkçü kimliği ve Türkiyat araştırmaları ile kendisini tanıdığımız Ziya Gökalp'in, *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabının dördüncü bölümünde Türk müziğinin milliyeti ve kökeni hakkında sarf ettiği fikirleri dönemin milli musiki politika ve uygulamaları için önemli bir referans oluşturmıştır. Ziya Gökalp'e göre, Osmanlıyla taşınan müzik mirası tek başına Türk milletine ait değildir ve bu yüzden milli bir müzik olarak kabul edilemez. Ona göre, Türk milletine ait olan asıl ezgilerin Anadolu'daki halk müziği kaynaklarında aranması gerekmektedir. Bu görüş Türk müziği devriminin asıl mimarı olan Atatürk tarafından da ifade edilmiştir. Fakat Atatürk'ün sahip olduğu kimlik ve vasıflardan ötürü, milli musiki politika ve uygulamalarını doğru bulmayan alaturkacı kesim, müzik politikaları hakkında yapmış oldukları negatif eleştirileri daha çok, kendilerine eleştirel eylem alanı olarak yarattıkları Ziya Gökalp'in milli musiki fikirleri üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla Ziya Gökalp, alaturkacı kesim tarafından Türk müziği hakkında fikir beyan eden bir aydından ziyade, dönemin müzik politikalarını dizayn edip uygulanması için talimatlar veren, bu uğurda kanun koyup onları eyleme geçiren birisine dönüştürülmüştür.

Bu minvalde düşünüldüğünde bu araştırmanın amacı, döneme ait derlediğimiz kitap, gazete ve makaleler taranarak, Ziya Gökalp'in milli musiki fikirlerinin dönemin milli musiki politikalarını eleştiren aydın ve musikişinaslara yaratmış olduğu eleştirel eylem alanı hakkında betimlemeler yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi, Müzik Politikaları, Ziya Gökalp, Milli Musiki, Eleştirel Eylem Alanı

ABSTRACT

Together with the declaration of the Republic, has brought along music policies have aim change and transformation a rooted modernization movements which showing effect on Turkish music as in many fields. Official politics trying to create a new and modern Turkish

music, bring to life quickly many laws and practices for this purpose. Most effective of these policies is seen to be national music policies take into account polarizations - difference idea uncover between the intellectual and musician of the period at the same time and influence areas by created on Turkish music. In this process, Ziya Gökalp's ideas about nationality and origin of Turkish music we know with Turkish identity and Turkish studies constituted an important reference for national music policies and practices the period. According to Ziya Gökalp, cannot be considered a national music therefore and does not belong to the Turkish nation musical heritage carried by the Ottoman devotes to national music title the part fourth book of his named Fundamentals of Turkism. According to he, should be searching folk music sources in Anatolia melodies real belong of Turkish nation. This view was expressed by Atatürk the real architect of the Turkish music revolution. But because of the qualifications and identity has Atatürk, allaturca of group who do not find right practices and national music policies, they performed on the national musical ideas of Ziya Gökalp created a critical field of action for them more negative criticism about music policies. So Ziya Gökalp has been turned into someone who into action them put the law for this purpose, giving instructions for implementation its designing the music policies of the period rather than an intellectual who expressed his opinion about Turkish music by group allaturca.

Considering this aspect, the purpose of this research is make comments about critical field of action created for intellectuals and musicians who criticized the national music policies of the period, ideas music national of. Ziya Gökalp's by scanning the articles and newspapers, books belong the period.

Keywords: Republican Period, Music Policies, Ziya Gökalp, National Music, Critical Action Area

**İZMİR’DE YAŞAYAN ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN GELECEĞE
AKTARILMASINDA “KAFFE-İ ÂŞIK KÜLTÜR ODASI” ve “KARACAOĞLAN’IN
MACERASI ADLI DİJİTAL OYUN” UN ETKİLERİ**

THE EFFECTS OF "CAFE-I AŞIK CULTURE ROOM" AND THE DIJITAL GAME, "THE
ADVENTURE OF KARACAOĞLAN", TO THE TRANSMISSION OF MINSTRELSY
TRADITION LIVING IN İZMİR

Necati ÖZCAN

Öğretmen, İzmir Büyükçiğli Anadolu Lisesi

ÖZET

Geçmişten bugüne kültürümüzde çok değerli bir yere sahip olan âşıklık geleneğinin gelecek kuşaklara aktarılması önem arz etmektedir. Yaşadığımız zaman diliminde âşıklık geleneğinin ve onun temsilcilerinin yaşam şartları içerisinde gençler tarafından yeterince bilinmediği görülmektedir.

Amacımız, İzmir’de yaşayan âşıklık geleneğini araştırmak ve âşıklık geleneğinin İzmir’de yaşayan temsilcileri ile gençleri buluşturulmasıyla devamlının sağlanabileceğini düşünerek okul binamızda oluşturduğumuz, modern yaşam ve geleneksel kültür bütünlüğü zemininde planlayarak tasarladığımız “Kafe-i Âşık” kültür odamızda âşıklarımız ile gençlerimizi bir araya getirerek gençlerin İzmir’de yaşayan âşıklık geleneği ile ilgili bilinç düzeylerinin artırılmasında ve geleneğin gençlere aktarılmasında “Kafe-i Âşık” kültür odası ve tasarladığımız “Karacaoğlan’ın Macerası adlı Dijital Oyun” un etkilerini araştırmaktır.

Ön araştırma sürecinde geleneğin birçok farklı yönden gençler arasında bilinmediği “Kafe-i Âşık” kültür odasında gençlerin âşıklarla buluşmaları ve tasarladığımız “Karacaoğlan’ın Macerası adlı Dijital Oyun” un gençlere oynatılması sonrası son araştırmada ise bilgilendikleri ve bilinçlendikleri, geleneği sahiplendikleri dolayısıyla gerçekleştirilen projelerin geleneğin gençlere aktarılmasında olumlu etkileri olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kafe-i Âşık Kültür Odası, Karacaoğlan’ın Macerası adlı Dijital Oyun, İzmir’de Yaşayan Âşıklık Geleneği

ABSTRACT

It is important to transfer the minstrel tradition, which has a very valuable place in our culture from past to present, to future generations. It is seen that the tradition of minstrelsy and its representatives are not sufficiently known by the young people in their living conditions.

Our aim is to explore the minstrel tradition in İzmir and to bring the minstrel tradition together with the representatives of the minstrel and the young people in İzmir. The aim of this study is to investigate the effects of “Kafe-i Âşık” culture room and “Digital Game called The Adventure of Karacaoğlan” that we designed in raising awareness of young people about the minstrel tradition in İzmir and transferring the tradition to young people.

In the preliminary research process, the tradition is not known among young people in many different ways. In the od Kafe-i Âşık culture room, young people meet with lovers and play tasar Digital Game called The Adventure of Karacaoğlan that we have designed. It was observed.Meeting of minstrels in the café-like minstrels in schools, meeting of minstrels with young people in public places, undertaking the role of educational institutions in transferring the tradition to the youth, minstrels of computer culture or applications with the help of computer issues that should be provided are some of our suggestions.

Keywords: Kafe-i Âşık Culture Room, Digital Game called the Adventure of Karacaoğlan, Minstrel tradition in İzmir

EBRU SANATI VE ALPARSLAN BABAOĞLU

Tahsin BOZDAĞ

Öğr. Gör., İnönü Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

ÖZET

Bu araştırmada ebru sanatının günümüzdeki en büyük ustalarından biri olan Alparslan Babaoğlu'nun ebru sanatına ve eğitimine yaptığı katkılar ile ebru sanatının nasıl ve nasıl bir süreçte seyretmesi gerektiği konusundaki fikirlerini konu alan yazılar ve söyleşilerden elde edilen bilgilerin incelenmesidir.

Alparslan Babaoğlu'nun geleneksel Türk ebru sanatına ve ebru sanatının öğrenilmesi sürecine ilişkin ifadelerini saptayarak belgelemek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırma monografik bir çalışma olup, betimleme yöntemi kullanılmıştır. Gerekli kaynak taraması yapılmış ve üstadın ebru sanatı hakkındaki paylaştığı bilgi ve belgeler kullanılmıştır.

Konu ile Alparslan Babaoğlu'nun hayatı başta olmak üzere ebru sanatına başlama süreci ve ebru sanatının tüm evreleriyle ilgili kitap, dergi, makale, ansiklopedi; elektronik posta ve internet kaynakları taranmıştır.

Araştırmanın çalışma evrenini Alparslan Babaoğlu'nun hayatı ve çalışmaları, örneklemi ise ürettiği çeşitli tarzlardaki eserleri oluşturmaktadır. Ebru sanatına gönül vermiş ve bu konuda farklı ve titiz çalışmalara imza atmış olan Alparslan Babaoğlu her zaman net, temiz ve sürekli gelişen, yenilik katan ama klasik çizgisinden de vazgeçmeyen eserler ortaya koymaktadır. Alparslan Babaoğlu'nun ebruları renk tonlarından ve tarzından ayırt edilebilir. Ebru sanatında genel olarak çalışmalarını usta çırak olarak ifade etmektedir. Eserlerin de klasikten vazgeçmeden, yenilik katarak klasik çalışmaları günümüze başarılı bir şekilde uyarlamıştır. Ebru sanatı çeşitli konularda yeniliğe açık olduğu halde ebru konusunda klasik anlayışa bağlı kalan ve bu konudaki modern uygulamalara iltifat etmeyen Alparslan Babaoğlu, hocası Mustafa Düzgünmandan devraldığı bu sanatı büyük gayretler sonucu günümüze taşımaktadır. Ebru sanatının zamanımıza kadar hiç bozulmadan gelmesinde, bu sanatın tanınmasında ve gelişmesinde büyük katkıları olmaktadır. Ayrıca birbirinden değerli öğrenciler yetiştirerek bu sanatın unutulmasını önlemekte ve gelecek nesillere bu sanatın doğru bir şekilde aktarılmasını sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Ebru, Usta.

ABSTRACT

In this research, it is the examination of the information obtained from the articles and interviews about the contributions of Alparslan Babaoğlu, one of the biggest masters of marbling art, to the marbling art and education, and the ideas of marbling art on how and in what process. The aim of this study is to document Alparslan Babaoğlu's expressions about the traditional Turkish marbling art and the process of learning the marbling art. The research is a monographic study and description method was used. Necessary sources were scanned and the information and documents shared by the master about the marbling art were used. With the subject, the process of starting the marbling art, especially the life of Alparslan Babaoğlu, and books, magazines, articles, encyclopedia about all phases of marbling art; e-mail and internet resources were scanned. The working universe of the research is the life and works of Alparslan Babaoğlu, and the sample consists of works in various styles. Alparslan Babaoğlu, who has set his heart on the marbling art and has undertaken different and

meticulous works on this subject, always creates works that are clear, clean and constantly developing, adding innovation but not giving up on the classic line. The marbling of Alparslan Babaoğlu can be distinguished from color tones and style. He generally expresses his work as a master apprentice in marbling art. It has successfully adapted classical works to the present day by adding innovations without giving up the classical works. Although the marbling art is open to innovation in various subjects, Alparslan Babaoğlu, who adheres to the classical understanding of marbling and does not compliment modern practices on this subject, carries this art, which he inherited from his teacher Mustafa Düzgünman, to the present day with great efforts. It contributes greatly in the marbling of marbling art to our time, in recognition and development of this art. In addition, it prevents the forgetting of this art by raising valuable students and ensures that this art is transferred correctly to future generations.

Keywords: Art, Marbling, Master

GİRİŞ

1.Alparslan Babaoğlu’nun Hayatı

1957 yılında Ankara’da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Ankara ve Erzurum’da tamamladı. Devlet bursuyla gönderildiği İngiltere’deki Elektronik Mühendisliği eğitimini şeref derecesi ile 1979 yılında, aynı dalda yüksek lisans eğitimini 1980 yılında tamamlayarak yurda döndü.

Mühendislik hayatını bir kamu kurumunda yönetici olarak sürdürürken 2011 yılında emekliye ayrılarak bu tarihe kadar ancak boş zamanlarını ayırabildiği ebrû sanatına zamânının tamamını ayırmaya başlayan Alparslan Babaoğlu, gelenekli ebrû yapımı ve tekniği ile ilgili araştırmalar ve çeşitli kurumlarda ebrû eğitmenliği yapmakta olup evli ve iki çocuk babasıdır.

1984 yılında Topkapı Sarayı Nakışhânesi’ne devam ederken başladığı ebrû yapımını o tarihten bu yana ustasının çizgisinde aralıksız sürdürmektedir.

1985 yılında ustası Mustafa Düzgünman’la tanıştı ve 1989 yılında kendisinden ebrû sanatının icrâsı ve öğretilmesi konusunda icâzet aldı.

2.ALPARSLAN BABAOĞLU’NA GÖRE EBRU SANATI NASIL ÖĞRENİLİR

Alparslan Babaoğlu ebru talebeliğine her öğrenciyi veya her ebru sanatına talip olan kişiyi hemen kabul etmeyen bir üstat. Hocası Mustafa Düzgünma’nın, onun hocası Necmeddin efendinin, onun hocası Ethem efendinin açtığı ebru yolunda onlardan görmüş olduğu edep çizgisinde talebe yetiştiren ender üstatlardan bir tanesidir. Mustafa Düzgünman her isteyene ebru öğretmemiştir. Bu işe layığıyla devam edebileceğine inandığı yedi sekiz kadar talebesine öğretmiştir. Alparslan Babaoğlu üstadımızda hocasından almış olduğu bu geleneği kusursuz bir şekilde günümüze kadar devam ettirmiş değerli bir üstadımızdır. Üstat ustasız ebrucu olunmaz diyor. El-Hakk doğrudur. Hudayinabit bir keyfiyetten ebrucu olunmaz, ebru kendi kendine tam ve kâmil manada öğrenilemez ifadelerini kullanıyor ebru sanatı öğrenilmesi hususunda. Alparslan Babaoğlu’nu üstadın bir söyleşisinde şu cümleleri sarf ediyor. “Tekne başında hocanın ebru yapışını görüp öğrenmeden, biz kullanışını görmeden doğru ebru yapamazsınız. Hat talebesinin hocasının kamış kaleminin harfi nasıl şekillendirdiğini görmeden harfi yazması

söz konusu değildir. Hocanın kısaltacağı yol varken, siz hoca tanımazsanız yıllarca kendi başınıza olduğunuz yerde dönüp durursunuz. Tüm sanatlarda durum böyledir. Musikide hocanın yanında diz dövmeden usul öğrenemezsiniz. Ebrunun tekamül süreci, ustanın ebrularını taklit etmekle olur. Talebe hocasını taklit ede ede gün gelir ustası gibi ebru yapmaya başlar” sözlerini ebru sanatı öğrenimi için sarf etmiştir üstat.

2.1.Üstada Göre Ebru Sanatında Yapılan Eserlerin Bir Araç Olarak Algılanması Doğrumu

Üstat yine bir söyleşisinde bu konu hakkında şu ifadeleri kullanıyor. “İnsanları konu hakkında farkında olmadıkları bir noktaya değiniyor: Batı sanatçısı için yaptığı sanat her zaman bir amaç unsurudur diyor üstat. İslam sanatçısı için sise sanatın bir araç olduğunu yani sanat bizde Allah’ın rızasını kazanmak için bir araçtır amaç olan Allah’ın rızasını kazanmaktır diyor. Biz, sanatı kullanarak Allah rızasını kazanmayı amaç edinmişiz. Ancak Batı sanatı için sanatın kendisi bir maçtır. Batı sanatçısı başlangıçta benimsediği mimetik felsefeye uygun olarak gördüğünü aynen resmetmeyi sonrada eseriyle mesaj vermeyi hedeflemiştir. İslam sanatçısının mesaj vermek gibi bir endişesi hiçbir zaman olmamıştır.” İfadelerini kullanıyor bu konuda üstat.

3.SONUÇ

Yapmış olduğumuz bu çalışmada ebru sanatının yaşayan ustalarından Alparslan baba oğlunun örnek hayatı ve ebru sanatının gelecek kuşaklara tanıtmak ve ebru sanatının doğru ve birinci kaynaklardan tanınması sağlayarak görsel kültürümüze ilişkin farkındalık kalıcılığı amaçlayan bu çalışmada, Alparslan Babaoğlu’nun hayatı, söyleşileri ve eserlerinden yola çıkarak derlemeler yapılmıştır. Bu çalışma aynı zamanda, geleneksel sanatlarımızın gün ışığına çıkarılarak, gelecek kuşaklara aktarımını sağlamak aynı zamanda geleneksel sanatlarımızın öz değerlerinden uzaklaştırılmaya çalışılması ve popüler kültür adı altında deformasyona maruz bırakılması, gelişen teknoloji ve popüler yaklaşımlara malzeme yapılmaya çalışılmasına sessiz kalmamak adına yapılmaya çalışılmıştır. Hızla ilerleyen bu sanat adı altında aslında kişinin sadece kendi popüleritesini arttırmak adına geleneksel sanatlarımızı kullanmaya kalkışmalarına yaşayan değerli üstatlarımızın bu seçkin eserleri ve sanatları hakkındaki düşünce ve fikirlerini bilimsel bir ifadeye dökmek veya bunun için çaba göstermek çalışmada yapmaya çalıştığımız temel kazanımdır.

KAYNAKÇA

Argun, İhsan, “Ebrû Sanatı”, *İktisat Dergisi*, S. 224-225, İstanbul, Temmuz-

Ağustos, 1984, s.42-43.

Arıtan, Ahmet Saim, “Türk Ebrû Sanatı”, *Türkler*, C.12, Yeni Türkiye Yayınları,

Ankara, 2002, s.328-339.

Babaoğlu, Alparslan, *Ebrû İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

Yayınları, İstanbul, 2007.

<https://www.kuveytturkozel.com.tr/hizmetlerimiz/kultur-sanat-hizmetleri/ustalar-sanatkarlar/alparslan-babaoğlu-ustasiz-ebrucu-olunmaz.1033.aspx>

<http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/2952-alparslan-babaoğlu>

AHMET MUHİP DIRANAS’IN “FAHRİYE ABLA” BAŞLIKLİ ŞİİRİNİN FEMİNİST TEORİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENME DENEMESİ VE “FAHRİYE ABLA” ŞİİRİNİN POPÜLERİZMİ

THE COMPARATIVE ANALYSIS OF AHMET MUHIP DIRANAS'S POETRY titled
“FAHRİYE ABLA” IN TERMS OF FEMINIST THEORY AND POPULARISM OF THE
POETRY “FAHRİYE ABLA”

Ahmet Mustafa İPEK

Yüksek Lisans Öğrencisi, Bayburt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Edebiyat teorileri metni farklı biçimlerde okuma imkânı sağlamıştır. Edebiyat teorilerinin metne yaklaşımları belli yöntemlerle, eseri deşifre etme ve anlamlar kazandırmaktadır. Bu makalede Ahmet Muhip Dıranas’ın “Fahriye Abla” başlıklı şiirini Feminist Teori ışığında çözümlenmeye çalışılmış; metne “okur merkezli” yaklaşım esas alınarak bir okuma denemesinde bulunulmuştur. Bu yaklaşıma göre “Fahriye Abla” şiiri “Evdeki Melek” ve “Canavar” adı verilen klişe uç tipler bağlamında ele alınarak, kadın söylemi sorunu üzerinde durulacaktır. Metin tahlilinde Fahriye Abla şiiri dört ünite içerisinde değerlendirilmiştir. Fahriye Abla şiiri birçok yönlerini incelenmiş; fakat Feminist Teori ile bizzat incelenmemiştir. Makalenin içinde ayrı bir başlık altında Ahmet Muhip Dıranas’ın “Fahriye Abla” başlıklı şiirinin popülerliğine değinilecektir. Burada Fahriye Abla şiirinin popüler olmasının nedenleri ve etkileri irdelenecektir.

Çalışmamızda Mehmet Kanar’ın Fahriye Abla şiirinin tahlilinden yararlanılarak buna yeni yorumlar getirilmiştir. Deniz Durukan’ın Fahriye Abla şiirinde kadın imgesi altında incelemesine değinerek, yorumu Feminist Teori açısından “Evdeki Melek” imajı üzerinden genişletilmiştir. Edip Cansever’in “Şiiri Şiirle Ölçmek” adlı kitabında Ahmet Muhip Dıranas ile aralarında geçen şiirleri üzerindeki popülerizm etkisi, çalışmamızda ayrı başlık altında farklı yorumlarla incelenmiştir. Ayrıca; İnci Enginün, Bilge Ercilasun, Hasan Aktaş, E. Fromm ve Sigmund Freud’un yapıtlarından yararlanarak “Fahri Abla” şiirinde kadın imgesi ve popülerlik irdelenmiştir. Ahmet Muhip Dıranas’ın “Fahriye Abla” başlıklı şiiri, Feminist Teori açısından ilk çözümlenme denemesi olduğu için yapılacak olan diğer çalışmalara örnek teşkil edecektir ve daha güzel çalışmalara olanak sağlayacaktır.

Anahtar Kelime: Feminist Teori, “Evdeki Melek”, “Canavar”, Fahriye Abla, Şiir, Metin Tahlili, Popülerlik.

ABSTRACT

Literary theories have provided the opportunity to read the text in different ways. The approaches of literary theories to the text, by certain methods, give meaning to the text by decoding the work. In this article, we tried to analyze the poem titled “Fahriye Abla” by Ahmet Muhip Dıranas in the light of Feminist Theory. A reading attempt was made based on the "reader-response" approach to the text. According to this approach, the poem “Fahriye Abla” will be handled within the context of cliché terminal types called “Evdeki Melek

(Angel at Home)” and “Canavar (Monster)”. The problem of women's discourse will be emphasized. In the analysis of the text, the poem of Fahriye Abla was evaluated in four units. Fahriye Abla poetry was examined in many aspects, but it has not been studied exactly within Feminist Theory. In the article, the popularity of the poem titled “Fahriye Abla” by Ahmet Muhip Dıranas will be mentioned under a separate title. Here, the reasons and effects of Fahriye Abla's poetry being popular will be examined.

In our study, new comments were brought through the use of the analysis of the poem by Mehmet Kanar. Referring to Deniz Durukan's analysis under the image of woman in the poem Fahriye Abla, her interpretation was expanded on the image of “Evdeki Melek (Angel at Home)” in terms of Feminist Theory. In Edip Cansever's book “Şiiri Şiirler Ölçmek (Evaluating Poetry with Poetry)”, the effect of popularism on his poems with Ahmet Muhip Dıranas was examined under different headings in our study. Also, using the works of İnci Enginün, Bilge Ercilasun, Hasan Aktaş, E. Fromm, and Sigmund Freud, the image and popularity of women were examined in the poem “Fahriye Abla”. The poem titled “Fahriye Abla” by Ahmet Muhip Dıranas will serve as an example for other studies to be carried out as it is the first attempt to be analyzed in terms of Feminist Theory and will enable more beneficial works.

Keywords: Feminist Theory, "Evdeki Melek (Angel at Home)", "Canavar (Monster)", Fahriye Abla, Poetry, Text Analysis, Popularity.

GİRİŞ

Feminist eleştiri başlangıcında erkek yazarların eserlerinde kadına yükledikleri anlamı ortaya çıkarma gayreti içindedirler. Zamanla kadın yazarlara yönelmişler ve eserlerini incelemişler, edebiyat içerisinde kadınların yerini kanıtlamaya çalışmışlardır. Son olarak ‘kadın söylemi’ üzerinde durarak, ataerkil ortamda kadına karşı alçak ve üstünlük konularını dile getirmişlerdir. 1960’LI yıllarda Amerika, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde toplumsal ve siyasal olaylar feminist hareketini edebiyat içerisine çekmektedir. Genel olarak kadına bakış açısı, gerçek hayat içerisinde kalmadığı bunun edebiyata yansıdığı; şiir, roman, hikayede gerçek hayattaki kadına biçilen rol bu türler arasında da görüldüğü ileri sürülür. Bu bağlamda feminist eleştiri, edebi eserler içerisinde kadının dışlandığı, ötekileştirildiği, aşağılandığını gösteriyordu. Feminist Eleştiri bu tutum ile farklı sorunlara da yönelmeye çalışmıştır. Örneğin Amerika’da kadının okur yazar olarak yaşantısı, Fransa’da ise yapısalıcılıktan J. Lacan ve J. Derrida’nın etkisiyle psikanaliz yönelmişler ve soyut ve kuramsal çalışmalara öncelik tanımıştır.(Moran, 2018: 262) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabında bahsettiği gibi bunların kesinlikleri yoktur. Yapmış olduğu değerlendirmeleri ‘genel yaklaşım’ olarak değerlendiriyor.

Feminist eleştiri modernizm sonrası dikkat çeken kuramdır. Bu anlamda kendi içinde, kadına yönelik bakışa karşı bir başkaldırı barındırıyor. Feminist eleştiriye kendine ideolojik ve radikal bir misyon yüklemiş olmaktadır. Edebiyat kuramları arasında ilgi ve yenilik uyandırmasıyla metin çözümlemelerinde kullanımı artmıştır. (Aktaş, 2008: 26)

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Giriş kısmında açıklamalarımızdan da anlaşılacağı üzere Feminist Eleştiri, kadın sorunsallığı üzerinde önem arz etmektedir. Bu bağlamda edebiyat çevresi içinde de ele alınmış olup edebi eserlerdeki kadın problemine çözüm noktası aramıştır.

Türk şiiri içerisinde önemli bir isim olan Ahmet Muhip Dıranas'ın Fahriye Abla şiirine baktığımız zaman “kadın imgesi” göze çarpmaktadır. Şiirdeki kadın imgesi genel olarak bir kadının güzelliği, çekiciliği ve aşklarıyla bağlantılı görünse de arka planda kadın sorunsallığı görülmektedir. Bu nedenle Ahmet Muhip Dıranas'ın Fahriye Abla şiiri üzerine yapılmış olan akademik çalışmalar olsa da “Feminist Eleştiri” kuramı ile bizzat hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bizim yapmış olduğumuz çalışma, feminist eleştiri kuramına göre ilk çalışma olacaktır.

Fahriye Abla şiirindeki kadın imgesi Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın ifadesiyle “evdeki melek” tipidir. Şiirde Fahriye abla ile ilgili verilen özellikler onun karakter olduğunu göstermemektedir. Fahriye Abla şiirde bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tip de “evdeki melek” imajıdır.

Fahriye Abla şiirindeki dişilik kavramı Fahriye Abla'nın görünüşü yansıtmaktadır. Fahriye Abla'yı dişilik özellikleriyle tanımaktayız. Bu nedenle Fahriye Abla'nın kendini görmemekteyiz. Bize gösterileni Fahriye Abla'yı görebiliyoruz.

Fahriye Abla'nın Özellikleri

Şiir tahlilinden önce şairin çizdiği Fahriye Abla'nın özelliklerini belirgin kılmak gerekiyor. Bu bağlamda Fahriye Abla şu özelliklere sahiptir.

Göz: Eski şiirde sevgilinin bütün özelliklerini üzerinde taşır. Bundan dolayı sevgilinin gözleriyle etkilidir.

Diş: Ağzın içinde çene kemiğinde bulunan kemiktir. Eski şiirde beyazlığından ötürü inciye benzetilir. Bu yüzden sevgilinin güzellik unsurudur.

Gerdan: Göğsün üst kısmı ile boynun altında bulunan bölge. Gerdan, genellikle üzerine dökülen, sallanan saçlar nedeniyle ya da ak pak olmasıyla dikkat çeker.

Güzel: Göze ve kulağa hoş gelen, temaşa uyandıran güzellik durumu.

Abla: Bir kimsenin kendinden yaşça büyük olan kız kardeşi. Saygı gösterilen büyük kız anlamına da gelir.

Şirin: Hoş, cana yakın, sevimli olan kimse.

Uzun Saç: Baş derisini kaplayan kıllar. Saçların farklı şekillerde isimleri vardır. Bunlar arasında önemli olan zülf, perçem ve kakül olarak karşımıza çıkar. Eski şiirde saç, kullanılan güzellik unsurlarındandır. Sevgilinin saçları ince ve uzundur. Şekil bakımından zincire benzetilir. Saçlar uzunluk yönünde de fikir, ömür ve yola benzetilmektedir. Saçlar tasavvufi anlamda kesrettir

Kesik Saç: Şamanizm kültüründen varolan yas törenlerinde kadınların saçlarının belirli bir kısma kadar kesip yas tutarlardı. Modern çağda ise kadınların saçlarını kesmesi toluma karşı bir tavır olarak algılanır.

Ten: İnsan vücudunun dış yüzü. Beden.

Boyun: Gövdenin başla omuz arasındaki bölge. Eski şiirde güzellik unlarından biri.

Vefa: Sevgiyi sürdürme, dostluk bağlılığı.

Metin Tahlili

FAHRİYE ABLA

*Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Eviniz kutu gibi bir küçücük evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!*

*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.
Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla! (Ural, 1982: 55)*

Birinci Ünite de şehrin oluşturduğu kirlilik yüzünden, aydınlık yerini kömür dumanı ve kokusuna bırakır. Bu durum insanları sarhoş eder ve baygın bir izlenim uyandırır. Fakat bir anda muhayyilede beliren “kadın” olumsuzlukları arka planda bırakarak, odak noktasını kadın üzerine çekmektedir. Şairin Fahriye Abla ile özdeğim kurduğu ifadeler; gözleri, dişleri, ak gerdanıdır. Bu özellikler kadının beden dilini ön plana çıkartmıştır. Burada feminist teoriye göre iki karşıt tipin varlığından bahsetmek gerekir. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın temellendirdiği “evdeki melek” ve “canavar” imajı Feminist Teori kuramında kadın imgesi altında incelenmektedir. “Evdeki melek” ifadesi temelini “Bakire Meryem”in (Meryem Ana) saflığından alarak istenilen, arzu edilen bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda melek kadın imajı; uysal, alçakgönüllü ve masumiyet olarak ön plandadır. Karşıt tip olarak “canavar” imajı ise özgürlüğü ön planda, erkeğin kendinde uygun gördüğünü kabullenmeyen, kendi yaşantısını öne çıkartan “canavar” tipidir. (Moran, 2018: 252-253) Berna Moran bu iki tipe “kurban”(evdeki melek) ve “ölümcül kadın”(canavar) anlamını vermektedir.

Şiirde karşımıza çıkan tip, “melek kadın” yani “kurban” tipidir. Fahriye Abla kendisi olduğu için değil İstenilen şekilde anlatılmaktadır. Şair olumsuzlukları Fahriye Abla üzerinden güzel nedene bağlıyor. Bu olumsuzluklar Fahriye Abla’yı hatırlatıyor. Fakat bu hatırlayış Fahriye Abla’nın hülyasında geniş aydınlığa gülen, gözleri, dişleri ve ak pak gerdanıdır. İlk ünitenin son mısrasında bu özellikler Fahriye Abla’yı “güzel” olarak göstermektedir. Bundan dolayı Fahriye Abla’yı çekici yapan unsurlarda onu güzel olarak lanse etmektedir. Çekicilik üzerinde E. Fromm şunları söylemiştir: *Erkek için çekici bir kız –kadın için de çekici bir erkek-peşinden koşulacak ganimetlerdir. “Çekicilik” çoğu zaman, kişilik pazarında çok tutulan, çok aranan özelliklerden yapılmış özelliklerden yapılmış bir pakettir. Kişiyi çekici yapan şeyler, gerek vücut, gerekse kafa bakımından zamanın modasına bağlıdır. 1920’lerde içki içen, sigara tütüren, erkek gibi ama gene de üstünden dişilik akan kızlar çekiciydi; günümüzün modasında daha çok ev kadınlığı ve çekingenlik aranıyor...* (Fromm, 1995: 12-13)

Şiirin ilk ünitesinde ise çekici unsurlar; göz, diş ve gerdandır. Hasan Aktaş’a göre (Aktaş, 2007) göz eski şiirde sevgilinin bütün özelliklerini üzerinde taşır. Bu yüzden sevgili gözleriyle etkilidir. Bu bakışlar ok gibidir, âşığı yaralar. Sevgilinin gözü bir büyü gücüne de sahiptir. Büyü gücü ile âşıkları etkiler. Diş ağzın içinde çene kemiğinde bulunan yiyecekleri ısırp koparmaya, çiğnemeye yarayan unsurdur. Divan şiirinde güzellik unsurlarından biridir. Eski şiirde diş parlaklığı, çekiciliğiyle inciye benzetilir. Sevgilinin kırmızı dudakları dişleri(incileri) sakladığı için bir kutudur. Sevgilinin dişi ile âşığın gözyaşları birlikte anılır. Çünkü inci denizden çıkar ve âşığın gözyaşları bir derya olur. Gerdan göğsün üst kısmı ile boyun altında bulunan bölge. Eski şiirde pek kullanılmaz ama gerdan motifi kullanılmıştır. Bu durum kısıtlıdır. Gerdan genellikle üzerine dökülen zülfler nedeniyle anılır. Sevgilinin gerdanı süt gibi beyaz ve pak özellikleriyle dikkat çeker.

İlk ünite deki Fahriye Abla’nın özellikleri eski şiirde daha soyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş şiirde ise daha somut hale bürünmüştür. Bu özellikler Fahriye Abla’nın cazibesini artıran önemli detaydır. Fahriye Abla şiiri için Mehmet Kaplan şöyle söylemektedir: ... *Ahmet Muhip Dıranas, <<Fahriye Abla>> şiirinde çocukluk yıllarında kendisine kuvvetli iz bırakan bir genç kızı âdeta realist hikâyeye has bir metodla tasvir ediyor. Fahriye Abla’nın yaşadığı mahalleyi, evi, vücut yapısını, kıyafetini, mizaç ve karakterini canlı ve gerçek teferruatla göz önünde canlandırıyor...* (Kaplan,1980: 95)

Şair İkinci ünite de Fahriye Abla’nın bulunduğu muhitin özelliklerini yansıtarak, Fahriye Abla’nın şiirinliğinden bahsediyor. Eski şiirde sevgilinin bulunduğu muhit âşık için önemlidir. Âşığın sevgilinin kapısında bekler, onun sokağında gezinir ve sevgilinin ayak tozuna yüzünü sürer. Bunlar âşık için önemli unsurlardır. *“Eviniz kutu gibi bir küçücük evdi/ Sarmaşıklarla*

balkonu örtük bir evdi;/ Güneşin batmasına yakın saatlerde/ Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede/ Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede:/ Bahçende akasyalar açardı baharla... Şair bir divan sanatçısı gibi Fahriye Ablanın muhitini resmeder. Fahriye Ablanın evi de cazibesiyle dikkat çeker, hayranlık uyandırır. Evin bahçesinde açan akasyalar evin şirin görünmesini sağlar. Şair bu tasvirler ardında Fahriye Ablaya değinir ve şirinliğini vurgular. Şirinliğin ifadesi bizzat “kadın” üzerinden değil muhit-kadın ikileminin sonucudur. Şair bize Fahriye Ablanın şirin olması konusunda bilgi vermez, bulunduğu muhit itibarıyla “okur” olarak şirin olduğunu anlarız. Deniz Durukan’a İkinci ünite ile alakalı şöyle söylemektedir: “... Şiirin ikinci bölümünde yer alan, Fahriye Ablanın yaşadığı evi tasvir eden kutu gibi bir küçücük evdi, sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi; dizelerindeki çağrışımlar, bir yandan Fahriye Ablaya duyduğu cinsel isteği, diğer yandan (geçmişe dönme arzusunun göz önüne alırsak) örtük biçimde de olsa anne rahmi kavramını imler...” (Durukan, 2012: 66)

Buradaki kadın kimdir? Özne ve kendilik(self) durumu Fahriye Abla ile nasıl ilişkilendirilmektedir. Kendilik kavramı: kendi yaşam deneyimlerimizin algısı ve oluşumlarını belirlemektir. Kendilik psikolojisi Kohut’un öncülüğünde gelişen çağdaş psikanalitik kuramlardan biridir. Kendilik sosyalleşme ve olgunlaşmayla elde edilen , benlik farkındalığında bulunması gibi özellikleri barındıran sosyal bir varlıktır. (Özen, 2014) Fahriye Ablanın karakter olarak özelliklerini göremiyoruz. Bu nedenle bir tip olarak karşımıza çıkıyor ve istenilen bir kadın olarak “melek kadın” tipini kendinde barındırıyor.

Üçüncü ünite de Fahriye Ablayı dişilik unsurlarıyla tahrik edici özellikler taşıdığını görmekteyiz. “Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;/ Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı. İçini gıcıklardı bütün erkeklerin...” Fahriye Ablanın bu durumu erkeklerin ilgisini çekerek, tahrik unsuru oluşturur. Öncelikle Saçları upuzundur. Şair burada Fahriye Ablaya saygınlık kazandırarak toplumsal bakış açısına gönderme yapar. Toplumsal yaşantıda bir tanım olarak algılanan uzun saç, kadına bir işlev yükler. Ateş’e göre uzun saç Türk halk kültüründe kuvvet, kudretin ve verimliliğin simgesidir. (Ateş’ten aktaran Ölmez, 2016) Bu yüzden şiirde ilk bu belirtiliyor. Daha sonra kesik saç ibaresi kullanılıyor. Buradaki kesik saç ifadesiyle Fahriye Ablanın matem içinde mi olduğu yoksa topluma karşı bir tepki olarak mı saçlarını kestirdiği belli değildir. Şiirde geçen “Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;/ Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı./ İçini gıcıklardı bütün erkelerin...” ifadesi bize Fahriye Ablanın saçlarını kestikten sonrada cazibesinden ödün vermediğini göstermektedir. Kesik saçlı olması güzelliğinden ödün verdiğini göstermiyor bilakis erkelerin içini gıcıkladığı için cazibesini kaybetmemiştir. Oysa uzun saç kadınların güzelliğini, cazibesini ve itibarını artıran önemli bir detaydır. Durukan’a göre bu bölümde Fahriye Abla şöyle anlatılmaktadır: *Burada dikkat çeken unsur, salt güzellik değildir. Tahrik edici, seksapalitesi çok yüksek bir kadındır Fahriye Abla... Konuya daha derinlemesine baktığımızda ergenlik çağındaki gencin, komşu kadını romantizmle karışık bir röntgenleme arzusuyla izlediği fark ederiz. Mahalle kültüründe komşu kızı, fantezilerin odak noktası olarak da yansır erkeklerin dünyasına. Dolayısıyla hem merak edilen, hem de ulaşılması kolay olan biridir karşı penceredeki komşu kızı/kadın. Çünkü o hep yakındır. Pencerenin tülünü araladığınızda, kapının önüne çıkıp başınızı kaldırdığınızda görebileceğiniz yakınlıktadır. Ama bir o kadar da merak uyandıracak denli uzaktır...* (Durukan, 2012: 65)

Buradaki izlenim, okuyucu olarak bize uyandırdığı gizem ve erotizmdir. Üçüncü ünite de Fahriye Ablanın anlatılışı içim Mehmet Kaplan şunları söylemiştir: *...Fahriye Ablanın kendisi de güzeldir. Önce upuzun sonra kesik saçları vardır. Teni buğdaysı, boyu bir başak kadardır. Kolları altın bileziklerle doludur. Çapkın bir mizaca sahip olan Fahriye Abla, kısa eteklerini rüzgâr uçurduğu zaman kapatmaz, erkeklerin içlerini gıcıklamaktan hoşlanır. Bütün bu unsurlar, şairin konusunu realist bir gözle tasvir etmekten ziyade, çocukluğuna ait tatlı bir*

hatırayı canlandırmak maksadını güttüğünü ortaya koyuyor. Bununla beraber, onlar yine de gerçek ve objektiftirler. Şairin muhayyilesinin icadları değildir... (Kaplan, 1980: 96)

Şair Fahriye Ablâ'yı mecaz yoluyla şöyle nitelendirir; “*Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.*” Bu bağlanma şair Fahriye Ablâ'ya güzellik, çarpıcılık, canlılık kazandırır. Hasan Aktaş'ın bu mısra da yorumu şöyledir: Ahmet Muhip, sevgilinin bedeniyle ilgili mecazi benzetmelerde bulunur. Sevgilinin teninin buğdaysı ve boynunun başak kadar olması buğdayın özelliklerinin sevgilide tebarüz ettirilmesi nedeniyledir. (Aktaş, 2002: 38)

Üçüncü üniteye genel itibarıyla cinsellik izlenimi uyandırmaktadır. Şairin Fahriye Ablâ'yı cazibeli ve güzelliğiyle resmedişi ve çapkınlığıyla seslenişi bunu simgeler. Sigmund Freud'un libido kavramı üzerinden şunları söylemektedir: *Libido, duygusallık (afektivite) öğretisinde geçen bir kuramdır. Libido deyince, sevgi adı altında biraraya toplayabileceğimiz ne varsa tümüne ilişkin içgüdülerin henüz ölçülemeyen, ama nicel bir büyüklük gözüyle bakılan enerjisini anlamaktayız. Libido dediğimiz şeyin özünü, genellikle sevgi diye nitelenip ozanlar tarafından işlenegelen duygu, yani cinsel birleşmeyi amaçlayan erotik yakınlık oluşturmaktadır...* (Freud, 2019: 36) Fahriye Ablâ'nın izlenimleri şairi etkilediği gibi diğer erkekleri de etkilemektedir. Fahriye Ablâ mahallede bir etki yaratmıştır. Bu etki kendisinin dışarıya yansıyan dişilik özellikleriyle daha belirgin hale getirilmiştir. Yani Fahriye Ablâ'nın kendine has özelliklerini göremiyoruz. Biz Fahriye Ablâ'ya biçilmiş olan özellikleri görüyoruz. Bu bakımdan Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın temellendirdiği “evdeki melek”, Berna Moran'ın ifadesiyle “kurban” kadın tipi daha belirgin hale gelmiştir.

Dördüncü ünite de şair hayalindeki Fahriye Ablâ'yı merak ederek şöyle söylemektedir: “*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,/ En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya./ Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın, Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?*” Buradaki izlenim şairin çocukluktan kalma bir platonik aşkın yansıması olarak okunabilir. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle “...şiire hâkim olan aslî ilk çocukluk yıllarına dönüş özlemidir...” der. (Kaplan, 1980: 97) Bu ifade ile anlaşılacağı gibi şair çocukluk yıllarına dönme arzusu içindedir. Şiirde de şöyle söylemektedir: “*Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın.*” ifadesi bunu göstermektedir. Farklı bir okuma yaparak anne karnına dönme isteği de belirgin özellik göstermektedir. Çünkü şairin geçmişe duyduğu özlem geri dönme arzusu, yaşlanmaya karşı tavrı ve unutmaya karşı direnci bir sığınmadır. Çocukluğa dönüş ve anne karnına dönüş ifadelerine Mehmet Kaplan şöyle yorum getirmektedir: *Psikanalistler çocukluğa dönüş arzusunu anneye bağlılık duygusu ile izah ederler. Beşeri mitolojide ve şiirde anne umumiyetle kapalı, sıcak, mahrem varlıklarla sembolize edilir. Henry A. Murray buna <<kapalı yerler kompleksi>> adını veriyor. Kendisinden yaşlı bir kadına bağlanma, ona karşı cinsî bir arzu hissetme, Ödip kompleksiyle alakalıdır. Libido, ahlâkî yasaklar dolayısıyla objesini değiştirir..* (Kaplan, 1980: 98) Fahriye Ablâ şiirinde de çocukluğa dönme, kapalı yerleri sevmek ve büyük bir kadına karşı ilgi duyma (cinsi bir alâka) karşımıza çıkar. Fahriye Ablâ'nın bunlardan haberi yoktur. Şiirde fahriye ablanın üstlenmiş olduğu bir karakter misyonunu da göremiyoruz. Fahriye Ablâ'yı biz şairin gözünden seyrederiz. Fakat şiirde sosyal bir mana da söz konusudur. Fahriye Ablâ halktan birsidir. Çünkü oturduğu mahalle, ev, davranışları ve kollarındaki altın bilezikler bunu göstermektedir.

Fahriye Ablâ şiirinin dördüncü ünitesinde “*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,/ En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.*” mısraları Fahriye Ablâ'nın isteyerek mi yoksa kendine çizilen yola uyarak mı evlendiği belli değildir. Kadına biçilen rol evlilik ve anne olma rolü “melek kadın” tipi ile alakalıdır. Toplum eğer Fahriye Ablâ'yı bu rolde kabullenmişse, Fahriye Ablâ istediği bir yaşamı değil, istenilen bir yaşamı seçmeye mecbur kalarak “melek kadın” imajını üstlenmiştir. Şair bu durumu şiirin son mısralarında şöyle yorumlamaktadır: “*Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;/ Hâtıradâ kalan şey değişmez zamanla./ Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye Ablâ!*” Hayalindeki Fahriye Ablâ'ya bunları yakıştıramaz ve onun saf haliyle vefalı

olarak görür. Deniz Durukan'ın son mısralar ile ilgili şöyle söylemektedir: ...Onun hayalindeki Fahriye Abla imgesinin yıkılması, hayallerinin, anılarının zedelenmesi anlamına da gelmektedir. Ama bu duyguların onu esir almasına izin vermez. Bundandır ki, şairin Fahriye Abla'yı vefalı diye tanımlamasında yatan asıl neden, zamana karşı direnme çabası olarak karşılık bulur. Zamanın ilerlemesinden kaynaklanan yaşlanma veya bir şeylerin eskisi gibi olmama ihtimali, ölüm korkusunu da beraberinde getirir. O nedenle Fahriye Abla'nın hayalinin hâlâ hafızasında olmasını şair vefa duygusuyla ilişkilendirir. Çünkü Fahriye Abla, gençliği ile bağ kurmasını sağlayan önemli bir figürdür. (Dorukan, 2012: 69) Şairin Fahriye Abla'yı istediği şekilde yorumlaması da yine bizlere “melek kadın” imajını gösteriyor. Çünkü şair Fahriye Ablayı öyle anımsamak ve hatırlamak istiyor. Fahriye Abla ise nerede, nasıl ve hangi şartlarda yaşadığı bilinmemektedir. Bilinen tek şey şairin muhayyilesidir.

Fahriye Abla Şiirinin Popülerliği

Ahmet Muhip Dıranas (1901-1980) Fahriye Abla şiiriyle bir popülerlik kazanmıştır. Bu konuda İnci Enginün “*fahriye Abla şiirinin ulaştığı popülerlik Garip şairlerinkiyle eşittir*” der. (Enginün, 2017: 81) Fahriye Abla şiirin popülerliği, Dıranas'a sıklıkla vermişti. Edip Cansever ile Ahmet Muhip Dıranas arasında geçen bir muhabbet bu konuyu şöyle değerlendirirler: ...*Bir gün Ankara'da Sayın Ahmet Muhip Dıranas'ın da bulunduğu bir masadayız. Bir ara Dıranas bana döndü, adı geçen şiiri övdü. (Masa da Masaymış Ha) “üstat, ben o şiirden bıktım” dedim, “benim başka şiirlerim de var.” Dıranas gülümseyerek, “Eh, ben de Fahriye Abla şiirimden bıktım, ne yapalım, her şairin bıktığı bir şiiri vardır” dedi. Doğruydu elbet. Çünkü ülkemizde çoğu kez bir kuşağın şiiri okunur, yeni kuşaklarınsa yeni okuyucuları çıkar. Öncesi ve sonrasıyla şiirlerimizi izleyen pek az okur vardır.* (Cansever, 2017: 23-24)

Fahriye Abla şiiri okuyucuda bir romantik hava bırakıyor. Okuyucu bir roman havası içinde dört ünitelik şiirde muhayyilede dolaşmaktadır. Her edebi sanat eseri anlamını sesler dizisinden alır. Bu durum bazen görmezden gelinebilir ya da romanlarda olduğu gibi fark edilmez hâle gelir. Wellek ve Warren, bu durumda bile ses tabakasının önemli olduğunu vurgular. Bu konuya şöyle açıklık getiriler: ...*Fakat burada bile ses tabakası anlamın zaruri bir ön şartıdır. Bu bakımdan sözgelişi Theodore Dreiser'in bir romanı ile Poe'nun “Çanlar” şiiri arasındaki fark, yalnızca bir azlık-çokluk farkıdır ve bu da hikâye ve şiir diye iki zıt edebiyat türü teklif etmeye hak verdirecek bir fark değildir. Elbette ki mensur eseler de dahil olmak üzere birçok sanat eserinde dikkatimiz ses tabakasına çekilir ve ses tabakası, böylece eserin estetik etkisinin tamamlayıcı bir parçasını oluşturur. Bu, tanıma göre dilin ses sisteminin bir organizasyonu olan bütün şiirler ve süslü nesirlerin çoğu için doğrudur.* (Wellek, & Warren, 2019: 200) Fahriye Abla şiiri de ses tabakası bakımından güzel bir ahenk vardır. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle “*Fahriye Abla şiiri duraksız on üç hece ile yazılmıştır. Bu kesilmeyen uzunluk şiirin okunuşuna bir ağırlık ve yavaşlık veriyor...*” der. (Kaplan, 1980: 102) Akabinde şiirin nesre yaklaşmasına da “*Fahriye Abla temposunu nesre doğru yaklaştırması belki de işlediğini konunun hikâye edası taşımasından dolayıdır*” (Kaplan, 1980: 102) diyerek şiirde bir romantik roman havası oluşturur.

Fahriye Abla popülerliği üzerinde Bilge Ercilasun şunları ifade eder: “*Dıranas bir “Fahriye Abla” şairidir...Fahriye Abla şiirinin diğerlerinden bir farkı da, bu şiirin diğer şiirlerinin aksine, popüler bir nitelik taşımasıdır.*” (Ercilasun, 2014: 232) Şiirin yaratmış olduğu tesir hem şairin kullanmış olduğu yalın dil hem de gündelik hayatın ritüellerini yakalamış olmasıdır. Garip şiirinin popülerliğine ulaşmasının başlıca nedenleridir. Başka bir nedeni ise şiire hâkim olan platonik aşktır.

Ahmet Oktay'ın "Geliştirilmemiş Şiir Üzerine Notlar" adlı denemesinde Fahriye Abla şiirinin popülerliğini ve diğer şiirlerinin popülerliğini şöyle değerlendiriyor: *Biri, şairler ve yazarlar arasında özellikle 'Olvido', 'Kar', 'Köpük' ve 'Ayaklar' şiiriyle dolaşımda kalabilmeyi başarmış, biri de bu çevrede yazınsal değerine kuşkuyla bakılmış 'Fahriye Abla' adlı şiiriyle kitleler içinde popülerleşmiş iki Ahmet Muhip Dıranas var... Bu iki şair imgesinden hangisini önemsememiz gerekir?... İkisini de!* (Oktay'dan aktaran Durukan, 2012: 63) Böylelikle Fahriye Abla şiiri dönemini etkisi altına alarak şairlerin ve tüm kitlelerin dikkatini çekmiştir. Şiirdeki ahenk ve barındırdığı romantik hava okuru büyüleyerek dikkat çekmiştir. Fahriye Abla'nın dişilik ve erotizm unsurları muhayyilede iz bırakmıştır. Bununla birlikte hem şair hem de okur Fahriye Abla etkisi altına girerek bu muhayyileyi sürdürmektedir. Bu da dönemde popüler olmasını sağlamıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada Ahmet Muhip Dıranas'ın Fahriye Abla şiiri Feminist Teori açısından çözümleme denemesi ve Fahriye Abla şiirinin popülerliği incelenmiştir. Çalışmamızda ilk önce Feminist Teori öz şekilde anlatılmıştır. Bununla birlikte Fahriye Abla şiirinde Fahriye Abla'nın genel özellikleri aktarılmıştır. Şiir dört ünite içerisinde değerlendirilmiş olup Fahriye Abla şiirinde kadın imgesini altında yatan etken incelenerek yorum getirilmiştir. Fahriye Abla şiirinden sonra ise Fahriye Abla şiirinin popülerliği aktarılmıştır.

Fahriye Abla şiirindeki kadın imgesi Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın ifadesiyle "evdeki melek" tipidir. Şiirde Fahriye abla ile ilgili verilen özellikler onun karakter olduğunu göstermemektedir. Fahriye Abla şiirde bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tip de "evdeki melek" imajıdır. Evdeki melek, istenilen arzu edilen bir kadındır. Kendi özelliklerini belirgin olarak gösteremeyen ve kendisine biçilen rolü üstlenen kişidir. Edebiyatta böyle kadın tipinin çizilmesin anlamını Feminist Teoriye göre tahlil ederek yorumlanmıştır

Fahriye Abla şiirindeki dişilik kavramı Fahriye Abla'nın görünüşü yansıtmaktadır. Fahriye Abla'yı dişilik özellikleriyle tanımaktayız. Bu nedenle Fahriye Abla'nın kendini görmemekteyiz. Bize gösterileni Fahriye Abla'yı görebiliyoruz. Burada şairin Fahriye Abla'ya takındığı tavrı meydana koymak ve dişiliği üzerinden Fahriye Abla'yı tahlil etmeye çalıştık. Ayrıca Fahriye Abla şiirinin popüler olmasına değinerek popülerliğin şairin kullandığı dile, şiire hakim olan platonik aşk ve erotizme, ayrıca şiirin içinde barındırdığı romantik hava, okuru etkilemiş ve döneminde Garip edebiyatının popülerliğini yakalamıştır. Fahriye Abla şiiri üzerinde dişilik ve kadın imgesi olarak daha detaylı bir şekilde durulabilir. Biz yapılacak olan çalışmalara kapı aralamış olmaktadır..

KAYNAKÇA

1. AKTAŞ, H. (2002). Modern Türk Şiirinde Edebî Sanatlar, İstanbul: Söylem Yayınları.
2. AKTAŞ, H. (2007). Çağdaş Türk Şiirinde İnsan, Edirne: Yort Savul Yayınları.
3. AKTAŞ, H. (2008). Akıl Geometrisi ve Kadın İmgesi, Edirne: Yort Savul Yayınları.
4. CANSEVER, E. (2017). Şiiri Şiirle Ölçmek, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. DURUKAN, D. (2012). Fahriye Abla'dan Çanakkaleli Melahat'a Modern Türk Şiirinde Kadın İmgesi, İstanbul: Everest Yayınları.

6. ENGİNÜN, İ. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
7. ERCİLASUN, B. (2014). Türk Şiiri Üzerine, İstanbul: Dergâh Yayınları.
8. FREUD, S. (2019). Kitle Psikolojisi, Çev. Kâmuran Şipal, İzmir: Cem Yayınevi.
9. FROMM, E. (1995). Sevmeye Sanatı, İstanbul: Payel Yayınları.
10. KAPLAN, M. (1980). Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, İstanbul: Dergah Yayınları.
11. MORAN, B. (2018). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.
12. ÖLMEZ, F. (2016) Türk Kültüründe Saça Değgin Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme, Uluslararası Türkiye-Çekya İlişkileri Sempozyumu ve Karma Türk Sanatlar Sergisi, 182.
13. ÖZEN, Y. (2014). Kendilik, Kendilik Algısı Ve Kendilik Algısına Bağlı Psikosomatik Bozukluklara Sosyal Psikolojik Bir Bakış, Akademik Bakış Dergisi, 40
14. URAL, O. (1982). Ahmet Muhip Dıranas Yaşam Öyküsü Sanatçı Kişiliği ve Tüm Şiirleri, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
15. WELLEK, R. & WARREN, A. (2019). Edebiyat Teorisi, İstanbul: Dergâh Yayınları.

**KASTAMONU YAZMACILIK (TAŞ BASKI) SANATI VE AHŞAP KALIPLARIN
DESEN ÖZELLİKLERİ**

**KASTAMONU STONE PRINT ART AND PATTERN CHARACTERISTICS OF
WOODEN FORMS**

Öznur GÖKMEN

Yüksek Lisans Mezun, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı
(Sorumlu Yazar)

Selda GÜZEL

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi
Bölümü

ÖZET

Yazmacılık sanatı fırçayla renklendirilerek veya elde oyulan kalıplar ile yapılan bir uygulamadır. Yazmacılık sanatında kullanılan el oyması ahşap kalıplar makineleşmenin etkisiyle gün geçtikçe kaybolmakta ve oyma yapabilecek yeni ustalar bulunamamaktadır. Ayrıca yaşlı ustaların artık kalıp yapamamaları ve ellerindeki kalıpların satılması nedeniyle her geçen gün bu kalıpların azalmasına, yok olmasına neden olmaktadır. Bu kalıpların desenlerinin katalog haline getirilerek belirlenmesi ve yazılı kaynak oluşturulması gerekmektedir. Bu amaçla yapılan çalışmalar ve araştırmalar önem kazanmaktadır.

Araştırma metni beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde baskı sanatının önemi ve baskı sanatı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde Kastamonu taş baskı sanatı ve ahşap kalıp baskı tekniği ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Yazmacılık sanatının teknik özellikleri açıklanarak yazmacılık sanatında kullanılan ahşap kalıplar ve malzemeler hakkında bilgiler verilmiştir. Kastamonu taş baskı sanatının desen ve kompozisyon özellikleri açıklanmıştır. Taş baskı sanatının günümüzdeki durumundan bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde çalışmanın amacı ve yöntemi açıklanmıştır. Dördüncü bölüm bulgular bölümüdür. Alan araştırmasıyla ulaşılan kalıp örnekleri incelenmiştir. Beşinci bölüm sonuç ve öneriler bölümüdür. Bu bölümde kalıp örneklerinin ayrıntılı incelenmesi sonucu elde edilen bilgiler kaydedilmiştir. Araştırmada incelenen kalıpların teknik, malzeme, motif ve tasarım açısından ulaşılan sonuçların neler olduğu aktarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kastamonu, yazmacılık, taş baskı, kalıp.

ABSTRACT

Stone print art is a technique which uses brush or handmade wooden forms to encoloring. The handmade wooden forms used in stone print art started to vanish with the effect of industrialization and craftsman qualified to carve those forms has become extinct. Moreover aged craftsman are no longer able to carve the forms and most of available forms were already sold out. Patterns of those forms should be specified in catalogs and organised in written sources. Studies and researches made in this field gain more importance.

Research paper has five parts, in the first part definition, aim and importance of subject emphasized. Sources related to the subject were explained. The importance of stone print art and relevant information included. Second part is about method. Third part is about informations of Kastamonu stone print art and wooden form art techniques included the techniques of stone print and wooden forms and materials used in stone print art and qualifications of patterns and compositions in stone print art of kastamonu were explained. Recent situation of stone print art is mentioned information is given about craftsman in Kastamonu. Fourth part is about datum. Example forms reached by field research are established in detail according to the observation form. Fifth part is about consideration and conclusion in this part the datum acquired from the findings are gathered systematically. Information obtained from the detailed examination of forms samples, recorded. In conclusion part ,outcomes from examined forms, techniques, materials, patterns and designs are posted..

Key Words: Kastamonu, waiving, stone print, form.

1.GİRİŞ

Tekstil baskıcılığı, desenlerin elyaf ya da ipliklerle oluşturulduğu keçe, dokuma, örme gibi tekniklerden farklı olarak üretimi tamamlanmış tekstil yüzeyi üzerine estetik anlatımların geleneksel ya da endüstriyel yöntemlerle aktarıldığı bir uygulamadır (Akboşancı, 2015: 31). Baskı en basit şekliyle; “kumaşın muayyen (belli) yerlerine arzu edilen renk ve şekilleri boya ile nakletmek” olarak tanımlanmıştır (Gözen, 1963: 1). Baskı, tahta ya da ağaç kesiti üzerine aktarılan bir desenin, basılmayacak olan kısımlarının oyulup derinleşmesiyle elde edilen, ıstampa-damga gibi bir yüksek baskı tekniğidir (Karoğlu, 1999: 2).

Baskı sanatının ne zaman başladığı konusunda kesin bir tarih verilememekle birlikte M.S.105 yılında Çin’de kâğıdın bulunmasıyla ortaya çıkmaya başladığı bilinmektedir. Tarihin ilk baskıları ise; ıstampa-damga şeklinde yüksek baskı olarak yapılmıştır. Bu ilk baskılar tamamen yazılardan oluşmaktadır ve tahta kalıplar mürekkeplenerek kâğıt veya ipek üzerine basılmıştır (Kıran, 2010: 56). M.Ö. 2000’li yıllarda bilimsel alanlarda ve edebiyat alanında ileri bir medeniyet oluşturan Sümerler ahşaptan yapılmış silindiri oyarak mühüre dönüştürmüş, tümsekte kalan yerlere boya vermiş ve yumuşak kil üzerine basınçla yuvarlamak sureti ile ilk yazılı tabletleri oluşturmuşlardır. Bu belgeler bir silindirin döndürülmesi ile elde edilen ilk baskı örnekleridir (Küçüköner, 2012: 4). Baskı tekniğiyle ilgili ilk çalışmaların, Anadolu’nun farklı yerleşim bölgelerinde bulunan damga biçimli mühürlere dayandırıldığı görülmektedir. Bu tip damga şeklindeki mühürlerin en eskilerine Anadolu’da gerçekleştirilen kazılar sonucunda Çatal Höyük’te rastlanmıştır ve bu mühürlerin ilk örnekler oldukları düşünülmektedir. Ancak yapılan kazıların artmasıyla Erken Neolitik Çağ’a tarihlenen başka merkezlerde de mühürlerin varlığı tespit edilmiştir. Batı Anadolu (Bademağacı), Höyücek, Ege Gübre Neolitik yerleşimi, Yeşil ova, Orta Anadolu; Tepecik-Çiftlik yerleşmelerinde Erken Neolitik Çağ’a tarihlenen pişmiş topraktan geometrik desenli mühürler bulunmuştur (Yağcı, 2010: 9).

“Yazma” kumaş üzerine elle resmedilerek ya da tahta kalıplarla basılarak desenlendirilmiş kumaşlara verilen isimdir (Kaya, 1974:9). Adlandırılmasını kendi yapısından almaktadır. Yazmacılık bir baskı mesleği olarak ortaya çıkmamıştır. Gergef, kasnak veya ayaklı çerçeveye geçirilen bezler üzerine, kalem ile çizilen motiflerin, fırça kullanılarak, kök boyalar ile boyanmasıyla yapılan bir sanat olduğu için yazmacılık denmiştir (Aydın, 2017: 220). Yazmacılık çok eskiden beri dokuma sanatı ile beraber gelişen, insanoğlunun süsleme ve süslenme ihtiyacı ile başlamış ilk el sanatlarından birisidir. Bu el sanatının dünya üzerinde ilk görünüşü, mum ve topraktan yapılan dekoratif kalıplarla veya elle boyayarak kumaşın süslenmesi şeklinde olmuştur. En eski el sanatlarından olan yazmacılığın kökenine ilişkin kesin

bilgiler bulunmamakla birlikte bu sanatın Hindistan'dan yayıldığını veya mısır kökenli olduğunu ya da Orta Asya'dan kaynaklandığını savunanlar vardır (Türker, 1996: 1).



Fotoğraf 1. 8. Yüzyılda Mısırlılara Ait Bir Mühür (Türker, 1996:2)

Yazmacılık sanatına ait en eski bilgiler, III. Murat zamanında, Şehzade IV. Mehmet'in sünnet düğünü sebebiyle hazırlanan el yazması minyatür kitabından elde edilmektedir. El yazması minyatür kitabında, basmacı adını taşıyan bir esnaf takımından söz edilmektedir. Yazmacılar ellerindeki kalıplarla düz kumaşlar üzerine altın ve gümüşle birlikte renkli motifler bastıklarını belirtmektedir (Öz, 2006: 7). El yazması "Sürname" de basmacıların ellerindeki kalıplarla düz kumaşlar üzerine renkli şekillerde baskılar yaptıkları anlatılmaktadır. Sarayın kullandığı kumaşlarda boya ile yapılan baskıların üzerine altın veya gümüşlü motifler basılmıştır (Erkan, 1990: 7). Anadolu'nun köylerinde başörtüsü yazma, basma karşılığı olarak "çit" sözcüğü kullanılmaktadır. Osmanlı kaynaklarında "çit bezi" olarak geçmektedir. 11. Yüzyıl Orta Asya Türklerinde, "çit, üzerinde alaca nakışlar bulunan Çin kumaşı" karşılığı olarak söylenmektedir (Ögel, 1978: 400).

2. TAŞ BASKI TANIM VE TARİHÇESİ

Taş baskı Kastamonu'da geçmişten günümüze süregelen el sanatlarından birisidir. Yörede "Taş Baskı" ya da "Sini Bezi" olarak ifade edilmektedir. Sini yere ya da yemek tablasının üzerine koyularak üzerinde yemek yenilen, genelde bakırdan yapılan bir tür büyük tepsi olarak Kastamonu yöresinde kullanılmaktadır. Kastamonu'da Taş Baskı'nın Yazmacılık sanatı olarak kullanılması konusunda ustalar iki neden açıklamıştır. Bunlardan birincisi, bu sanatın eskiden desenlerin taşa oyulmasıyla hazırlanan kalıpların kullanılarak baskı yapılmasıdır. İkincisi ise bez üzerine birden çok kez baskı yapılması sonucunda ahşap kalıplar üzerinde boya kalıntılarının birikip kurumasıyla taş şeklinde sert bir hal almasıdır. Bu durum yöredeki ustalar tarafından taş baskı ifadesinin kullanılmasına neden olmuştur.

Kastamonu bölgesindeki yazmacılık sanatının yüzlerce yıl önce yapıldığı söylenmektedir. Ele geçen en eski kalıp örnekleri 1920'lere ait olsa da Kastamonu'da yazmacılık çok daha eski dönemlerde yapılmaktaydı. 1680 tarihli Narh Defterinde verilen işçilik ve eşya fiyatları arasında yer alan "beyaz Kastamonu boğası üzerine basma yasdık" şeklindeki bilgiler önceleri Kastamonu'da yastık da basıldığını ortaya koymaktadır (Fıçırcıoğlu, 2015: 56). Kastamonu taş baskısının geçmişi tam olarak bilinmemekle birlikte 17. Yüzyılda Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Kastamonu Kumaşları ve Bakır Eşyalarından bahsetmesi bu sanatın tarihiyle ilgili bilgi vermektedir. Bu sanatın Kastamonu merkez olmak üzere Devrekâni ve Daday ilçelerinde de eskiden yapıldığı ustalar tarafından söylenmiştir (Ş.Kurtoğlu ile kişisel iletişim, 16 Kasım 2018).



Fotoğraf 2. Sini Bezi (Ilgaz Bağ Evi)

Yazmacılık (Taş Baskı) Teknik Özellikleri

Yazmacılık sanatının uygulanabilmesi için 3 ana malzeme vardır; bez, kalıp ve boya. Yazmacılık sanatında geçmişte bez olarak Kastamonu’da dokunan pamuklu kumaşlar kullanılmıştır. Ancak günümüzde Amerikan bezi, pamuklu bezler, mermerşahi gibi kumaşlar da kullanılmaktadır. Kalıplar yörede yetişen köknar, çam ve ıhlamur ağaçlarından oyularak hazırlanmaktadır. Baskı sanatında kullanılan boyalar ustalar tarafından, yöreden toplanan bitkilerle hazırlanan doğal boyalardır. Yazmacılık sanatı yüzeye iki şekilde uygulanmaktadır; birincisi kumaşı fırça ile renkli desenlerle boyamak, diğeri ise üstüne desenler oyulmuş ağaç kalıplar yoluyla baskılar yapmaktır (Arseven, 1970: 277).

Kastamonu yazmacılığında renkli desenlerle boyama yapılmamakta, sadece siyah renk baskılar uygulanmaktadır. Baskı işleminde sırasıyla göbeği oluşturacak kalıp desenleri, sonra bordür desenleri ve son olarak da göbekte bordür arasında yer alan serpmeye desenler basılarak içten dışa doğru bir sıra takip edilmektedir. Yazmacılık sanatında baskı işlemi, üzerine yıkanarak çirisi giderilmiş beyaz bez (patiska) serilmiş, keçe ile kaplı masa üzerinde gerçekleştirilir. Baskı masasının yanına yerleştirilmiş içinde kullanıma hazır halde boya teknesi bulunur. Boya teknesinin içerisine kalıbın basılarak boyaya nüfuz etmesini sağlayacak keçe serilir. Baskıda kullanılacak kalıp bu keçeye bastırılır ve boyayı alması sağlanır. Kalıp, masanın üstünde gergin biçimde serili olan beze basılır ve diğer elle kalıbın üzerine hafifçe vurularak motifin beze geçmesi sağlanır. Aynı işlemler tekrarlanarak ve zaman zaman kullanılan kalıp değiştirilerek örtünün yüzeyinde kompozisyon oluşturulmaktadır.



Fotoğraf 3. Baskı Masası (Şahinaz Kurtoglu Atölyesi)

Baskısı yapılan bezde ilk önce açık nefte renkte olan kompozisyon iki ile on gün arasında açık havada kurumaya bırakılmaktadır. Kış şartlarında kurumayan baskılar sürekli soba yanan odada

kurutulmaktadır. Daha sonra tuzlu suda yıkanan örtünün asıl rengi olan ve Kastamonu yazmalarının özelliği olan siyah renge dönüşmektedir.



Fotoğraf 4. Açık Nefti Renkte Yeni Basılmış Kumaş (3 Taş El Sanatları Atölyesi)

Kastamonu’da 1960’lı yıllarda siyah zemin üzerine beyaz renk ile de süslemeler yapılmaktaydı. Motiflerin beyaz olması için bir fiçıda siyaha batırılan bezler üst üste yığılarak nemli iken kireç taşı kireci, erik ağacı zamkı ve sudan oluşturulan sıvıya batırılarak hazırlanmış keçe kalıpla, beze basılmaktaydı. Böylece kireçlenen motifte boya etkisini kaybetmekte ve iyice kuruyup suda yıkanınca kireç akmakta ve onun yerini beyaz motif almaktadır (Barışta, 2005: 256).



Fotoğraf 5. Yeni Yıkanmış Kumaş Bezi (İlgaz Bağ Evi)

Kalem İşi Yazma

Kalem işi tekniğinde yazma ustasının kullandığı fırça kalem olarak tanımlanmaktadır. Büyük bir ustalık ve maharet gerektiren kalem işi tekniğinde, çerçeve üzerine gerilen kumaşa aktarılan desen konturları fırça ile çekilerek çizilir ve yine fırça ile boyanarak adeta tuval üzerine resim yapar gibi renklendirilir. Bur tür yazmalara el yazmaları denir (Tezel, 2009: 29). Kalem işi yazma, her ne kadar fırça ile yapılan bir çalışma olsa da, kumaşın üzerine gelecek desen, kumaşın tamamını kaplayacak şekilde bütün çizilir ve altına kumaş konulur, çizilen desen kumaşa aktarılır (Koç, 2010: 46). Kalem işi yazmada desen önce kalemle kâğıt üzerine aktarılır. Kumaş gergef adı verilen ayaklı çerçeve üzerine gerilir. Desen kumaşın altına koyularak kâğıttan görüldüğü şekilde kopya edilmek suretiyle önce konturlar çizilir. Deseni kumaş üzerine geçirmede diğer bir metot da işlemecilikte olduğu gibi deseni silkme usulü ile kumaşa geçirmektir (Kaya, 1974: 62). En değerli yazmalar kalem işi tekniği ile yapılanlardır. Tamamen el ürünü olan bu yazmaların her biri birbirinden farklıdır. Günümüzde bu yazmalar hiç yapılmamakta, son örnekleri de müzelerde saklanmaktadır.



Fotoğraf 6. İstanbul Kalem İşî Yazmalarından Bohça (Kaya, 1974)

Kalıp-Kalem Yazma

Hazırlanan motifin ağaç kalıba önce konturları oyulur, bu kalıpla kumaşa baskı yapılır. Daha sonra renklendirilmek istenilen motifin diğer bölümleri fırça ile doldurulur. Örneğin bir lale desenin dış hatları ve belli kıvrımları ağaç kalıp üstüne çizilerek oyulur. Bu kalıp kumaşa basılır. Baskıdan sonra lalenin diğer kısımları fırça ile renklendirilir, bazı yerleri koyu renkle, bazı yerleri ise daha açık renkle boyanır (Koç, 2010: 48). Yazmada konturlar kalıpla basıldıktan sonra desendeki renkli kalacak kısımlar el ile (fırça ile) boyanır. Eski İstanbul yazmalarının birçoğunda bu teknik kullanılmıştır (Kaya, 1974: 62).



Fotoğraf 7. Kalıp Kalem Yazma Başörtüsü (Yurdanur Uçar Atölyesi)

Tokat yazmalarında kalıp kalem tekniğinin birkaç atölyede günümüzde yapımına devam edilmektedir. Kalıp kalem yazmalarda kalıpla basılan yazmalara göre daha zarif ve ince çizgiler ortaya çıkmaktadır. Geçmişte bol miktarda basılan kalıp kalem yazmalar seccade, yastık yüzü, yorgan yüzü gibi ürünlere uygulanırken günümüzde fular, çanta, örtü, yastık, yelek, başörtüsü, elbiselik uygulamalar yapılmaktadır.

Kalıpla Yazma

Kalıpla yazma tahta üzerine oyulmuş kalıplarla desenlendirilen yazmalardır. Bu teknik zamandan tasarruf sağlamaktadır. Kalem işi yazmaları biraz daha kolaylaştırmak amacıyla tahta kalıpla baskı yapılması düşünülmüştür (Kaya, 1974: 63). Kalıpla yapılan yazmalar kalem işi yazmalara göre daha büyük desenlerle hazırlanmaktadır. Kalıpla yazma Kastamonu yöresinde

uygulanır. Sadece bu tür yazmaları yapan ustalara “kabacı” denilmektedir. Kastamonu’da tek renk olarak baskı yapılmaktadır, kullanılan renk siyahtır.



Fotoğraf 8. Kurumaya Bırakılan Masa Örtüsü (3 Taş El Sanatları Atölyesi)

Kalıpla yazmada baskı için ıhlamur ağacı kullanılır. Ihlamur ağacı diğer ağaç türlerine göre oyulması kolay, yumuşak, dayanıklı ve yapıştırılmaya uygun olduğu için kalıp olarak kullanılmaya çok uygundur. Ancak Kastamonu’da kalıp oyacak usta bulunmadığından kalıplar CNC (Computer Numerical Control) bilgisayar sayımlı yönetim makinesinde hazırlanmaktadır.

Karakalem

Tek kalıp kullanılarak beyaz üzerine siyah, siyah üzerine beyaz işlenir. Bu türe karakalem denir. Ankara, Beypazarı, Kastamonu çoğunlukla bu türü uygulayan yerlerdir (Türker, 1996: 11). Kastamonu yazmacılığında uygulanan baskı tekniğidir. Günümüzde Kastamonu, Tokat, Bartın karakalem baskı yapan iller arasındadır.



Fotoğraf 9. Karakalem Baskı Detay (3 Taş El Sanatları Atölyesi)

Elvan İşi

Arapçadan dilimize geçmiş olan Elvan çok renkli anlamına gelir. Kalıplar bu renk çokluğuna göre hazırlanır. Her renk için ayrı ayrı kalıplar oyulur ve hazırlanır. Kalıplarda bir bütünlük vardır (Koç, 2010: 51). Bu kalıplar üst üste gelecek biçimde beyaz zemine basılır ve bu türe “elvan işi” denir. Tokat yazmalarının en önemli özelliği elvan baskı oluşudur. Renk ve desenleri eşsiz güzelliğindedir (Türker, 1996: 11).



Fotoğraf 10. Elvan baskı (Yurdanur Uçar Koleksiyonu)

Daldırma Yazma

Renklere göre hazırlanan kalıpların kumaşa basılmasıyla oluşturulan motifler tutkal ya da balmumu yardımıyla kapatılarak, boyaya batırılır; böylece motiflerin dışında kalan yerler (arka plan) boyanmış olur. Bu teknikle yapılan yazmalara daldırma yazma denilmektedir. Son olarak kumaşlar bir kez daha yıkanıp kurumaya bırakılır (Türker, 1996:11).



Fotoğraf 11. Daldırma Tekniğiyle Yapılmış Yazma Örneği (Türker, 1996:12)

Serigrafi (İpek) Baskı

Serigrafi (ipek baskı) tekniği ile baskı yapabilmek için boyayı süzebilen ince bir kumaşla bir çerçeveye ihtiyaç vardır. Boyayı süzmek için kullanılan bu malzeme ya bir ipek elek bezi ya da metal bezlerdir (Fıçıoğlu, 2015: 116). Bir kasnağa gerilen ince dokulu ipek yüzeyine lak yardımıyla fotoğraf yüzeyi oluşturulur. Çizilen bir resim bu yüzeye pozlanır, yani resme uygun olarak boya gelecek kısımlar açık bırakılır, boya gelmeyecek kısımlar kapatılır. Bir tezgâh üzerine sabitleştirilen kasnağın altına baskı yapılacak yüzey yerleştirilir. Kasnağın içine resmin dışına gelecek şekilde boya dökülür. Bu boya bir kauçuk sıyrıcı (rakle) ile sıyrılır. Gözeneklerden geçen boya kasnak altına konan yüzeyde oluşur. Her defasında bu işlem tekrar edilir (Kıran, 2010: 86).

Kastamonu yazmacılığında serigrafi tekniği ile üretim yapan atölyelere rastlanmamıştır. Ancak serigrafi tekniğiyle basılmış sofa bezi, sini bezleri mevcuttur. Bunlar Tokattan sipariş edilerek gelmektedir.



Fotoğraf 12. Yaşınler Yazma Atölyesi Serigrafi ile Basılmış Yazma

2.1. Taş Baskı Sanatının Günümüzdeki Durumu

Yazmacılık sanatı Kastamonu’da eski canlılığını yitirmiş durumdadır. Ancak günümüzde İŞKUR ve Halk Eğitim Merkezlerinin destekleriyle taş baskı kursları açılarak bu sanat tekrar canlandırılmaya çalışılmaktadır. Kastamonu’da taş baskı sanatını aktif halde yapan atölyeler ve ilgilenen ustalar vardır. Bu ustaların başında 2012 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi ödülü alan Cemil KIZILKAYA gelmektedir. Ayrıca; Yakup Ağa 3 Taş El Sanatları atölyesinde üretim yapan taş baskı ustası Hacer KELOĞLU bu sanatı devam ettirmektedir. Kadınların desteklemeler olarak bu sanatta aktif oldukları görülmüştür. Kastamonu Taş Baskı ustası Şahinaz KURTOĞLU ’da belediyeden kiralanarak atölyeye çevrilen eski bir hamamda bu sanatı devam ettirmektedir. Evinin bodrum katını atölyeye çeviren Kastamonu’lu Taş Baskı ustası Celal YAĞCIOĞLU’da atölyesinde bu sanatı günümüzde devam ettirmeye çalışmaktadır. Eskiden sini bezi olarak baskılı ürünler yapılırken günümüzde ustalar farklı alanlarda taş baskılı üretim yapmaya başlamışlardır. Yatak örtüleri, yastık ve buzdolabı örtüsü, tepsi örtüsü, mutfak önlükleri, çanta, masa örtüsü, bayan ve çocuk elbiseleri olarak çeşitli alanlarda üretim yapılmaktadır.



Fotoğraf 13. Baskılı Ürünler
(3 Taş El Sanatları Atölyesi)



Fotoğraf 14. Yuvarlak Masa Örtüsü
(Celal Yağcıoğlu Atölyesi)

3. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Bu araştırmanın genel amacı Kastamonu taş baskı sanatında kullanılan ahşap kalıp desenlerinin araştırılması, baskı sanatında kullanılan geleneksel motiflerin belirlenerek çizimlerinin yapılması ve desen özelliklerinin araştırılarak bilimsel bir doküman hazırlanmasıdır. Bu

araştırma ile unutulmaya yüz tutmuş geleneksel el baskı sanatının gelişimine katkı sağlamak, kaybolmakta olan geleneksel motifleri güncelleştirmek ve sanatın devam ettirilmesine katkıda bulunmak, gelecekteki çalışmalara kaynak oluşturarak kalıcı hale getirmek hedeflenmektedir. Kastamonu merkezde yaşayan taş baskı ustalarının ellerinde bulunan eski ve yeni kalıp örnekleri ile Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesinden alınan ahşap kalıp örnekleri araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu çalışma ile yazmacılık sanatında günümüze kadar yapılan araştırmalar üzerine yeni değerlendirmeler getirilerek kültür ve sanat dünyasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır. Geçmişte baskı sanatı birçok alanda kullanılırken, günümüzde sadece belirli atölyelerde modern tasarımlarla baskı yapılarak ayakta tutulmaya çalışılmaktadır. Sanat değeri oldukça yüksek olan baskı sanatının ve kalıp desenlerinin tekstil baskı programlarında kullanımını yaygınlaştırarak, alternatif tasarım önerileri sunmak amacıyla bu çalışma önemlidir.

Araştırma da tarama (survey) modeli kullanılmıştır. Araştırmayla ilgili veriler Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesinden ve günümüzde baskı sanatıyla aktif halde uğraşan atölyelerden alınan kalıp örnekleri oluşmaktadır. Araştırmanın evrenini Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi ve il merkezinde bulunan taş baskı sanatını sürdüren atölyeler oluşturmaktadır. Örneklemine ise atölyelerde en çok kullanılan kalıplar arasından bitkisel, geometrik ve figürlü bezemelerin olduğu 15 adet kalıp oluşturmaktadır.

Araştırma verileri iki aşamada toplanmıştır. İlk aşamada taş baskı sanatı hakkında bilgi edinmek amacıyla yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış, formda yer alan sorular doğrultusunda taş baskı ustaları ile görüşme yapılarak sorulara verilen yanıtlar kayıt altına alınmıştır. İkinci aşamada ahşap kalıp özelliklerinin belirlenmesi için gözlem fişi hazırlanmış, örnekler bu gözlem fişi doğrultusunda incelenmiştir. Kalıp örneklerinin taslak çizimleri yapılarak bilgisayar ortamında Solidworks 2016 programı kullanılarak hazırlanmıştır.

4. BULGULAR



Fotoğraf No-15



Çizim No-1

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan kontur kalıp üzerinde aşınmalar mevcuttur. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda karanfil çiçeği ve yapraklar vardır. Yaprakları değişken tekrar ilkesiyle oluşturulan kalıbın karanfil çiçeği ve yapraklar arasında üslup uygunluğu vardır. Çiçek ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşturulan motifin yapraklarında ritim ilkesi oluşmuştur.



Fotoğraf No-16



Çizim No-2

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda karanfil çiçeği ve yapraklar vardır. Yaprakları değişken tekrar ilkesiyle oluşturulan kalıbın karanfil çiçeği ve yapraklar arasında üslup uygunluğu vardır. Çiçek ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşmuştur.



Fotoğraf No-17



Çizim No-3

Celal Yağcıoğlu Arşivi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Makine oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda karanfil çiçeği ve yapraklar vardır. Yaprakları değişken tekrar ilkesiyle oluşturulan kalıbın karanfil çiçeği ve yapraklar arasında üslup uyumu vardır. Çiçek ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşmuştur.



Fotoğraf No-18



Çizim No-4

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan kontur kalıp üzerinde aşınmalar mevcuttur. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda karanfil çiçeği ve dallar vardır. Kompozisyon yüzeyine çiviler çakılarak desenler oluşturulmuştur. Karanfil çiçeği ile çivi çakılarak yüzeyde oluşturulan noktalar arasında yineleme tekrar ilkesi vardır. Karanfil çiçeği, dallar ve noktaların diziliminde asimetrik denge vardır.



Fotoğraf No-19



Çizim No-5

Celal Yağcıoğlu Arşivi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Makine oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda gül, yaprak ve dallar vardır. Yapraklar arasında üslup uygunluğu vardır. Yapraklar birden fazla kullanılarak tekrar ilkesini sağlamaktadır. Yaprakların devamlılığı ritim ilkesini sağlamaktadır.



Fotoğraf No-20



Çizim No:6

Hacer Keloğlu Arşivi'nde yer alan kontur kalıp üzerinde aşınmalar mevcuttur. Makine oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda lale, yapraklar ve dal vardır. Yaprakları yineleme tekrar ilkesiyle oluşturulan kalıbın lale çiçeği ve yapraklar arasında üslup uygunluğu vardır. Lale ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşturulan motifin yapraklarında ritim ilkesi oluşmuştur.



Fotoğraf No-21



Çizim No-7

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan dolgu kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda lale, yapraklar ve dallar vardır. Yaprakların ve dalların birden fazla kullanılması değişken tekrar ilkesini sağlamaktadır. Çiçek ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşturulan motifin yapraklarında ritim ilkesi oluşmuştur.



Fotoğraf No- 22



Çizim No-8

Celal Yağcıoğlu Arşivi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan bitkisel bezemeli kalıbın kompozisyonunda papatya, yaprak ve dal vardır. Papatyalar ve yapraklar aralıklı tekrar ilkesiyle oluşturulan kalıbın papatya ve yapraklar arasında üslup uygunluğu ve nicelik (ölçü, aralık, yön) uygunluğu vardır. Çiçek ve yaprakların dizilimi asimetrik denge ile oluşturulan motifin yapraklarında ritim ilkesi oluşmuştur.



Fotoğraf No-23

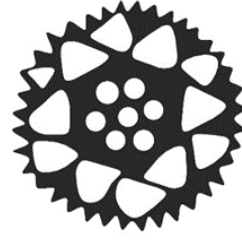


Çizim No-9

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan geometrik bezemeli kalıbın kompozisyonunda dikdörtgen şekiller ve noktalar vardır. Dikdörtgen şekillerin aralıklı olarak tekrar etmesiyle oluşturulan kalıbın şekiller arasında birlik ilkesi vardır. Kalıp, simetrik denge ilkesine uygun hazırlanmış ve şekillerin yinelenmesi ritim ilkesini sağlamaktadır.



Fotoğraf No- 24



Çizim No-10

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan dolgu kalıp üzerinde aşınmalar mevcuttur. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan geometrik bezemeli kalıbın kompozisyonunda üçgenler ve daireler vardır. Üçgenler ve daireler arasında değişken tekrar ilkesi ile oluşturulan kalıp üzerindeki şekillerin yönlerinde zıtlık ilkesi vardır. Asimetrik denge ilkesine uygun hazırlanmış olan kalıbın üçgen ve dairelerin yinelenmesi ritim ilkesini sağlamaktadır.



Fotoğraf No- 25

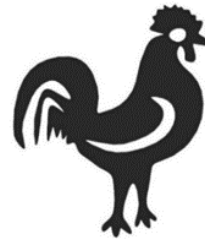


Çizim No-11

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan geometrik bezemeli kalıbın kompozisyonunda Kare, daire, üçgen, damla, nokta vardır. Kare, daire, üçgen, damla, nokta aralıklı tekrar ilkesine göre tekrar etmektedir. Simetrik denge ilkesine göre oluşturulan kalıp üzerinde Kare, daire, üçgen, damla, noktaların yinelenmesinde ritim ilkesi oluşmuştur.



Fotoğraf No- 26



Çizim No-12

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan dolgu kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan figürlü bezemeli kalıbın kompozisyonunda horoz figürü vardır. Asimetrik denge ilkesine göre hazırlanan horoz figürünün ayaklarında ve kuyruğunda değişken tekrar ilkesi ve formlar uygunluk vardır.



Fotoğraf No- 27



Çizim No-13

Celal Yağcıoğlu Arşivi'nde yer alan kontur kalıp sağlam durumdadır. Makine oyma tekniği ile yapılan figürlü bezemeli kalıbın kompozisyonunda kuş figürü vardır. Kalıp üzerinde asimetrik denge ilkesi vardır.



Fotoğraf No- 28



Çizim No-14

Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya Müzesi'nde yer alan dolgu kalıp sağlam durumdadır. Az derinlikli yüzey oyma tekniği ile yapılan figürlü bezemeli kalıbın kompozisyonunda kuş figürü vardır. Asimetrik denge ilkesine göre hazırlanan kuş figürünün ayaklarında ve kuyruğunda değişken tekrar ilkesi ve formlar uygunluk vardır.



Fotoğraf No- 29



Çizim No-15

Celal Yağcıoğlu Arşivi'nde yer alan dolgu kalıp sağlam durumdadır. Makine oyma tekniği ile yapılan figürlü bezemeli kalıbın kompozisyonunda insan ve hayvan figürü vardır. Öküz arabası ile cephan taşıyan sırtında bebek bağlı kadın figürü vardır. Kastamonu yöresinden Kurtuluş savaşına bebeği ile cephan taşıyan Şerife Bacı kalıp üzerine işlenmiştir. Kalıp üzerinde asimetrik denge ilkesi vardır.

5.SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu araştırmada Kastamonu taş baskı sanatının, günümüzde kullanılan kalıp örnekleri incelenmiştir. Kastamonu Liva Paşa Konağı Etnografya müzesi tarafından belirlenen 100 adet

kalıp örneği ve Kastamonu il merkezinde bulunan taş baskı ustalarının yoğun olarak günümüzde kullandığı 100 adet kalıp örneğine ulaşılmıştır. Baskı yapan atölyelerin günümüzde yoğun olarak kullandığı 15 adet kalıp örneği bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Kalıpların dikdörtgen, yuvarlak ve kenar baskılarında kullanılan uzun, ince geometrik formlar içinde olduğu belirlenmiştir. Ayrıca eğri bordür olarak anılan kenar kalıpları vardır. Kalıp türleri incelendiğinde; % 85 kontur kalıp, % 13 dolgu kalıp ve % 1.25 elvan kalıp kullanıldığı görülmüştür. Kastamonu yazmacılığında atölyelerde elvan baskı yapan ustalara rastlanmamıştır. Ancak Kastamonu Liva Paşa Konağından alınan kalıp örneklerinde bir adet elvan baskı kalıp bulunmaktadır. Kastamonu yazmacılığında tek renkli siyah baskılar uygulanmaktadır. Kastamonu baskı atölyelerinde incelenen ağaç kalıpların bir kısmı el oymasıdır ancak bunlar eski kalıplar olması nedeniyle baskı yapılmaya uygun değildir. Günümüzde yazma baskı yapan atölyelerde tamamen CNC makinesi ile kalıp oymacılığına geçilmiştir ve el oyması kalıp yapan usta kalmamıştır. Kastamonu yazmacılık sanatını ve kalıp oymacılığını sürdürecekt usta yetişmediği ve az sayıdaki ustaların küçük atölyelerinde, evlerin bodrum katlarında, belediyelerden kiralanmış hanların küçük odalarında, eski hamamlarda bu sanatı devam ettirmeye çalıştıkları görülmüştür. Kastamonu Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu 152 saatlik Tokat Tahta Taş Baskı kursunu talep doğrultusunda açarak eğitimler vermektedir. Zaman içerisinde meydana gelen sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler nedeniyle yazmalar önemini yitirmeye başlamış ve kullanım noktasında eski canlılığını kaybetmiş durumdadır.

Kastamonu yazmacılık sanatının devamlılığının sağlanması için yapılması gereken öneriler şunlardır; Tek renkli yazmacılık sanatında Kastamonu'nun ilk sırada gelmesi nedeniyle turizm sektörüne katkılar sağlayacak ürünler hazırlanıp tanıtımları yapılmalıdır. Kastamonu'da yazmacılık sanatının nasıl uygulandığını gösteren ve ahşap kalıp baskı örneklerinin yer aldığı bir müze oluşturulmalıdır. Usta çırak ilişkisiyle gelişen yazmacılık sanatının unutulmaması için yeni ustaların yetiştirilmesi şarttır. Bu sanatın gelecek nesillere aktarılması için yazmacılığa ait örneklerin korunduğu bir arşiv oluşturulmalıdır. Yaşayan son ustaların bilgi birikimlerinden faydalanılarak öğrencilere bilgiler aktarılmalıdır. Ustalardan eski yöntem ve tekniklerin öğrenilmesiyle yeni tasarımlarla yazmacılığın güncelleştirilmesi sağlanmalıdır. Yazmacılık sanatının akademik eğitim programlarında bulunması ve Güzel Sanatlar Fakülteleri, Tekstil-Baskı programlarında ders olarak yer alması sağlanmalıdır. Gerek renkleriyle, gerekse motifleriyle Anadolu'nun kültürel, tarihsel ve sanatsal geçmişinin desenleyerek yaşatıldığı bir sanat dalı olan yazmacılık sanatının yok olmaması için yalnızca Kastamonu'da değil, tüm ülkede ekonomik ve kültürel değerleri üzerinde tanıtım günleri, sergiler, seminerler gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKLAR

Akbostancı İ. (2015). *20. Ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı Ve Üretimin Değişen Tanımı*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

Arseven, Celal. E. (1970). *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Aydın N.(2017). Trabzon'da Son Yazmacı Aileler Ve Yazmacılığın Yaşatılmasında Örnek Bir Model: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yazma Baskı Atölyesi, *Karadeniz İnceleme Dergisi*, 23, 219-250.

Barışta, H. Ö, (2005). *Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları*, Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara: Kozan Ofset Matbaacılık.

- Erkan, N. (1990). *Tokat Yazma Baskı Sanatı*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Fıçıoğlu, A. (2015). *Tokat Yazmacılığı ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamaları*, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gözen, S. (1963). *Tekstil Sanayisinde Film Baskısı*, Textil Desenleri Teknoloji Ders Kitabı, İstanbul: Baha Matbaası.
- Karoğlu H. (1999). *Tokat Yöresi Ağaç Baskı Yazmalarının Grafiksel Gelişimi Ve Düzeni*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kaya, R. (1974). *Türk Yazmacılık Sanatı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kıran H. (2010). *Ağaç Baskı Sanatı*, Ankara: Bellek Yayınevi.
- Koç S. (2010). *Yazma Basma Tekniklerinin Çağdaş Moda Tasarımına Yansımaları*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçüköner, H. (2012). *Gravür Sanatı Tarihi Ve Modern Uygulamalar*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öz, N. D. (2006). *Türk Yazmacılık Sanatı Ve Son Dönem İstanbul Yazmaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tezel, Z. (2009). *Yazmacılık Sanatında Desenleme Teknikleri (Kalıp Tekniğiyle Ağaç Baskı Uygulama Örneği)*. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:25, s.27-40.
- Türker, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yağcı, G. (2010). *İstanbul Arkeoloji Müzesinde Saklanmakta Olan Kalkolitik Çağa Ait Bir Grup Mühür* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DENİZLİ ÇAMELİ İLÇESİ ÇAPUT DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER

ÇAPUT WEAVING EXAMPLES OF DENİZLİ ÇAMELİ DISTRICT

Sultan SÖKMEN

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel El Sanatları Bölümü,

ÖZET

Çaput, diğer adıyla pala, Anadolu'da sıklıkla kullanılan eski kumaş kesikleri ve artık ipliklerle yapılan bir dokuma çeşididir. Çaput dokumalar, yün kilimler kadar uzun ömürlü olmasalar da çok ekonomiktir. Geçmiş yıllarda herkesin evinde el halısı ya da yün kilim yoktu. Yün halılar ve kilimler varlıklı ailelerin evlerini süslemekteydi. Dar gelirli için de çaput dokumalar oldukça kıymetliydi. Denizli Çameli yöresinde 2019 yılında yapılan alan araştırmasında hemen hemen her evde çaput dokumalarının kullanıldığı görülmüştür. Yörede çaput dokumalar “düven” adı verilen iki güçlü çulfalık tezgâhlarda bezayağı ve kilim tekniği ile dokunmakta, çözgüde pamuk ipliği tercih edilmiştir. Yörede pamuk ipliğine “kener” denilmektedir. Atkıda ise eskiyen tekstil ürünlerinden kesilerek elde edilen çeşitli kalınlıklarda şeritler kullanılmıştır. Koyu ve canlı renklerle dokunan çaput dokumalarda genellikle çözgü ipliği beyazdır. Canlı renklerde dokunmasına rağmen aralarına atılan beyaz iplikler ile pastel bir görünüm elde edilmektedir. Çaput dokumaların, 10 cm'deki atkı sıklığı 30-110 tel, 10 cm'deki çözgü sıklığı 30-50 sıra arasında değişmektedir. Dokunan çaputlar, yaygı, paspas, torba ve yolluk amacıyla kullanılmaktadır. Araştırmanın evrenini, Çameli ilçesi çaput dokumacılığı oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Çameli ilçe merkezi ile Kalınkoz, Kızılyaka ve Cevizli mahallelerinde bulunan çaput dokuma örnekleridir. Bu çalışmada, Çameli yöresinde bulunan çaput dokuma örneklerinin teknik, kullanılan malzeme ve kullanım alanı açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Denizli-Çameli, dokuma, çaput, pala.

ABSTRACT

Caput, also known as pala, is a type of weaving made with old fabric cuts and leftover yarns that are frequently used in Anatolia. Caput weaving is very cheap even if they are not as durable as wool rugs. In the past years, not everyone had hand made carpets

or woolen rugs. Wool carpets and rugs decorate the homes of wealthy families. Caput weaving was also very valuable for low income people. In the field research conducted in Denizli Çameli region in 2019, it was observed that caput weaving was used in almost every house. Caput weaving in the region is woven in two-frame Çulfalık looms called “Düven”. It is woven with a plain and carpet technique and cotton yarn was preferred in warp. Cotton yarn in the region is called "kener". On the other hand, ribbons of various thicknesses are used, which are obtained by cutting from old textile products. In weaving caput woven in dark and vibrant colors, the warp thread is usually white. Although it is woven in vivid colors, a pastel appearance is obtained with white threads thrown between them. The weft density of caput weavings varies between 30-110 wires and the warp density of 10 cm varies between 30-50 rows. Weaved caput are used for common, mat, bag and runner. The universe of the research is caput weaving in Çameli district. The sampling of the study is caput weaving samples in Çameli district center and Kalinkoz, Kızılyaka and Cevizli neighborhoods. In this study, it is aimed to investigate caput weaving samples in Çameli region in terms of technique, material used and usage area.

Keywords: Denizli-Çameli, weaving, caput, pala.

1. GİRİŞ

İçinde yaşadığımız yüzyılda teknolojik gelişmeler, hızlı nüfus artışı, sanayileşme, kentleşme gibi nedenlerin doğanın temel fiziksel öğeleri olan hava, su ve toprak üzerinde olumsuz etkileri bulunmakta, bu etkilerin insanları ve diğer canlı varlıkları olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Bu olumsuz etkilenmelerin sonucunda ortaya çıkan çevre sorunlarına “çevre kirliliği” denilmektedir (Hayta, 2006: 364). Çevre kirliliğinin önlenmesi ve kaynakların aktif kullanımı adına geri kazanım yollarından olan “yeniden kullanım”, “geri dönüşüm” faaliyetleri önemlidir (Özbakır, vd., 2015: 265). Geri dönüşüm, yeniden değerlendirilebilme imkânı olan değerini yitiren ürünün geri dönüştürülmesi sürecidir (Nakiboğlu, 2007: 189).

Bu konu köklü bir geçmişe sahip olan Türk kültür yapısı içerisinde değerlendirildiğinde, Türk toplumunun atık yönetimi ve geri dönüşüm konusunda geçmişten günümüze ne kadar duyarlı olduğu ve gerekli adımları attığı açıkça

görülmektedir. Özellikle dokumacılık alanında yapmış olduğu ürünler arasında katı atığın, geri dönüşümün ve geri kazanımının atası olarak nitelendirilmesi gereken çaput dokumalar ilk göze çarpanlar arasındadır (Koyuncu Okça, 2018: 196).

Çaput (pala), Anadolu'da sıklıkla kullanılan eski kumaş kesikleri ve artık ipliklerle yapılan bir dokuma çeşididir (Atalayer, 2011: 17). Geçmiş yıllarda, evlerdeki eskiyen pamuklu kumaşlardan hazırlanan kumaş şeritler, renklerine uygun yol yol dokunurdu. Bunlara çaput kilim ya da çaput pala denilirdi. Bunlar yün kilimler kadar uzun ömürlü olmasalar da çok ekonomikti. Herkesin evinde el halısı da yün kilim de yoktu. Yün halılar ve kilimler varlıklı insanların evlerini süslerdi. Dar gelirli için de bu çaput dokumalar kıymetliydi (Özaktürk, 2012: 71).

Yazar Kamuran Özaktürk bir yazısında çaput kilimlerin halk arasında kullanımını *“Yetmişli yıllarda kısa süre zengin evlerde divan üstleri ile balkonlarda kullanılmıştı. Dar gelirli, kapalı tuttukları misafir odalarını, salonlarını çaput kilimlerle döşerlerdi. Zenginler için Isparta, Bünyan halısı ne ise dar gelirli için de bu dokumalar oydu. Yetmişlerin sonlarına doğru makine halıları çıkınca, kilimlerin yerini bu yeni halılar almıştı. Çaput kilimler evlerde balkonlarda bir müddet daha kullanılarak rollerini tamamlayan oyuncular gibi sahneden ayrılmışlardı”* ifadeleri ile bahsetmektedir (Özaktürk, 2012: 71).

Çameli, Denizli ilinin en güneyinde yer alan ilçesidir. Denizli'ye uzaklığı 107 km'dir (<http://cameli.bel.tr/tr/page/cameli-hakkinda-konumu>). Denizli Çameli ilçesinde, 2019 yılında yapılan alan araştırmasında, hemen hemen her evde çaput dokumalarının kullanıldığı görülmüştür. Mevcut olan çaput dokumalar incelenerek tespit edilmiş ve fotoğrafları çekilmiştir. Bilgi formları hazırlanmıştır. Araştırmanın evrenini, Çameli ilçesi çaput dokumacılığı oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Çameli ilçe merkezi ile Kalınozü, Kızılyaka ve Cevizli mahallelerinde bulunan çaput dokuma örnekleridir. Bu çalışmada, Çameli yöresinde bulunan çaput dokuma örneklerinin teknik, kullanılan malzeme ve kullanım alanı açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

2. ÇAMELİ YÖRESİ ÇAPUT DOKUMACILIĞI

Çameli yöresinde çaput dokumalar “düven” adı verilen çulfa tekniğinde, (Özdemir, sözlü görüşme, 2019) bezayağı ve kilim tekniği ile dokunmaktadır. Çameli yöresi çaput dokumalarında kullanılan dokuma tezgâhı incelendiğinde, iki ayaklı, iki gücülü, mekikli yüksek tezgâh olduğu görülmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Durkadın ÖĞÜT’e ait Çaput Dokuma Tezgâhı (Sultan SÖKMEN, Cevizli Mahallesi Şervin Mevki, 2019)

Bezayağı dokuma örgüsü, dokuma örgülerinin en basitidir. Atkı ve çözgü iplerinin birbirlerinin altından ve üstünden eşdeğerli olarak geçirilmesiyle oluşturulan dokuma türleridir (Acar, 1982: 43). Kilim ise iki iplik sistemiyle (atkı, çözgü) dokunan havsız düz dokuma yaygılarıdır. Çözgü ipliklerinin arasından bir ön ve bir arkadan geçen enine atkı ipliklerinden oluşan çözgülerin atkılar tarafından tamamen örtüldüğü dokuma türüdür (Öztürk, 2007: 63).

Çameli yöresi çaput dokumalarının çözgüsünde pamuk iplik tercih edilmiştir. Geçmiş yıllarda Muğla ilinin Dalaman, Köyceğiz, Ortaca ilçelerine mevsimlik işçi olarak pamuk toplamaya gidilmiş, dokumalarda kullanılacak pamuk buralardan temin edilmiş ya da pamuk malzeme pazardan temin edilmiştir (Ongun, sözlü görüşme, 2019). Temin edilen pamuklarla isteyen yatak, yorgan, yastık içi doldurmuş, isteyen de pamukları kirmanda eğirip, boyatıp, çıkırıkta bükülerek dokumacılıkta kullanmıştır (Seçkin, sözlü görüşme, 2019). Yörede pamuk ipliğe “kener” denilmektedir (Öğüt, Sözlü görüşme, 2019). Atkıda ise kazak, ceket, yelek gibi artık kullanılmayan kıyafetlerin söküntülerinden elde edilen iplikler ya da eskiyen penye, etek, tişört gibi kıyafetlerin şeritler halinde kesilmesiyle elde edilen parçalar kullanılmıştır.

Çaput örnekleri çoğunlukla enine bantlar şeklinde dokunmuş olup motifsizdir. İncelenen bir örnekte yörede pardi adı verilen motifle süslendiği görülmüştür (Örnek 7, Şekil 10). Koyu ve canlı renklerle dokunan çaputlarda genelde çözgü ipliği beyaz renktir. Dokumalar oldukça renklidir. Sarı, mavi, kırmızı, yeşil gibi renklerle dokunmasına rağmen aralarına atılan beyaz iplikler, çözgününde beyaz renkli iplikle hazırlanmasından dolayı pastel bir görünüm sağlamaktadır. Düz renk ipler kullanıldığı gibi iki renkli kırçillı ipler de tercih edilmektedir. Dokunan çaputlar yaygı, yolluk, divan örtüsü, paspas, torba gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Yaygı amaçlı kullanılan dokumalarda, kanatlar çuvaldız ile dikilerek birleştirilir. Çameli Cevizli Mahallesi Şervin mevkiinde 1934 doğumlu (86 yaşında) Durkadın ÖĞÜT halen çaput dokuma kültürünü devam ettirmektedir. 2 gücülü mekikli tezgâhında ürettiği çaputları cüzi miktarlara satmaktadır.



Şekil 2. Söküntü iplikler (Sultan SÖKMEN, 2019)



Şekil 3. Kesilmiş kumaş şeritleri (Sultan SÖKMEN, 2019)

3. ÇAMELİ YÖRESİ ÇAPUT DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER

Örnek: 1 Şekil: 4 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi Kızılyaka Mevkii Dokuyanın Adı: Ümmü AKMAN Ölçüleri: 147 x 163 cm Yılı: 1980 Çözü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 50 x 50 Malzeme: Çözüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, açık yeşil, koyu yeşil, sarı, kırmızı, açık mavi, koyu mavi, beyaz, bordo, kahverengi. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yaygı Saçak Uzunluğu: 3 cm.	
Örnek: 2 Şekil: 5 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Şervin Mevkii Dokuyanın Adı: Beserek SEÇKİN Ölçüleri: 159 x 226 cm Yılı: 1990 Çözü ve Atkı Sıklığı (10 x 10	

cm): 30 x 40 Malzeme: Çözüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, yeşil, pembe, turuncu, sarı, mavi, beyaz, mor, kahverengi. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yaygı Saçak Uzunluğu: 2 cm.	
Örnek: 3 Şekil: 6 Dokumanın Bulunduğu Yer: Çameli Merkez Dokuyanın Adı: Aysel ÖZDEMİR Ölçüleri: 77 x 130 cm Yılı: 1970 Çözgü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 30 x 50 Malzeme: Çözüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, lacivert, mavi, beyaz, devetüyü, kahverengi. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: 3 cm	

Örnek: 4 Şekil: 7 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Kavalcılar Mevkii Dokuyanın Adı: Hatice AMAÇ Ölçüleri: 79 x 150 cm Yılı: 1978 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 30 x 70 Malzeme: Çözgüde, pamuk, atkıda, artık iplikler Kullanılan Renkler: Yeşil, mavi, devetüyü ve kahverenginde kırçılı iplikler. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: -	
Örnek: 5 Şekil: 8 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Şervin Mevkii Dokuyanın Adı: Fatma DERER Ölçüleri: 70 x 244 cm Yılı: 1975 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 30 x 110 Malzeme: Çözgüde, pamuk, atkıda, artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, kahverengi, sarı	

Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: -	
Örnek: 6 Şekil: 9 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Şervin Mevkii Dokuyanın Adı: Durkadın ÖĞÜT Ölçüleri: 51 x 184 cm Yılı: 2010 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 30 x 30 Malzeme: Çözügüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, mor, kırçillı iplikler. Uygulanan Teknikler: Bezayağı Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: 10 cm	

Örnek: 7 Şekil: 10 Dokumanın Bulunduğu Yer: Kalınkoz Mahallesi Dokuyanın Adı: Meriha ERTEN Ölçüleri: 61 x 235 cm Yılı: 1980 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 40 x 100 Malzeme: Çözügüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, mavi, yeşil, pembe, beyaz, mor, kırçillı iplikler. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: -	
Örnek: 8 Şekil: 11 Dokumanın Bulunduğu Yer: Çameli Merkez Dokuyanın Adı: Aysel ÖZDEMİR Ölçüleri: 77 x 80 cm Yılı: 1970 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 40 x 100 Malzeme: Çözügüde, pamuk, atkıda, artık iplikler	

Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, turuncu, yeşil, devetüyü, kırçılı iplikler. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Paspas Saçak Uzunluğu: -	
Örnek: 9 Şekil: 12 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Şervin Mevkii Dokuyanın Adı: Durkadın ÖĞÜT Ölçüleri: 64 x 160 cm Yılı: 1990 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 30 x 50 Malzeme: Çözügüde, pamuk, atkıda, kumaş kesikleri ve artık iplikler Kullanılan Renkler: Siyah, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, mor, kahverengi, lacivert, kırçılı iplikler. Uygulanan Teknikler: Kilim Kullanım Alanı: Yolluk Saçak Uzunluğu: -	

Örnek: 10 Şekil: 13 Dokumanın Bulunduğu Yer: Cevizli Mahallesi, Şervin Mevkii Dokuyanın Adı: Durkadın ÖĞÜT Ölçüleri: 35 x 49 cm Yılı: 1980 Çözüğü ve Atkı Sıklığı (10 x 10 cm): 40 x 40 Malzeme: Çözgüde, pamuk, atkıda, artık iplikler Kullanılan Renkler: Pembe, bordo, yeşil, siyah, beyaz, mavi. Uygulanan Teknikler: Bezayağı Kullanım Alanı: Torba Saçak Uzunluğu: -	
--	--

4. SONUÇ

Çameli yöresinde çaput dokumalar, kullanılmayan tekstil ürünlerinin şeritler halinde kesilip mekikli tezgâhlarda dokunarak çeşitli amaçlarla kullanılan dokumalardır. Çameli halkı maddi açıdan zor zamanlarında kilim almak için para harcamamışlar ve bu şekilde kullanmadıkları kıyafetler üzerinden kilim ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Yörede çaput dokumacılığı az da olsa halen devam etmektedir.

Çameli yöresi çaput dokumaları yörede “düven” adı verilen 2 gücülü mekikli tezgâhlarda yapılmaktadır. Yaygı amacıyla kullanılan dokumalar iki parça ya da 3 parça dokunup çuvaldız ile dikilerek birleştirilmektedir. İncelenen örneklerin hepsinde çözgü ipliği pamuktur. Atkıda ise söküntü iplerin yanı sıra penye, etek, tişört gibi kıyafetlerin de kesilip ip olarak kullanıldığı görülmektedir. İncelen 10 çaput dokuma örneğinin 9 tanesi enine bantlar şeklinde motifsiz olup 1 tanesi motiflidir.

Dokumalarda, bezayağı ve kilim tekniği uygulanmıştır. 10 cm'deki atkı sıklığı 30-110 tel, 10 cm'deki çözgü sıklığı 30-50 sıra arasında değişmektedir. Örneklerin 2 tanesi yaygı, 1 tanesi paspas, 1 tanesi torba ve 6 tanesi yolluk amacıyla kullanılmaktadır. Saçak uzunlukları 2 cm ile 10 cm arasında değişmektedir. Bazı dokumalarda saçaklar, üzerine kumaş parçası dikilerek gizlenmiştir. Canlı renklerle dokunan çaputlarda çözgü ipliği beyazdır. Canlı renklerle dokunması, çözgününde beyaz renkli iplikle hazırlanmasından dolayı pastel bir görünüm sağlamaktadır.

Çaput kültürünü yaşatmak için ülkemizin pek çok şehrinde çeşitli projeler yapılmaktadır. Örneğin 2017 yılında Denizli'nin Serinhisar ilçesinde Serinhisar Bilişim ve Gelişim Derneği öncülüğünde "Çaputa Can Veren Kadınlar Projesi" hayata geçirilmiştir (Koyuncu Okça, 2018: 195). Yasin Sert isimli bir girişimci çaput dokumalarını yerel üreticiler elinden çıkmış ürünlerle yeniden kullanıma sokmuştur. Chapputz isimli bir marka oluşturmuştur. Chapputz, çaput dokumacılığını tasarım çözümleriyle modern hayata uyarlamaktadır (Meriç, Kurtuldu, vd. 2018: 33).

Günümüzde bu tarz projelerin artarak devam etmesi gerekmektedir. Çaput dokumaların, kullanıma uygun tasarım ürünlerine dönüştürülerek günlük yaşamın içinde kendine yer bulması büyük önem arz etmektedir. Çaput dokumalar, dokumacılık alanında kullanılan malzemeleriyle geri dönüşümün atası olarak nitelendirilebilir.

Çameli yöresi çaput dokumacılığı geleneğinin, projeler ile yeniden canlandırılarak yöre halkına gelir sağlaması ve bu kültürel değerın ekonomiye kazandırılması gerekir. Tekstil sanayisi gelişmiş olan Denizli'de tekstil atıkları değerlendirilerek çaput dokumacılığı ile birlikte bu atıkların geri dönüşümü sağlanabilir.

KAYNAKLAR

Acar, B. (1982), Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Eren Yayıncılık, İstanbul.

Atalayer, G. (2011), Seyitgazi - Bardakçı Köyü'nde, Özgün Bir Cicim Örneği Üzerine, Değerlendirmeler, Arış, Türk Dünyasında Halı Ve Düz Dokuma (Kilim-Cicim-Zili-Sumak) Sempozyumu (01-04 Kasım 2010 Alanya) Sayı: 5, S. 12-23.

Özaktürk, K. (2012), Biraz Da Kilim Olmak, Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi, Yıl: 6 / Sayı: 66, S.70-71.

Özbakır, M. Vd., (2015), Çöpten Geri Dönüşüme Giden Yolda Sürdürülebilir Tüketiciler, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:13, Sayı:2, s. 269-288

Hayta, A. (2006), “Çevre Kirliliğinin Önlenmesinde Ailenin Yeri Ve Önemi”, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:2, s.359-376.

Öztürk, İ., (2007), Dokumaya Giriş, Mor Fil Yayınları, Ankara.

Nakiboğlu, G. (2007). Tersine Lojistik: Önemi Ve Dünyadaki Uygulamaları. Gazi Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 9(2), s. 181-196.

Meriç, D. VD., (2018).Geleneksel El Sanatlarının Günümüze Etkilerine Bir Örnek: Yaratıcı Endüstrilerin Tekstil Tasarımı Bağlamında İncelenmesi, 5. Uluslararası Türk Kültür Ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştay Ve Sempozyumu, Tiflis/Gürcistan, s. 33

Koyuncu Okça A. (2018) Bir Geri Dönüşüm Projesi: Çaputa Can Veren Kadınlar, XII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı Ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri “Türkiye-Makedonya İlişkileri” s. 193-199

Denizli Çameli, <http://www.cameli.bel.tr/tr/page/cameli-hakkinda-konumu>, Erişim Tarihi:10.02.2020

KAYNAK KİŞİLER

Seçkin, Şaban, (17 Ağustos 2019), Çameli’nde Çaput Dokumacılığı Üzerine Sözlü Görüşme, Çameli Merkez.

Özdemir, Aysel, (18 Ağustos 2019), Çameli’nde Çaput Dokumacılığı Üzerine Sözlü Görüşme, Çameli Merkez.

Öğüt, Durkadin (17 Ağustos 2019), Çameli’nde Çaput Dokumacılığı Üzerine Sözlü Görüşme, Çameli -Cevizli.

Ongun, Ayşe, (18 Ağustos 2019), Çameli’nde Çaput Dokumacılığı Üzerine Sözlü Görüşme, Çameli Merkez.

İSİMLER ÇERÇEVESİNDE VİKTOR PELEVİN’İN “DEHŞET MİĞFERİ” ADLI ROMANINDA METİNLERARASI VE GÖSTERGELERARASI ÇÖZÜMLEMELER

Emine KARABACAK KÜNDEM

Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,

Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Metinlerarasılık bir metinde; başka metinlere, edebi ve tarihsel kişiliklere, toplumsal bellekte yer tutan olay, inanış, âdet ve basmakalıp sözlere alıntı, gönderme, yeniden yazma vb. biçimlerinden biriyle açık ya da kapalı olarak yapılan göndermeler olarak tanımlanabilir. Julia Kristeva tarafından kuram olarak ortaya atılan metinlerarasılık 1960’lı yılların sonlarından itibaren her edebi çözümlemenin zorunlu bir aşaması olarak görülmeye başlanır. Roland Barthes’ın “*Bütün anlamlı kılığlar metin doğurabilirler: Resim, müzik, film vb.*” tanımına bağlı kalarak edebi metinlerin diğer sanat dallarıyla olan ilişkileri de yakın bir zamana kadar metinlerarasılık çerçevesinde ele alınmıştır. Fakat son zamanlarda bazı araştırmacılar farklı alanlara ait alışverişlerin tanımlanması için metinlerarasılık yerine “göstergelerarasılık” kavramının tercih edilmesi gerektiğini savunmaya başlamışlardır.

Çalışmamızda metinlerarası ve göstergelerarası ilişkiler çerçevesinde ele alacağımız eser Çağdaş Rus Edebiyatının önde gelen isimlerinden Viktor Pelevin’in “Dehşet Miğferi” adlı romanıdır. 2005 yılında kaleme alınan roman, İngiliz Yayınevi Canongate tarafından düzenlenmiş uluslararası bir projenin ürünüdür. Bu proje kapsamında dünyaca ünlü birkaç yazardan mitolojik bir hikâyeyi uyarlayarak yeniden yazmaları talep edilmiştir. Seçecekleri mit ve kullanacakları edebi tür tercihi yazarın kendisine bırakılmıştır.

Kitaplarında postmodern edebiyatın sınırlarını zorlayan Pelevin söz konusu kitabında da birçok edebi eser ve sanat eserine gönderme yapar. Çalışmamızda, yazarın “Dehşet Miğferi” romanındaki metinlerarası ve göstergelerarası göndermeleri eser adı ve eserde yer alan kahramanların adları çerçevesinde sınırlı tutarak “gönderge”, “anıştırma” ve “yeniden yazma” biçimleri açısından ele alacağız.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Viktor Pelevin, Dehşet Miğferi, Yunan Mitolojisi, İskandinav Mitolojisi.

INTERTEXTUAL AND INTERSEMIOTIC ANALYSIS IN VICTOR PELEVIN'S NOVEL "THE HELMET OF HORROR" WITHIN THE FRAMEWORK OF NAMES

Intertextuality can be defined as references in a text to other texts, literary and historical people, events, beliefs, customs and stereotypes that take place in social memory made by open or closed forms with quotations, submissions, rewriting and etc. Intertextuality, which was proposed by Julia Kristeva as a theory, started to be seen as an essential phase of every literary analysis since the late 1960s. Depending on Roland Barthes's "All meaningful practices can produce text: painting, music, movies, etc." definition, the relations of literary texts with other branches of art have been handled within the framework of intertextuality until recently. However, recently some researchers have started to argue that the concept of "intersemiotic" should be preferred instead of intertextuality in order to define exchanges belonging to different fields.

The work that we will examine in our work within the framework of intertextuality and intersemiotic is the novel "The Helmet of Horror" by Victor Pelevin, one of the leading figures in Modern Russian Literature. The novel, which was written in 2005, is the product of an international Project organized by British Publishing House Conongate. Within this project, several world-renowned authors have been asked to rewrite a mythological story by adapting. Choosing the myth and the literary genre they will use is left to the authors.

Pelevin, who pushes the limits of postmodern literature in his books, refers to many literary works and art works in his books. In our work, we will examine the intertextual and intersemiotic references in author's novel "The Helmet of Horror" in terms of the forms of "reference", "memorization" and "rewriting" by limiting them to the title of the work and the names of the heroes in the novel.

Keywords: Intertextuality, Intersemiotic, Victor Pelevin, The Helmet of Horror, Greek Mythology, Scandinavian Mythology

İsimler Çerçevesinde Viktor Pelevin’in “Dehşet Miğferi” Adlı Romanında Metinlerarası ve Göstergelerarası Çözümlemeler

Metinlerarasılık kavramı, postmodern felsefe üzerine çalışmalarıyla tanınan Zygmunt Bauman’ın ifadesiyle “*üzerinde anlaşmaya varılmış bir noktaya ulaşma ya da bu noktada kesilme umudu olmaksızın, metinler arasındaki bitmeyen söyleşi ve metinlerin birbirleriyle konuşmasıdır.*”¹ Julia Kristeva tarafından 1960’lı yılların sonunda ortaya atılan bu kavram zaman içinde edebi çözümlemelerin zorunlu bir aşaması olarak görülmeye başlanır.²

Ülkemizde metinlerarasılık üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Kubilay Aktulum, metinlerarasılık üzerine yapılan çalışmalarda genel olarak edebiyat ve diğer sanat dalları arasındaki bütün ilişkilerin metinlerarasılık çerçevesinde ele alınma eğilimi olduğunu belirtir. Bunun nedeni de Roland Barthes’ın “*Bütün anlamlı kılğular metin doğurabilirler: Resim, müzik, film vb.*” tanımına bağlı kalınmasıyla ilişkilendirir.”³ Fakat Aktulum sözselsel bir yapıtın, sözselsel-olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini vurgular. Bu nedenle farklı alanlara ait alışverişlerin tanımlanması için metinlerarasılık yerine “göstergelerarasılık” kavramının tercih edilmesi gerektiğini savunur.⁴

Göstergelerarasılık; iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir: Birincisi, sözselsel bir sanat sözselsel-olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içerisine alır. İkincisi, sözselsel-olmayan bir sanat açıkça sözel-olan bir sanata gönderme yapar.

Çalışmamızda ele alacağımız Çağdaş Rus yazar Viktor Pelevin’in (1962-) “Dehşet Miğferi” adlı romanı İngiliz Yayınevi Canongate tarafından düzenlenmiş uluslararası bir projeye dâhil olan kitaplardan biridir. “Canongate Mit Serisi” olarak adlandırılan bu proje, sayısız kültürden gelen eski mitlerin çağdaş yazarlar tarafından yeniden yazıldığı bir dizi kısa roman serisidir. Seriyeye dâhil olan diğer yazarlar Karen Armstrong (Mitlerin Kısa Tarihi), Margaret Atwood (Penelope), Jeanette Winterson (Atlas’ın Yükü), David Grossman (Aslanın Balı), Aleksandr McCall Smith (Angus-Keltik Düş Tanrısı), Olga Tokarczuk (Anna In w grobowcach świata), Ali Smith (Kız Erkek Buluşur), Su Tong (Binu and the Great Wall),

¹ Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 26.

² Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları, 16.

³ Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık. Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları, 13.

⁴ A.g.e., 16.

Salley Vickers (Where Three Roads Meet), Dubravka Ugresic (Baba Yaga'nın Yumurtası), Michel Faber (Ateş Müjdesi), Natsuo Kirino (Tanrıça Günlüğü), Milton Hataum (Eldorado Öksüzleri), Klas Östergren (The Hurricane Party), Philip Pullman (Masum İsa ve Hain Mesih), A. S. Byatt (Ragnarök: Tanrıların Alacakaranlığı), Alai (The Song of King Gesar)'dır.⁵

Pelevin bir röportajında söz konusu proje için şöyle der: “Bu, yayınevinin oldukça ilginç bir projesiydi. Tüm katılımcılardan istedikleri bir miti istedikleri bir edebi biçimle yeniden yazmaları istenmişti. Ben İtalyan bir arkadaşımın kızından miti benim için seçmesini istedim. Uzun süre düşündükten sonra bana tek bir kelimeden oluşan bir mail attı: “MINOTAURUS”.⁶

“Dehşet Miğferi” adlı kitabın karakterleri kendilerini bilinmeyen bir sebeple bir odaya kapatılmış olarak bulurlar. Hepsinin odası aynı şekilde döşenmiştir: bir monitör ve klavye. Kısa bir süre sonra aslında “Theseus ve Minotaurus” mitinin içinde olduklarını anlarlar fakat içinde bulundukları durum ilk bakışta görünenden daha karmaşıktır.

Eserin adını ele aldığımızda Rusça orijinalindeki tam ismi “Dehşet Miğferi: Theseus ve Minotauros Üzerine Bir Kreatiff” (Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре) şeklindedir. Bu isimde üç ayrı metinlerarasılık göze çarpar. “Dehşet Miğferi” ismi İskandinav mitolojisine bir anıştırma, “kreatiff” kelimesi internet ortamında kullanılan Alban diline bir gönderge, “Theseus ve Minotaurus” ise söz konusu Yunan mitinin yeniden yazmasıdır.

“Dehşet Miğferi: Theseus ve Minotauros Üzerine Bir Kreatiff” ismi aynı zamanda kitapta Sliff_zoSSchitan nickli karakter tarafından kullanılan internet dili “alban”a ve aynı zamanda reklamcıların kullandığı slang diline de bir göndergedir. “Kreatiff” kelimesi her türlü dilsel ve kültürel tabuların yıkıldığı reklam slanginde “yaratım” anlamında kullanılır. Bu da yayınevi tarafından düzenlenen projeye bir gönderge olarak karşımıza çıkar.⁷

Organizm(-): *Fark ettiniz mi Sliv dışında hiç kimse yazım hatası yapmıyor. En ufak bir harf hatası bile.*

Nutcracker *Sliv'in hata yaptığını söyleyemeyiz o Alban dilinde yazıyor.*

⁵ Parantez içinde Türkçesi yazılı olan eserler şimdiye kadar Türkçeye kazandırılmış olan, parantez içinde orijinal isminde olan eserler ise henüz Türkçeye kazandırılmamış olan eserlerdir.

⁶ Serdobintseva, E. (2012). *Viyableniye avtorskoy interpretatsiya antiçnogo mifa pri analize romana Viktora Pelevina “Şlem Ujasa”*. Vestnik çelyabinskogo gosuderstvennogo universiteta, 13(267), 105.

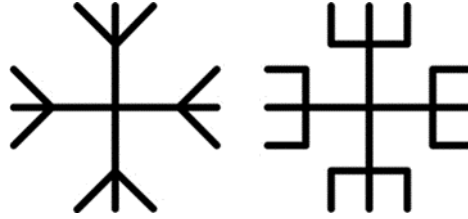
⁷ Şirokova, E.. (2015). *Diskursivnost i intertekstualnost kak istočniki polikodovosti hudojestvennogo teksta*, Vestnik nižgorodskogo universiteta im. N. İ. Lobaçevski, 2, 597-598.

Organizm(-: Albanca?

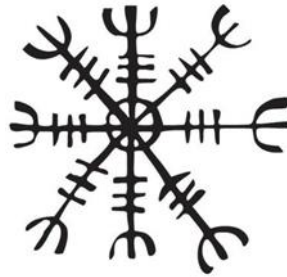
Nutcracker *İnternet ağında kullanılan dil böyle isimlendiriliyor.*

Kitabında ismindeki bir diğer anıştırma olan “Dehşet miğferi” kelimesine tarihte ilk kez Fafnir isimli ejderhanın hazineleri yardımıyla Sigurd’u yendiği İskandinav mitinde rastlanır. İnaniş’a göre dehşet miğferi de Fafnir’in hazinelerinden biridir. Bu olaya Eski Edda’da şu şekilde yer verilir: “*Onda tüm canlıların korktuğu dehşet miğferi vardı.*” Söz konusu mite Fafnir’in şöyle söylediğine inanılır: “Bu miğfer üzerimdeyken kendimi karşıma çıkan herkesten daha güçlü sayarım.” Bu mite göre; Fafnir’in miğferini takan kişiye karşı kimse bir zafer kazanamazdı.

İlerleyen dönemlerde “dehşet miğferi”nin bir sembol olarak kullanımına İzlanda büyücü kitaplarında rastlanır. Aşağıda dehşet miğferi sembolünün en ilkel biçimi bulunmaktadır:



Ortaçağ İzlanda’sında “dehşet miğferi” sembolüne kendisini takan kişiyi bütün kötülüklerden koruyacağından bir kızın sevgisini kazanmaya yaramasına kadar birçok farklı anlam yüklenir. Zaman içinde dehşet miğferinin daha karmaşık yapıları ortaya çıkar:



İzlanda Büyücülük ve Cadılık Müzesi, Holmavikte dehşet miğferinin ilkel şekilleri şu şekilde yer alır:



Daha sonraki dönemlerde “dehşet miğferi” sembolü İzlanda yazıtlarında her türlü büyüye karşı koruma sağlamak, istediğini elde etmek, düşmanları yenmek, seyahatten sağ salim dönmek vb. özellikler de kazanır. Yüklenen özelliklerin ortak noktası bir çeşit koruma ve dokunulmazlık içermesidir.⁸

Yukarıda yer verdiğimiz şekiller göstergelerarası bir anıştırmayla kitapta yer alır. Neden olduğunu bilmedikleri bir şekilde kendilerini bir odada kapatılmış olarak bulan gençler içinde bulundukları durumu çözmeye çalışırlar. Birbirleriyle iletişim kurabildikleri tek yer internettir. Aynı tarzda döşenmiş odalarını anlamlandırmaya çalışırken aralarında şu konuşma geçer:

“Organisma(-: (...) Her şey paketlenmiş üstünde de acayip bir damga – küçük bir çarka benziyor.

Nutcraker: (...) Ama Organisma, sabunun üstündeki çarktan çok yıldızı andırıyor. Aslında dipnot olarak kullandıkları işarete benziyor. Tuvalet kâşidında bile var her bir yaprağında.”⁹

...

“Nutcraker: Tamam, demek herkesin tunçtan bir kapısı var. Şu kapıdaki deseni çözmeye çalışalım. Üst ve alt kenarları içe, yanları dışa kıvrık dikdörtgenimsi bir şekil.

Organisma: Yarasaya benziyor. Ya da Batman sembolüne.

Romeo-y-Cohiba: Bana kalırsa iki ağızlı balta.

Organisma(-: hiçbir anlamı olmayabilir de, yalnızca bir süstür belki. Ama Romeo baltaya benzediğini söyleyince ben de aynı kaniya vardım.”¹⁰

Odalarında bulunan bu sembol aslında kitabın isminde ilk bakışta birbirinden bağımsız gibi duran iki mitolojik olayı da birbirine bağlar. Nutcraker nickli karakterin söz ettiği dipnotlarda kullanılan işaretin adı “asterisk”dir ve bu isim aynı zamanda Minotaurus’un diğer adıdır. Romeo-y-Cohiba nickli karakterin benzettiği “çift başlı balta” İskandinav

⁸İnternet: http://mifologies.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1153:schlem-ujasa&catid=112&Itemid=135. Son erişim: 20.5.2017.

⁹ Pelevin, V. (2007). *Dehşet Miğferi*. (Çev. D. Şendil) İstanbul: Merkez Kitaplar, 15.

¹⁰ A.g.e., 20.

Mitolojisinin en önemli tanrılarından biri olan Thor'un kullandığı baltaya bir göndege olabilir. Bu baltanın diğer adı "labirent" kelimesiyle aynı kökten gelen "labrys"tir. Bu iki göndergeye aynı diyalogda yer veren yazar "labirente kapatılmış Minotaurus" mitine bir anıştırma yapar. Bu durum romanda Monstradamus nickli karakter tarafından çözülür:

"Monstradamus: Banyodaki sabun, tuvalet kâğıdı ve diğer nesnelerin hepsine dipnotu gösteren bir işaret basılmış -küçük bir yıldız-. Buna asterisk denir, aynı zamanda Ariadne'nin rüyasında gördüğü karakterin adı. "Asterius"u çağrıştırıyor.

UGLI 666: Asterius ne?

Monstradamus: Latince "yıldız". Asterios, Minos ve Parsiphae'nin oğlu. Giritli yarı insan yarı hayvan. Daha çok Minotauros adıyla bilinir.

(...)

Monstradamus: şimdi kapıdaki şu iki ağızlı baltaya gelelim. Grekçede buna "labrys" denir. Labirent sözcüğü de buradan gelmektedir, Minotauros'un yaşadığı yer.(...)

IsoldA: İyi de baltayla labirent arasında nasıl bir bağlantı olabilir?

Monstradamus: Onlar da Girit'te bulunur. Labirent de. Tek bildiğim bu.

(...)

Monstradamus: (...) Asterios ve Asterisk'ten başka rastlantıları da fark etmemek elde değil. Onu rüyasında gören Ariadne'ydi. Bu da Minotauros'un kız kardeşinin adı. Ayrıca labirentle ilgili soru sorarak bu forumu başlatan da Ariadne.¹¹

Kitabın ismindeki "Thesus ve Minatourus" kullanımı Yunan Mitolojisinin söz konusu mitinin yeniden yazılması olarak karşımıza çıkar:¹²

Roman "[**Started by Ariadna**], MÖ xxx xxx yılıydı, Greenwich meridyeninde saat öğleden sonra xxx. İçinde kaybolacağım ve beni bulmaya çalışanların kaybolacağı bir labirent yapacağım- bunu kim söyledi ve ne hakkında?"¹³

"Organisma(-: Ariadne sen misin?

¹¹ Viktor Pelevin. *A.g.e.*, 34-35.

¹² Şirokova, E.. (2015). *Diskursivnost i intertekstualnost kak istočniki polikodovosti hudojestvennogo teksta*, Vestnik nijegorodskogo universiteta im. N. İ. Lobačevski, 2, 597.

¹³ Pelevin, V. *a.g.e.*,13.

Romeo-y-Cohiba: *O da kim?*

Organisma(-: *Bu forumu başlatan o. (...)*¹⁴ diyaloglarıyla başlar. Mitolojiye göre; Minos’la Pasiphae’nin kızı olan Ariadne, Theseus Girit’e Minotaurus’la dövüşmeye geldiğinde Theseus’u görür ve ona âşık olur. Minotaurus’un bulunduğu bin bir dehlizli Labyrinthos mağarasında kaybolmaması için eline bir yumak iplik verir. Theseus da karışık ve karanlık dehlizlerden ilerledikçe yumağı açıp ipliği yere bırakır. Canavarı öldürdükten sonra da çıkış yolunu ona bu iplik gösterir.¹⁵ Rusçada forum anlamında kullanılan “nit” kelimesi aynı zamanda “iplik” anlamına da gelir. Mite göre ipliği Theseus’a vererek miti başlatan Ariadne romanda da forumu başlatır. “Nit” kelimesi karakterlerin “nick” kelimelerine de anıştırma yaparak Antik Yunan mitini günümüz teknolojik dünyasına taşır.¹⁶

Romanın ilerleyen bölümlerde UGLI 666 nickli karakter ve Ariadne arasında geçen diyalog da söz konusu mite bir anıştırmadır:

“UGLI 666: *Kabahat Ariadne’nin. Minotauros’un içinde Theseus’un yanındaydı, fazla sıkı fıkı olmuşlar.*

Ariadne: *Kime havladığına dikkat et. Yoksa kaybolup sonsuza dek o katedralin içini boylarsın, anladın mı? Burada benim ipime tutunuyorsunuz. Başka bir ip de yok.”*¹⁷

Mite göre; Minotaurus’un öldürülmesine yardımcı olan Ariadne’yle Theseus o gece birlikte olurlar.

Kitabın ismindeki metinlerarası ve göstergelerarası göndermelerin yanı sıra karakterlerin isimlerinde de bazı göndermeler vardır. Romandaki karakterler içinde Yunan mitolojisinden alınmış olan iki karakter Ariadne ve Theseus’tur. Bu iki karakterin yanı sıra romana aktif olarak katılmasa da sürekli bahsi geçen Minotaurus vardır. Ariadne romanda gördüğü rüyalar aracılığıyla diğer karakterlere içinde bulundukları durumdan nasıl kurtulacaklarını anlatmaya çalışır:

Ariadne: *Anladığım kadarıyla, Asterisk insanlara kızgın. Çünkü geçmiş bir zamanda onu öldürmüşler. Ya da gelecek bir zamanda öldürecekler diye.(...) O günden beri – ya da o güne kadar- insanlar onun oyunlarına katılacak ve arenasında ölecek*

¹⁴ A.g.e., 13-14.

¹⁵ Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 59.

¹⁶ Jindeyeva, E.- Maksimova L., *Avtorskaya strategičeskaya oppozitsiya “svoego” i “čujogo” slova v prostranstvenno-vremennoy organizatsii hudožestvennogo povestvovaniya* erişim: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2016_1-2_03.pdf 7.6.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁷ Pelevin, a.g.e., 167.

*birilerini göndererek Asterisk'e saygılarını göstermek zorundalar. Bizim gibi mesela...*¹⁸

Bu alıntı Minotaurus mitinin metinlerarası yöntemle yeniden yazılmasıdır. Mitolojiye göre Minotaurus'a kurban etmek üzere her sene yedi kadın yedi erkek gönderilirdi.

Ariadne: (...) “Bak” dedi, “geliyor, şimdi kendi gözlerinle gör.” Başımı kaldırdım. Yanmış binanın önünde iki figür belirmişti. Önde ağırbaşlılıkla yürüyen bir cüceydi, elinde bir bayrak, onun üstünde de Merrill Lynch sembolü –hatırlasanız sevimli küçük bir boğadır- ile “Boğa gibi iyimser olun!” yazısı göze çarpıyordu. Ama içimden gülmek gelmedi, arkasından gelen figür çok korkunç görünüyordu. Ona ne desem bilmiyorum. Adama benzemiyordu. (...) Başında da tunç bir miğfer, gladyatörlerin maskesini andırıyordu- geniş kenarlı, yüzü kapatan kısmında delikli levhası olan bir miğfer. Miğferin üstünde iki de boynuz vardı.¹⁹

Bu alıntıda ise farklı ifadelerle göstergelerarası yöntemle Minotaurus'a anıştırma yapılmaktadır. Ariadne'nin rüyaları aracılığıyla aynı zamanda iki mitolojik olay arasında da bağlantı kurulur. İskandinav mitolojisine göre Thor'un çift başlı baltası Sindri ve Brok adlı cüce kardeşler tarafından yapılır ve cüceler baltayı yaptıktan sonra da Thor'a yardımcı olmaya devam ederler.²⁰ İki mitolojiyi birleştiren bir diğer olay ise Ariadne'nin rüyalarına göre Asterisk'in aklının adının “dehşet miğferi” olmasıdır:

Ariadne: Dehşet miğferinin belli başlı birkaç parçadan oluştuğu kalmış hatırımda, ikincil olanlar da vardı. Parçalara acayip isimler verilmişti: Alınlık gözeneği, şimdi aralığı, ayrıcı labirent, bereket boynuzları, Tarkovski'nin aynası gibi. En büyüğü şimdi aralığıyla alınlık gözeneğinden oluşuyordu. (...) Cüce şimdi aralığının geçmiş bugünden ayırdığını, çünkü “şimdi” dediğimiz şeyin var olduğu tek yerin orası olduğunu açıkladı. Adı da bundan dolayı işte. Geçmiş, miğferin üst bölümüne, gelecekse alt bölümüne yerleştirilmişti.²¹

Pelevin Tarkovski'nin “Ayna” isimli filmine anıştırma yaparak Ariadne ve film arasında da bir bağ kurar. Bu filmde, Tarkovski kendi hayatından yola çıkarak geçmişle gelecek arasında bağ kurar ve kurduğu bu bağ sadece kendi hayatının değil aslında koca bir ulusun hayatının yansımasıdır. Gördüğümüz üzere romanda da Ariadne kurgunun mantıksal

¹⁸ A.g.e., 26.

¹⁹ A.g.e., 27.

²⁰ İnternet: <http://ozhanozturk.com/2018/02/22/thor-iskandinav-mitolojisi/>. Son erişim tarihi: 22.08.2019.

²¹ Pelevin, a.g.e., 58.

düzenini elinde tutan karakter olarak karşımıza çıkar. Rüyalari diğer karakterlerin dehşet miğferin yapısı ve çalışma ilkeleri gibi birçok şeyi anlamalarına yardımcı olur. Diyebiliriz ki Ariadne'nin anlatıları aslında "Ariadne ipliği"ne bir anıştırmadır. Bunlar sayesinde ya kurtulacaklar ya da labirentin karanlığında kaybolacaklardır.²²

"Ariadne: dersten sonra koridora çıktım. Kimsecikler yoktu, yalnızca duvarda yarım daire bir çerçevede kocaman bir ayna asılıydı. Oraya gittim aynaya baktım ve uyandım.

Monstradamus: orada ne gördün?

*Ariadne: Kendimi."*²³

Theseus nickli karakter ise eserin sonunda ortaya çıkar ve "TheZeus" nickiyle Zeus'a dönüşür. Yunan Mitolojisine göre; Aigeus'la Aithra'nın oğlu olan Theseus Ariadne'nin yardımıyla Girit'i korkunç canavardan kurtarır. Kitapta böyle bir dönüşüm yaparak labirente dünyaya geldiği inanılan Zeus'a da bir anıştırma yapılır.

Pelevin, Yunan Mitolojisinin yeniden yazım sürecinde "Ariadne" ve "Theseus"dan başka karakterlere gönderme yapmaz. Fakat eserinde oluşturduğu diğer karakterler de başka eserler ve kişilerle metinlerarasılık içindedirler.

Dikkat çekenlerden biri "Monstradamus" nickli karakterdir. Bu karakterin ismiyle kehanetleriyle ün kazanmış Fransız doktor Nostradamus'a ve İngilizcede "canavar" anlamına gelen "monster" kelimesine anıştırma yapılmaktadır.²⁴ 1503 yılında Saint Remy'de dünyaya gelen Nostradamus 1529 yılında hekimliğe, 1547 yılında ise kâhinliğe başlar. 1555 yılında "Yüzlükler" adıyla kehanetlerini yayınlar ve bu kehanetlerin doğru çıkmasıyla büyük ün kazanır. 1789 Fransız devrimi gibi bazı tarihsel olaylar hakkında detaylar verdiği görüşü savunulur.²⁵ Bu sebeple Monstradamus eserde bir lider vasfı yüklenerek şifreleri çözmeye çalışan karakter olarak karşımıza çıkar.

Öne çıkan bir diğer karakter ise UGLI 666'dır. Onun isminde de mitolojik olaylar gizlidir. İngilizce "ugly" kelimesinin karşılığı korkunç ve çirkindir. İskandinav mitolojisinde

²² Serdobintseva, E. (2012). *Viyableniye avtorskoy interpretatsiya antičnogo mifa pri analize romana Viktora Pelevina "Şlem Ujasa"*. Vestnik çelyabinskogo gosuderstvennogo universiteta, 13(267), 106.

²³ A.g.e., 67.

²⁴ Belokoneva, O. *Mif, imya, sudba geroya v estetike postmodernizma*. Erişim: <https://cyberleninka.ru/article/v/mif-imya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale-proizvedeniy-v-o-pelevina>. 9.6.2017 tarihinde alınmıştır.

²⁵ Ana Britanica. (2004). İstanbul: Ana Yayıncılık, C16, 617.

korkunç anlamına gelen “İgg” kelimesinden türetilmiş “İggdrasil” isimli korkunç bir ağaç vardır. Ağacın yeraltı çarlığına ve bu çarlıktaki manastıra kadar ulaşan kökleri vardır. Dalları ise gökyüzüne kadar ulaşır ve dalların üstünde Tanrılar yaşar. O yüzden kitapta bu karakterin labirenti ağaç şeklindedir.²⁶ Aynı zamanda UGLI 666’nın nickinin Nostradamus’un internetle ilgili kehanetine de bir anıştırma olduğu düşüncesindeyiz. Peter Lorie “Nostradamus Geleceğin Tarihi” kitabındaki: “Yeni yöntemlerle iletişim kurulsa da atışma geri dönüyor.” dizelerini, kâhinin interneti anlattığı şeklinde yorumlar ve şeytan ile internetin bağlantısını anlatır: “Bilindiği gibi şeytanın rakamsal işareti 666. İbranice w harfinin nümerolojik değeri ise 6 rakamı. İnterneti ifade eden ve dünya çapında ağ anlamına gelen “World Wide Web” kelimesinin kısaltılmış hali ise www. Bu şekilde internet, şeytanı sembolize eden 666 sayısına işaret ediyor.” Şifre çözücü T. Chase de, Nostradamus’un, “İki büyük lider kurar ittifak/ büyük güçleri arttıkça artar,/ yeni ulus gücün zirvesindedir artık/ o kanlı sayı olur ortak” dizelerindeki “kanlı sayı”nın 666 olduğunu iddia eder.²⁷ Bu yüzden UGLI666 sürekli günahlar üzerine konuşan biri olarak karşımıza çıkar:

“UGLI 666: Tanrı ona o hayali bizi tövbe ettirmek için gönderdi.

Romeo-y-Cohiba: İşte bu harika. Buraya kapatılmışız ve tövbe etmemiz gerekiyor. Neden tövbe edeceğiz?

UGLI 666: Buraya kapatılma sebeplerimizden dolayı.

Romeo-y-Cohiba: Neden kapatılmışız buraya?

UGLI 666: Her birimize göre bir sebep var. Derler ya, “Günahsız yaşayan bir tek kul olmaz, günahsızın da ömrü tek bir gün sürer.”²⁸

Romeo-y-Cohiba ve IsoldaA nickli karakterler Shakespeare’in “Romeo ve Juliette” adlı oyunuyla Gottfried von Strasburg tarafından derlenen “Tristan ve Isolde” adlı destanın metinlerarası yöntemle yeniden yazmaları olarak karşımıza çıkarlar ve iki karakter arasında aşk doğar:

²⁶ Serdobintseva, E. (2012). *Vıyableniye avtorskoy interpretatsiya antičnogo mifa pri analize romana Viktora Pelevina “Şlem Ujasa”*. Vestnik çelyabinskogo gosuderstvennogo universiteta, 13(267), 107.

²⁷İnternet:

http://www.ufoseek.com/Millennium_Prophecies/Nostradamus/Nostradamus_Predicts_the_Internet_L537/. Son erişim tarihi: 09.10.2019.

²⁸ Pelevin, V., *a.g.e.*, 30.

“Ariadne: *Galiba bunlar âşık oldular.*

Monstradamus: *Adlarına bakarsan olmaları gerekir. Sana Romeo adının verildiğini düşünsene. Başka çaren olur muydu?*

Organisma(-: *Bir kutu kaput alıp Juliet’ini aramaya gidersin.*

Nutcraker: *Ya da pompalı tüfeği aldığın gibi Shakespeare’i aramaya.”²⁹*

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Shakespeare’in adına açıkça yer verilerek metinlerarası bir gönderge yapılmıştır.

Kitapta sohbet sırasında birbirlerini tanımaya çalışırken Isolda kendini şu sözlerle tanıtır:

Isolda: *bir zamanlar “The New Yorker” dergisinin kapağında Mona Lisa gibi yapılan Monica Lewinsky’nin resmine benziyorsun demişlerdi. Ama ben ondan beş kat daha gencim.³⁰*

Konuşmanın ilerleyen bölümlerinde Romeo, Isolda’ya “Yeşil Gözlü Lolitam. Güzelim Mona Lita.”³¹ diye hitap ederek Nabakov’un “Lolita” isimli eserine hem metinlerarası hem göstergelerarası bir gönderge yapar. “Tristan ve Isolda”da “Romeo ve Juliette” de eserlerde birleşemezler. Pelevin tarafından yeniden yazılan aşk öyküsünde de karakterler birbirlerine kavuşamazlar. Birbirleri yerine bir canavarla buluştuklarını fark ederler. Bu durum “Romeo ve Juliette”nin girişinde kavuşamamalarının sebebinin yıldızlardan kaynaklandığını anlatan bölüme metinlerarası bir anıştırmadır. Zira yıldız da canavar da Minotaurus’tur. Bu sahne romanda şu şekilde dile getirilir:

“Nutcraker: *Tamam. Peki, artık biliyoruz. Romeo, Isolda’yla buluşmak için bir yola çıktı ve Juliet’le karşılaştı. Isolda de Romeo’yla buluşmak için yola koyuldu ama Tristan’ın pençesine düştü. Eğer Juliet ile Tristan’ın aynı kişi olduğunu düşünürsek... Hoş, bu durumda buna gerçek bir kişi dememiz biraz zor ya. Daha çok boş bir maske. Belki de bir “miğfer?”*

Nutcraker: *korkunç bir benzetme olduğu kesin. Dişi kılığında şeytanlar ve karabasanlar duyulmamış değil kuşkusuz, ancak bu berbat boyutta yalnızca çiftlerden*

²⁹ Pelevin, V., *a.g.e.*, 55.

³⁰ *A.g.e.*, 53-54.

³¹ *A.g.e.*, 115.

*birinin değil, aynı anada ikisinin birden yerini almayı başaran belli bir Julietistan hayaletiyle karşı karşıyayız.*³²

Organisma(-): *Julistan – şeytan ekseninin tam göbeğinde küçük ama hain mi hain bir devlet adına benziyor.*³³

Eserin sonlarında hepsi Minotaurus’a dönüşürler. Minotaurus’a dair bir diğer inanış ise onun kadim zamanlarda Minosaurus adında bir ejderha olduğudur. Pelevin burada metinlerarası bir anıştırma yapar:

“Organisma(-): *Ee, şimdi biz Minotauros olduk. Yaşlı iblis.*

UGLI 666: *Hep öyleydik, hah ha. Şu insan müsveddesi saçmalıktan başka bir şey değil. Boğa müsveddesi de.*

Organisma(-): *ejderha olacağız. Bulutlara uçup denizin dibine dalacağız. Belki de şimdi işler daha kolaylaşır.*³⁴

Romanda geçen karakterlerin isimleri şu şekilde yan yana yazdığımızda (**Monstradamus, Isolda, Nutsraker, Organizm(-), Theseus (TheZeus), Ariadna, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba, Sliff_zoSSchitan**) “MINOTAURS” kelimesi ortaya çıkar. İlk bakışta Pelevin’in bir harfi eksik bıraktığı düşüncesi oluşsa da biz yazarın o harfi bilinçli bir şekilde eksik bıraktığı görüşünderiz. Eksik olan “u” harfinin İngilizce “you” yani “sen” kelimesine bir anıştırma olduğu düşüncesindeyiz. Zaten romanın sonunda tüm bu konuşmaların sonucunda karakterler Minotaurus’un kendi içlerinde olduğunu, onunla baş etmek için dıştan gelen şeylerle değil kendi korku ve kompleksleriyle baş etmeleri gerektiğini anlarlar. Sonuçta aslında herkes birer Theseus, korkuları ise dehşet miğferidir. Eğer Theseus dehşet miğferini takarsa aynada Minotauros’u görür. Eğer Theseus Minotaurus’u öldürmeye kalkarsa o zaman dehşet miğferini çıkaramaz. Bütün bunlar içimizdeki beni ve korkularımızı temsil ediyor. Pelevin’e özgü bir yöntemle tüm bu felsefe alkolik karakter tarafından açıklanır.³⁵

Sliff_zoSSchitan: *Madem soruyu anlamadın, başka türlü sorayım. Dehşet miğferi bir makine. Neyle çalışıyor? Petrol yerine ne yakıt alıyor?*

³² Pelevin, V., *a.g.e.*, 153-154.

³³ *A.g.e.*, 156.

³⁴ *A.g.e.*, 169.

³⁵ Serdobintseva, E. (2012). *Vıyableniye avtorskoy interpretatsiya antičnogo mifa pri analize romana Viktora Pelevina “Şlem Ujasa”*. Vestnik çelyabinskogo gosuderstvennogo universiteta, 13(267), 106-107.

Nutscraker: kafayı yemiş bu, Canavar. *Delirium Tremens* –alkolsüz-lükten beyni sulanmış. Serum takmak gerek.

Monstradamus: Dur, Nutscraker. Peki petrol yerine ne yakıt almış?

Nutscraker: votka mı?

Sliff_zoSSchitan: neden votka? Sen benim ayyaş bir xxx olduğumu, hiçbir şeyden anlamadığımı sanıyorsun? Petrol yerine Theseus.

Monstradamus: açıklasana şunu lütfen.

Sliff_zoSSchitan: Ariadne aynaya bakıp peçeli bir şapka görmüştü, sonra da bunun dehşet miğferi olduğunu anlamıştı ya? Bütün işi götüren petrol o'ydu, çaktın mı? Her şey onu gören kişiden meydana geliyor. Çünkü başka bir şeyden yapılamaz. Kişi olmadan ne şapka olur, ne peçe ne de vadide zambaklar. Hiçbir şey. Çaktın? Theseus aynaya bakan kişi, gördüğü de Minotauros, çünkü dehşet miğferini o takıyor.³⁶

Pelevin'in kaleminden çıkan içinde,

Nutscraker: bir an geldi, "Enternasyonel"i çalmaya başladı, önce o yüksek sesle kendi söyledi, gözdağı verircesine, ama bir dakika sonra "Doğum günün kutlu olsun" şarkısını söylüyordu.

Monstradamus: Buna söylemlerin çokluğu denir. Üniversiteden hatırlıyorum.³⁷ diyaloguyla Roland Barthes'ın metinlerarasılık kavramına bile anıştırma yapan bu roman hiç şüphesiz Çağdaş Rus edebiyatının metinlerarasılık ve gözstergelerarasılık bakımından en zengin romanlarından biridir. Kitapta yer alan bütün metinlerarasılık ve gözstergelerarasılıkları tek bir çalışmada incelemek oldukça güç olacağı için biz bu çalışmamızı sadece kitabın ismi ve karakterlerin isimlerinden yola çıkarak sınırlandırdık. Bu çalışma konuyla ilgili yapacağımız diğer çalışmalar adına bir başlangıç niteliği taşımaktadır.

³⁶ Pelevin, V., *a.g.e.*, 138-139.

³⁷ *A.g.e.*,131.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay. (2011). *Metinlerarasılık. Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.

----- (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Ana Britanica. (2004). İstanbul: Ana Yayıncılık, C10.

Belokoneva, O. *Mif, imya, sudba geroya v estetike postmodernizma*. Erişim: <https://cyberleninka.ru/article/v/mif-imya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale>.

Çebonenko, O *“Şlem ujası” Pelevina i “Sad rachodyaşıhsya tropok” H. L. Borhesa: izobrajenije labirinta*. Erişim: <https://cyberleninka.ru/article/v/shlem-uzhasa-v-pelevina-i-sad-rashodyaschihsya-tropok-h-l-borhesa-izobrazhenie-labirinta>. 8.6.2017’de alınmıştır.

Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet:

http://mifologies.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1153:schlem-ujasa&catid=112&Itemid=135. Son erişim: 20.5.2017.

İnternet: <http://ozhanoturk.com/2018/02/22/thor-iskandinav-mitolojisi/>. Son erişim tarihi: 22.08.2019.

İnternet:

http://www.ufoseek.com/Millennium_Prophecies/Nostradamus/Nostradamus_Predicts_the_Internet_L537/. Son erişim tarihi: 09.10.2019.

Jindeyeva, E.- Maksimova L., *Avtorskaya strategičeskaya oppozitsiya “svoego” i “çujogo” slova v prostransvenno-vremennoy organizatsii hudojestvennogo povestvovaniya* erişim: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2016_1-2_03.pdf 7.6.2017 tarihinde alınmıştır.

Mutlu, Erol. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Pelevin, V. (2007). *Dehşet Miğferi*. (Çev. D. Şendil) İstanbul: Merkez Kitaplar.

----- *Şlem ujası*. http://loveread.ec/read_book.php?id=2944&p=5. 7.6.2017 tarihinde alınmıştır.

Serdobintseva, E. (2012). *Vıyableniye avtorskoy interpretatsiya antiçnogo mifa pri analize romana Viktora Pelevina “Şlem Ujası”*. Vestnik çelyabinskogo gosuderstvennogo universiteta, 13(267).

Şirokova, E.. (2015). *Diskursivnost i intertekstualnost kak istoçniki polikodovosti hudojestvennogo teksta*, Vestnik nijegorodskogo universiteta im. N. İ. Lobaçevski, 2.