

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
MÜHENDİSLİK VE FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR BÜYÜK ADAM BİR KÜÇÜK MEKAN
YAHYA KEMAL MÜZESİ ÖNERİSİ

BÜŞRA DİLAVEROĞLU

110201005

MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. İBRAHİM NUMAN
TEZ EŞ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. HASAN FIRAT DİKER

İSTANBUL 2013

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
MÜHENDİSLİK VE FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR BÜYÜK ADAM BİR KÜÇÜK MEKAN
YAHYA KEMAL MÜZESİ TASARIM ÖNERİSİ

BÜŞRA DİLAVEROĞLU

110201005

MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. İBRAHİM NUMAN
TEZ EŞ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. HASAN FIRAT DİKER

İSTANBUL 2013

TEZ ONAYI

FSMVÜ, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 110201005 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Büşra DİLAVEROĞLU**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**BİR BÜYÜK İNSAN, BİR KÜÇÜK MEKAN, YAHYA KEMAL MÜZESİ ÖNERİSİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile 13.01.2014 tarihinde savunmuş ve mezuniyeti hususunda enstitü için gerekli yeterlilikleri yerine getirmiştir.

Prof. Dr. İbrahim NUMAN

FSMVÜ

Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. İbrahim NUMAN**

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Tez Eş Danışmanı : **Yrd. Doç. Dr. Hasan Fırat DİKER**

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Yrd. Doç. Dr. İbrahim Aydın YÜKSEL**

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Nazende YILMAZ

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÖLEÇ

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Büşra Dilaveroğlu

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, desteğini ve bilgisini benden esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Prof.Dr. İbrahim Numan'a ve değerli eş danışmanım Sayın Yrd.Doç.Dr.Hasan Fırat Diker'e teşekkürü bir borç bilirim. Eğitim hayatıma katkısı olan bütün hocalarıma destekleri için minnettarım.Ayrıca iyi niyetleriyle bana moral veren tüm arkadaşlarıma ve son olarak her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aralık 2013

Büşra Dilaveroğlu
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	vii
ŞEKİL LİSTESİ	viii
RESİM LİSTESİ	ix
ÖZET	x
SUMMARY	xii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	3
1.2 Literatür Taraması.....	3
2. YAHYA KEMAL	5
2.1 Yahya Kemal Biyografisi.....	5
2.2 Edebi Kimliği.....	10
2.3 Siyasal ve Tarihsel Kimliği.....	13
3. MÜZE	18
3.1 Müze Fikri, Gelişimi Ve Türleri.....	18
3.2 Müze Mekanları.....	23
3.2.1 Müzeleştirilmiş Mekânlar.....	24
3.2.2 Mekânları Tasarlanmış Olan Müzeler.....	26
3.3 Sanatçı Müzeleri.....	29
3.3.1 Sanatçı müzelerinin yapısı ve işlevi.....	32
3.3.1.1 Sergi ve gözlemci ilişkisi.....	33
3.3.1.2 Koleksiyon yapısı.....	36
3.3.2 Sanatçı Müzelerinde Teşhir Yöntemleri.....	38
3.3.2.1 Durağan gösterim teknikleri.....	39
3.3.2.2 Dinamik Gösterim Teknikleri.....	41
4. MEVCUT YAHYA KEMAL MÜZESİ	46
4.1 Sınırlı Bir Mekan Olarak Müze.....	48
4.2 Eleştirel Bir Bakış: Mevcut Müzenin Durumu.....	53
5. YAHYA KEMAL MÜZESİ ÖNERİSİ	60
5.1 Mekânsal İmgenin Oluşumu.....	61
5.1.1 Işık.....	62
5.1.2 Ayna unsuru.....	64
5.1.3 Kelimeler.....	66
5.1.4 Ses ve nefes.....	67
5.1.5 Kimlik ve hafıza.....	69
5.1.6 Sonsuzluk.....	72
5.1.7 Mimarlık, zaman ve mekan.....	73
5.1.8 Şehrin sesleri.....	81
5.2 Yahya Kemal Müzesi Tasarım Önerisi.....	82
KAYNAKLAR	97
EKLER:	106
ÖZGEÇMİŞ	107

KISALTMALAR

TDK	:	Türk Dil Kurumu
ICOM	:	International Council of Museums
DEM HIST	:	International Committee for Historic House Museums
Age	:	Adı geçen eser.

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi Müzecilik Faaliyetleri	28
Şekil 4.1 Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi ve Sıbyan Mektebi.....	46
Şekil 5.1 Dönme Eylemi ve Mekan İlişkisi	85
Şekil 5.2 Zamanlaşmış mekan, zamana sabitlenmiş dil.....	88
Şekil 5.3 Sıbyan Mektebinin plan düzlemi ve ayna ile olan ilişkisi	89
Şekil 5.4 Aynalar koridoru.....	89
Şekil 5.5 Dil, Zaman ve Aynaların Oluşturduğu Yansıma Koridoru.....	90
Şekil 5.6 Merdiven- gökyüzü ilişkisi.	92
Şekil 5.7 Merdiven- gökyüzü ilişkisi.	92
Şekil 5.8 Müze Giriş Kat ve Asma Kat Önerisi.....	93
Şekil 5.9 Müzenin Hologram Bölümü	93
Şekil 5.10 Önerilen Vaziyet Planı.....	94

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 3.1 Vitrinde boyanmış yumurta.....	39
Resim 3.2 Afrika ovaları, Akeley Afrika Salonu Dioraması.....	40
Resim 3.3 Richard Meier Maket Müzesi.....	41
Resim 3.4 Audrey Hepburn, Madame Tussaud müzesi	41
Resim 3.5 Grammy Müzesi, değişik türlerde müzik keşfi için tasarlanmış dokunmatik ve sesli sistemlerle donatılmış masa	42
Resim 3.6 Avusturalya ulusal spor müzesi, Kriket oyuncusu Shane Warne'in hologramıyla buluşması	43
Resim 3.7 Amerikan Ulusal Müzesi, Animatronik Tarbosaurus modeli	44
Resim 3.8 Johnson-Shaw Müzesi, Üç boyutlu gözlükler ile izlenebilen streskopik sergi	44
Resim 4.1 Merzifonlu Kara Mustafa Medresesi.....	46
Resim 4.2 Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi, Sıbyan Mektebi Yahya Kemal Müzesi.....	47
Resim 4.3 Yahya Kemal Müzesi giriş kattan bir görünüm	53
Resim 4.4 Yahya Kemal Müzesi ikinci kattan bir görünüm	54
Resim 4.5 Yahya Kemal'in Park Otel'deki son yıllarında kullandığı yazı masası ...	54
Resim 4.6 Yahya Kemal'in not defteri	55
Resim 4.7 Yahya Kemal'in gardrop bavulu	55
Resim 4.8 Yahya Kemal'in eşyaları	55
Resim 4.9 : Vitrin üzerinde aynalaşma.....	57
Resim 5.1 'Passing reflections' isimli enstalasyon	90

ÖZET

Bu çalışma Yahya Kemal'in yaşamından, yazdıklarından ve hakkında yazılanlardan yola çıkarak bir mekânsal tahayyül ile müze mekânı tasarımı oluşturma denemesidir. Tek başına bir Yahya Kemal biyografisi, bir müzecilik tarihi anlatısı, bir mekân tartışması olmayı hedeflemez, fakat bütün bölümlerin birbiri içinden ya da birlikte akarak oluşturmaya çalıştığı bir tarihsel/ şiirsel/ mimari/ edebi evrenin düşünsel bir tezahürü olmayı hedefler.

Bu anlamda Yahya Kemal'in kültürü, dili, musikiyi anlama biçimi (sanata bakışı), tarih anlayışı, tarihin içinden siyaseti sorgulayışı, dönemin koşulları ve yazarın yıllar boyu yaptığı elçilik görevleri ayrı ayrı ele alınarak, yazarın bağlamı saptanmaya çalışılmıştır. Batılılaşma dönemi tartışmalarının, dilde yenilik hareketlerinin, modernizmin biçimsel arayışının içinde kendine seçtiği yol, metinsel izler üzerinden aranmıştır. Bu bağlamda Yahya Kemal'in gelenekleri ile düşünsel ve eylemsel bir bütün oluşturagelmiş, iç tutarlılığı ve bütünselliği ile ahenk içinde akan bir toplumsal düzenin çatırdayan temellerinin sancısını görmek mümkündür.

Bir temsili mekân olarak müzenin tarihsel süreci, bu süreç içinde bireyin müze ile kurduğu etkileşimin paralelinde ele alınmaya çalışılmıştır. Modern öncesi dönemin nadire kabinelerinden, modern dönemin sanat müzelerine kadar, müzeye teorik bir bakış ve bu süreçte disiplinler bir yapı olan müze kavramının da birey ile pasiften aktife evrilen süreci saptanmaya çalışılmıştır. Müzelerin bu anlamda mekân ile sosyolojik olarak kurduğu ilişki, teknolojik deneyimlerin de desteği ile müze mekânı olan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'nin sıbyan mektebi ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

Bütün bu kavramsal tartışmaların üzerine temelleneceği zemin ise Yahya Kemal'in şiirinin kaynaklarıdır. Işık, ayna, hafıza, kelimeler, zaman, mekân, mimarlık, sonsuzluk, kimlik, ses gibi kavramlar üzerinden bir okumayla, başlangıçta

biyografisi ile anlaşılmaya çalışılan Yahya Kemal, bu defa şiirinin içinden yakalanmaya çalışılmıştır. Yahya Kemal'in şiirsel evreniyle sembolik olarak ilişki kurduğu düşünülen her kavram önce birer çağrışım olarak bırakılmış ve sonra bu izler birer birer fiziksel mekâna dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, Yahya Kemal Müzesi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi sıbyan mektebi, müze tasarımı, müze teknolojileri.

SUMMARY

This study is an attempt to create a design of a museum space by inspiringly using the spatial imagination of Yahya Kemal's life, his writings and articles about him. It does not mean to be a stand-alone biography of Yahya Kemal or a discussion of museum history or a debate of a space. But this meant to be a sign of an intellectual universe of an historical / poetic / architectural / literary world either by letting flow each piece of this work together or each piece through the other.

In this context, Yahya Kemal's perception of culture, language and music (view of art); his understanding of history and questioning of politics from within the history have all been tried to be determined by individually taking the author's conditions of time and the circumstances during his ambassadorship into account. His self-selected way in the middle of westernization discussions, new language movement and modernism's formal quest has been inspected over the textual traces. It was there possible to see the agony of the beginning of a social system collapse which was initially a whole with Yahya Kemal's traditions both intellectually and operationally.

The historical process of a museum as a representative space has been discussed in parallel to the interaction created by the individuals with the museum during the same time period. Moreover, it has been attempted to create a theoretical view of the museum ranging from cabinets of curiosities of pre-modern era to the art museums of modern times. And also the evolution of museum-concept from a passive to an active position by interacting with individuals during the same time period has been stated. The sociological relatedness between the museum and the space in the given context has been tried to apply to Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Madrasah's infants' school with the support of technological advances.

The ground on which all this conceptual discussions will be based, is the sources of Yahya Kemal's poetry that is shaped around the concept of light, mirrors, memory, words, time, space, architecture, eternity, identity and voice. In the design period, all the terms which are thought to have a symbolic relation with Yahya Kemal's poetical world left alone as a connotation, and then these tracks, one by one, were attempted to turn into a physical space.

Key Words: Yahya Kemal, Yahya Kemal Museum, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Madrasah infants school, museum design, museum technologies.

1. GİRİŞ

“Modernizmi, modern insanların modernleşmesinin nesnelere oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlıyorum.” (Berman, 1994: 11)

Modern öncesi dönemin aidiyet kavramı ile oluşturduğu bütünsel evren anlayışını Öğün, modernleşen dünyanın ‘kimlik’ kavrayışı ile oluşturmaya çalıştığını ifade etmiştir. Ona göre, modern öncesi dünyanın aidiyet bağları ve bu bağları sembolize eden alâmetleri vardır, kültürel bağlar ve yaşamın tüm akışı hayatta bütünlüklü bir yapıda tecessüm etmektedir. Modern dünyanın ‘kimlik’ kavramı ise, kamusal hayatı; ulus, sınıf, meslek gibi kimliklerle donatmış ve dönüştürmüştür. (Öğün, 2011) Bu bakış açısına göre, kültür hayatındaki en ciddi dönüşümlerden biri aidiyet ve kimlik arasındaki yer ve yersizlik ekseninde tanımlanabilecek bu değişimdir. Mekândan kopan ve yersizleşen bir toplum, kültür ve sanat alanında da toplumsal olarak bütünlüklü yapısını kaybedecektir.

Yahya Kemal, 19. yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başlarında tam olarak böyle bir dönüşümün içindedir. Bu nedenle mekânsal kopuşu önlemek adına, şiirde, dilde aidiyet kavramının kültür dünyasında oluşturageldiği bağları birer ‘imge’ olarak mekâna sığdırmak istemiştir. Çünkü mekân, Bachelard’ın tanımına göre “ varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte yitik bir zamanın peşine düşse bile, zamanda varlığını istikrar bulduğu mekânlarda durdurma isteğidir. Mekân peteklerin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırmış olarak tutar, mekân buna yarar.” (Bachelard, 2008: 39)

Yahya Kemal’in geleneksel bir mekânla başlayan hikâyesi (Üsküp) ise, İstanbul, Paris gibi kentlerle devam etmiş, elçilik görevleri boyunca sayısız kent ile desteklenmiştir. Paris’te bulunduğu yıllar boyunca çeşitli edebiyatçıların, felsefe ve sosyoloji tartışmalarının içinde bulunmuştur. 1903 yılında Paris’e giden Yahya Kemal muhtemelen 19. Yüzyılın erken dönemlerinde Napoleon’un yetkisi ve

Hausmann'ın yönetimi altında şehrin sistematik olarak parçalanıp yeniden inşa edildiği dönemin farkına varmıştır. Baudelaire bu dönemde Paris'te kent yazıları yazmaktadır ve bu kent yazılarında bulvarların değişiminin kentin değişimine ve şehrin merkezileşmesinin, hemşehrilerin ruhlarının modernleşmesini nasıl etkilediği üzerinde durmaktadır. (Berman, 1994: 202) Çünkü Hausmann ortaçağdan kalma mahalleleri yıkarken, geleneksel kent hayatının içe dönük ve dışa sınıksız kapalı dünyasını da yıkmıştır. (Berman, 1994: 209)

Bu nedenle Yahya Kemal Paris'te yaşadığı yıllar boyunca, kentsel hayatta, sosyolojik olarak yaşanan dönüşümlerin mekâna yansıma biçiminin farkında olmalıdır. Baudelaire okumuştur ve Paris'te yaşamıştır. Bu nedenle tahayyülüne sığdırmaya çalıştığı mekân, geleneksel yaşamın nostalji¹ olarak kalabileceğine inandığı mekanları, diğer bir deyişle bir neslin kendi kültürel mekânlarını tarihsel olarak yitirme noktasına gelme ihtimaline karşılık şiirlerinde ve nesirlerinde bir mekân imgesi oluşturmaya çalışmış görünmektedir. Bu tavır, tamda Berman'ın modern insanın dünya ile kurmaya çalıştığı mekân ilişkisi gibidir. Yani, Yahya Kemal bir neslin, evinde hissetmesi için gerekli mekansâl izleri, modernleşmenin tabanına yaymak istemiştir.

Buna karşın kendisi, bizzatihi hiç ev sahibi olamamıştır. Elçilik görevleri boyunca otellerde yaşamış ve hayatının son yıllarını bir otel odasında tamamlamıştır. Bu nedenle Yahya Kemal'in bir mekânla ilişkisi, bugün mevcut Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'nin sıbyan mektebinde bulunan müze mekânı ile ilişkisi, medresenin işlevini yitirmiş geleneksel mekânı ile modern dünyanın kurmaya çalıştığı ilişki gibidir. Yani bir anlamda ilişiktir.

Bütün bu bağlamsal ilişkileri birbiri içinde anlamlı kılmak, geçmiş, bugün ve gelecek arasında diyalogun koşullarını oluşturmak ve Yahya Kemal'i bugüne ait kılmak, onu anlamlandıracak mekânın parçalarını, onun şiirinden hareketle oluşturabilmek gereklidir. Kültürü ölümlerin değil ama süregiden hayat için bir beslenme kaynağı olarak görmek için ve bu eylemi Yahya Kemal'in metinsel izleri üzerinden yaparak, anlamlı bir düşsel mekân tasavvuru oluşturabilmek adına, mevcut mekânın yetersiz kaldığı gerekçesiyle, bir müze mekânı projesi önerisi oluşturmak amaçlanmıştır.

¹ Nostalji kelimesi burada Türk Dil Kurumu Sözlük'teki 'artık varolmayan bir olguya karşı duyulan özlem, geçmişe sığınma' anlamıyla kullanılmıştır. Kavramın tarihi çizgiselleştirmek ve idealize etmek yönündeki (Tanyeli, 2011: 80) tartışmalı yaklaşımı çerçevenin dışında bırakılmıştır.

1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Bu çalışmanın kapsamı, Yahya Kemal'in yazdıklarının, hakkında yazılanların ışığında, imgeleriyle ve fikirleriyle ilişki içinde bir sergi tasarımı kurgulamaktır. Bu nedenle yapılan araştırmanın edebi, biyografik ya da tarihsel anlatımının derinliği müze mekanının tasarımına ışık tutacak ölçüdedir. Dolayısıyla karşılaştırmalı bir okumayla yapılmış çelişkili yaklaşımlar ancak bilgi düzeyinde tutulmuş, kavramların özlerinin yakalanması adına ilk kaynakların irdelenmesine dikkat edilmiştir.

Müze mekanı olan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi ise, Yahya Kemal ile kültürel ve tarihsel olarak ilişki içindeki mimarlık ürünü olarak ele alınmıştır. Bu nedenle yapının tarihi, geçirdiği dönüşümler, çalışmanın kapsamına alınmamış, fakat geliştirilen tasarım önerisinin bir tarihi yapı için önerilebilecek nitelikleri taşımasına özen gösterilmiştir.

Müze, müzelerin tarihi, sanatçı müzelerinin tarihi ve sınırları incelenmiş, fakat müze türleri, mekanın medrese olmasının yarattığı özel durum ile ilgili bir tavır almayı gerektirdiğinden, mekan üzerinden yeni bir müze sınıflandırılması yapılmış ve müze çeşitleri, içinde buldukları mekâna göre incelenmiştir. Bu açıdan literatürdeki diğer sınıflandırma biçimleri de çerçeve dışında bırakılmıştır.

Müze teşhir yöntemleri ve müze teknolojileri incelenerek, mekan ve Yahya Kemal ile ilişkilenen özgün bir tasarım önerisi geliştirmek amaçlanmıştır. Bu nedenle yapısal detaylar göz önünde bulundurulmak koşuluyla tasarlanması planlanan sergi, proje bazında bu detayları da içermez.

1.2 Literatür Taraması

Birinci bölümde tanımlanmaya çalışan amaç, kapsam ve yöntemin ardından, bu çalışmanın eksen olarak aldığı Yahya Kemal ile ilgili olan ikinci bölümde yazarın kaleme aldığı biyografi niteliğindeki 'Çocukluğum Gençliğim Siyasi ve Edebi Hatıralarım' adlı kitabından, kültür ve edebiyata dair görüşlerinin yer aldığı 'Edebiyata Dair' adlı kitabından, 'Mektuplar ve Makaleler' adlı çeşitli konulardaki yazılarının, İspanya hatıralarının yer aldığı, mektupları, makaleleri ve konferans hitabelerinden oluşan kitabından ve 'Aziz İstanbul' adlı İstanbul ile ilgili tarihsel

bilgisini ve İstanbul'un Türkler için önemini aktardığı kitabından yararlanılmıştır. Bunun yanında yazarın şiirleri ise yine kendisinin 'Kendi Gök Kubbe' ve 'Eski Şiirin Rüzgarıyla' adlı kitaplarından yararlanılmıştır. Çağdaşlarının hakkında yazdıkları anılardan veda yazılarından da yararlanılmıştır. Öğrencisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazdığı 'Yahya Kemal' adlı eserden, Abdülhak Şinasi Hisar'ın kaleme aldığı 'Yahya Kemal'e Veda' adlı eserden yararlanılmıştır. Hakkında yazılmış çokça makale ve kitaptan kaynakçada belirtmek suretiyle yararlanılan diğer eserlerden özellikle Hasan Bülent Kahraman'ın yazdığı 'Yahya Kemal Rimboud'u Okudu mu?' adlı eser, modernizmden gelenek eksenine uzanan geniş bir skalada ve tarihsel bir perspektif ile Yahya Kemal'i yaşadığı yüzyıl ile birlikte değerlendirmeyi amaçlandığından önemli görülmüştür.

Müze ile ilgili olan üçüncü bölümde ise, Ali Artun'un derleyerek oluşturduğu, 'Sanatçı Müzeleri' ve 'Sanat Müzeleri' adlı kitaplardan yararlanılmıştır. Erdem Yücel'in 'Türkiye'de Müzecilik' adlı kitabı, Burçak Madran'ın 'Muzeciliğin Çeşitlenme Süreci' adlı makalesi, Karsten Schubert'in Kaleme aldığı 'Kuratörün Yumurtası' adlı eser ve Tomur Atagök'ün yazdığı 'Müze Mimarisinin Gelişimi', 'Çağdaş Müzeciliğin Anlamı, Müze ve İlişkileri' adlı makalelerinden özellikle yararlanılmıştır. Müze için teşhir yöntemlerinin ele alındığı bölümde dünyanın çeşitli müzelerinde kullanılan yöntemler müzelerin internet sayfalarından alınan örneklerle ifade edilmiştir.

Mevcut müzenin mekanını ve sınırlarını incelemeyi amaçlayan dördüncü bölümde ise özellikle Gaston Bachelard'ın mekan ve şiir hakkında kaleme aldığı 'Mekanın Poetikası'ndan, Lefebvre'nin 'Production of Space'inden ve kaynakçada belirtilen diğer kaynaklardan yararlanılmıştır. Mevcut müzenin durum değerlendirmesi ise 'Muzeciliği Yeniden Düşünmek' adlı Tomur Atagök'ün editörlüğünde oluşturulan müzecilik makalelerinden ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde verilen 'Muzecilikte Tasarım' dersi notlarından yararlanılmıştır.

Müzenin tasarımında eksen alınan kavramlar ise, çoğunlukla Yahya Kemal'in yazdıklarından ve onun hakkında yazılanlardan oluşturulmuştur. İlgili bölümde kullanılan kavramlar, metinlerin ilgili olduğu düşünülen bölümlerinden derlenmeye çalışıldığından ayrıca belirtilmemiştir.

2. YAHYA KEMAL

‘Yahya Kemal’ başlığı verilen bu bölüm üç alt bölümden oluşmaktadır. ‘Yahya Kemal Biyografisi’, ‘Edebi Kimliği’, ‘Siyasal- Tarihsel Kimliği’.

Bu bölümlerden ilki olan Yahya Kemal Biyografisi’nde yazarın yaşamı incelenmiştir. Edebi Kimliği adlı bölümde şiir, edebiyat ve dil eksenli söylemleri merkez alınmaya çalışılmıştır. Siyasal-Tarihsel kimliğini inceleyen son bölümde ise şairin toplumsal-siyasal olaylara bakışı, tarih çerçevesinden ele alınmaya çalışılmıştır.

Bütün bu kadraj değiştirme kaygısı, Enis Batur’un da Yahya Kemal ile ilgili denemesinde belirttiği üzere yorgun ve tek boyutlu bir bakış açısını aşmak, ve modern bir bireyin tekil bir bakış açısıyla anlaşılamayacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. (Batur, 1995: 36)

2.1 Yahya Kemal Biyografisi

Asıl adı Ahmet Ağâh olan Yahya Kemal Üsküp’de 2 Aralık 1884 tarihinde doğmuştur (Beyatlı, 1973: 1). Soyu II. Murat devri Rumeli Sancak beylerinden Şehsuvar Paşa’ya dayanır. Beyatlı soyadını da buradan almıştır. Babası Niş’li İbrahim Naci Bey ve annesi Vranja’lı Nâkiye Hanım’dır (Kocakaplan, 1998). Adına Kemal eklenmesi, Ayvazoğlunun ansiklopedik biyografisinde iddia ettiği üzere o dönem aydınlarında görülen Namık Kemal hayranlığındandır. Yine kitapta belirtildiği üzere kardeşi Reşad Beyatlı’ya göre Paris’e kaçarken kimliğini saklamak için Yahya Kemal adını almıştır (Ayvazoğlu, 2007: 15).

1889’da Üsküp’te, kendi deyişiyle ‘kadim ananeye bağlı bir gelenek’ ile okula başlamıştır (Beyatlı, 1973: 1). Başladığı yeni mektep, yazar için hoca karşısında ilk defa ders gördüğü yerdir. Şair orada eğitime başlamış olmasını İstanbul fethedilmeden önce oluşmuş ve hiç değişmemiş bir geleneğin bir parçası olması açısından değerli bulduğunu ifade etmiştir. Daha sonra gideceği Mekteb-i edeb

kendisinin belirttiği üzere ‘Şark’dan Avrupa’ya geçişi ²’ olacaktır. (Beyatlı, 1973: 29)

Yahya Kemal’in gelenek algısının ve sanat anlayışının sentezinin annesi ile yakından ilgili olduğu söylenmektedir. Annesinin İslam ve gelenekler ile kurduğu yakından ilişki Yahya Kemal’i etkilemiş, annesini; ‘İslam tesettürünün şedid bir muhitinde doğduğu, yaşadığı ve öldüğü için bir resmini bırakmadan kayboldu’ diye nitelendirmiştir. (Beyatlı, 1973: 4-8)

Şairin babası, annesinin aksine Üsküp’te yaşamak istememiştir. Selanik’teki Avrupa biçimi yaşamı, Üsküp’teki geleneksel dünyaya tercih etmektedir. 1897 yılında Selanik’e taşınırlar. Kısa bir süre sonra annesi ayrılmanın hüznü ile vereme tutulmuş, Üsküp’e geri dönmeleri de hastalığına çare olmamıştır (Beyatlı, 1973: 4-8). Nakiye Hanım’ın hastalık sürecinde onu derinden etkilemiş olan şey, oğlu Ahmet Agâh’ın hastalığına karşı kayıtsızlığıdır. Bu nedenle Yahya Kemal, hayatının sonuna dek annesinin hastalığına karşı kayıtsız kalışının vicdan azabıyla yaşamıştır. Bu kayıtsızlığını şöyle ifade etmiştir: “Kendi annesinden rencide, hemşirelerinden müteffir, kocasından meyus olan zavallı annem dünyada yegâne tesellisi olarak beni görmek istiyordu. Hâlbuki ben sürekli afacanlıkla çığırkanlıkla koşup duruyordum” (Ayvazoğlu, 2007: 30).

Nakiye Hanım,1897 Eylül’ünde ölmüştür. Aynı gece annesini rüyasında ölmüş gören şair, uyandığında rüyasındaki aynı sahneyle karşılaşmıştır.(Beyatlı, 1973: 8)

1902 İlkbaharında İstanbul’a Galatasaray Sultanisi’ne kayıt olmak için gelmesine rağmen, kayıt dönemini kaçırdığından anneannesinin akrabalarından olan Abdurrahman Paşazade İbrahim Bey’in Sarıyer Dereboyu’ndaki köşküne yerleşmiştir.(Ertop, 1998: 20)

Sarıyer’de ki köşke gelen Serezli Şekip Bey, Paris’e kaçıp, orada yaşamış eski bir subaydır. Sekip Bey’in Avrupa hayranı bakışı, uygarlığı öven ve onu Avrupa’da bulunduğunu iddia eden sohbetleri Y.Kemal’i derinden etkilemiştir (Ertop, 1998: 25). Yahya Kemal’in hayatına yön verdiğini düşündüğü Paris hikâyesi, Edebiyat-ı Cedide şiirleri ve Fransızcadan çevrilmiş metinlerin etkisi, dönemin gençlerinin ‘Jön

² Dönemin Yahudi mahallesine inşa edilen Mekteb-i edeb, Selanikli din değiştirmiş biri tarafından açıldığından Avrupa’lı olarak tanımlanmıştır.

Türklük' algısı ile başlamış ve 1903'de Memphis adlı gemiyle Paris'e kaçmasıyla sonuçlanmıştır (Beyatlı, 1973: 74-87).

Yahya Kemal'in Paris'e gidişini ifade etmek için 'kaçmak' fiilini kullanması dönemin gençlerinin içinde buldukları durumu anlayabilmek için bir araç olabilir. Yahya Kemal bu ruh halini; "Memleketi zindan Avrupa'yı nurlu bir âlem görüyordum. İstanbul'un hafiyelik havasından ürkmüştüm, bilhassa Asya ahlakından müteneffirdim; gençlere vapurda, sokakta, tramvayda, Köprü'de her yerde, bıçkın takımından sözde güzide zümreye kadar eski şark'ın göreneklerini kollayan binlerce insan tarafından dikilen bakışlar beni isyan ettiriyordu... Fransızca'dan tercüme edilmiş romanlarda gördüğüm âleme atılmak istiyordum." şeklinde betimlemiştir (Beyatlı, 1973: 74-75). Bu ruh hali Abdülhak Şinasi Hisar tarafındanda şu biçimde dile getirilecektir: "Yazık ki Paris kelimesini şimdiki muhayyilemizde aynı mana ile canlandırılabilirdiğini ümid etmiyorum ve bu da insana bütün lügat kitaplarının ve hatta en büyük ansiklopedilerin kifayetsizliğini acı acı düşündürüyor... O zaman ki hürriyet, şiir ve sanat aşkı... Bu uçmuş bir takım rayihaları toplamak istemeye benzer. O zamanlar dünyanın büyük bir kısmı için Paris'in adeta bir mistiği vardı. Bu tıpkı dindarların gönüllerini aydınlatan mukaddes şehirler gibi, Mekke, Medine gibi hayalleri nurlara garkeden bir şehirdi. İnsan orada mutlak bir hürriyet içinde tam bir şiir ve sanat hayatı yaşar, yaşadığını sanardı. Zira gördüğümüz bütün maddiyatı hayalimizin maneviyatıyla yoğurur ve bundan ruhumuzun gıdalandığı bir hamur yaparız. Paris'i aşkını duyduğumuz bir ruh, bir vücut gibi severdik." (Hisar, 1959: 40)

Yahya Kemal, Paris'te bir yıl Meaux Koleji'nde Fransızca'yı öğrenir. Ardından Siyasî İlimler Okulu'nun Harici Siyaset bölümüne girer. Albert Sorel, Albert Vandal, Emil Bogoix gibi büyük Fransız tarihçilerinin öğrencisi olur. 1904-1905 yıllarında Jön Türklerle tanışır. Onlar Kanun-ı Esasî'yi (Anayasa) ilân etmek için uğraşmaktadırlar. Ancak diğer milletler kendi milliyetçilik davalarının peşinde gitmektedir. Yahya Kemal bir süre bocalar. Yolunu seçemez. Sonunda Albert Sorel'in tesiri galip gelir, Yahya Kemal Jön Türklerden uzaklaşır. 'Tarih ortasında Türklüğü arama'ya koyulur (Kocakaplan, 1998: 19). Yahya Kemal, Albert Sorel'in, "Dünyada daha keşfolunmamış iki meçhul var: Bunların biri coğrafyada kutup, diğeri de tarihte Türklük!" (Hisar, 1959: 40) özdeyişinden etkilenerek gerçek

inceleme alanının kendilik olduğunu anlamış, kendi kimliğinin izinden gitmek istemiştir.

Yahya Kemal'in Paris'de geçirdiği yıllarda medeniyete ve moderniteye olan hayranlığı babasına gönderdiği şu kartpostalardan da okumak mümkündür: “Bu mektubu Paris’in 200 metre üstünden yazıyorum. Eiffel Kulesi. O baştanbaşa olaylar sergisi olan Paris’in düz bir ip gibi uzanan bulvarıyla, operasıyla, Trokadero’su ve Şanzelize’siyle, köprüleriyle, tutkulu bir toplum yaşamıyla, rengârenk bir tablo gibi önümde duruyor. Okula gitmek için asansör ile aşağıya iniyorum. Bu kartpostalı yerden değil, uygarlığın göğünden alıyorsunuz...” (Ertop, 1998: 32).

1906’da Londra’da İngiliz aile yanında 2,5 ay pansiyoner olarak kalır. Londra’dan Ostende’a oradan da Brukselles’e gider. Belçika’nın birçok şehrini gezdikten sonra Paris’e döner. 1908’de Boulognea’da ve Wimereux’da bulunur.(Beyatlı, 1973: 84-89) 1908’de çektiği para sıkıntısı nedeniyle okulu uzatmasına rağmen sınavı geçememiş olması onu edebiyat fakültesine girmeye iter. Bu sırada Jön Türkler meşrutiyetin ilanıyla ülkeye dönmeye başlamışlar ama o dört sene daha Paris’te kalmayı seçmiştir.(Ertop, 1998: 42)

Yahya Kemal Paris’te geçirdiği 1903-1911 yılları arasında Üsküp’te bulunan babasına 165 adet kartpostal göndermiştir. Bir kısmı bugün Yahya Kemal müzesinde bulunan kartpostallardan çoğu okul masrafları,kışlık giyecek ve gündelik hayatın zorlayıcılığıyla ilgilidir. Enis Batur’un bir kısmını ele aldığı kartpostallardan bazıları şunlardır:

“1 Aralık 1903; Sorbon: derslerime çalışıyorum.Hemen bir hafta oluyor ki, hemen hemen odamdan çıkmadım.” (Batur, 1995: 39)

“20 Şubat 1904; ‘arkadaşı Şevket’e’: Paris civarında leyli bir idadi mektepte çalışıyorum. Bir buçuk sene sonra -nasip olursa- zatı alinize Büyükdere sahilinde naklettiğim gibi (siyans politik) mektebine gireceğim. Kardeşim Paris’i sana nasıl anlatayım bilmem ! Üstünden de üstün mükemmel mahşeri: Fakat burada bizim gibi nefesini zorlayarak çalışan tembel yaradılışlılar değil, sizin gibi her manasıyla çalışkan kahramanlar bulunmalı.” (Batur, 1995: 39)

1912’de 28 yaşında 9 senelik Paris serüveni biter. Bu dokuz yıllık dönemi ‘Eski Paris’ isimli şiiriyle anlatacaktır. İstanbul’a döndüğünde Paris Elçiliği’nde ikinci kâtiplik alır. Şefik Esat’ın Divanyolu’nda ki evine daha sonra Kıbrıslıların

Kandilli'deki evine yerleşir. Tamburi Cemil Bey ile tanışmış ve onun müziği hayatında önemli bir yer etmiştir. (Beyatlı, 1973: 88-89)

1913'te Darüşşafaka'da yönetimi üstlenen Satı Bey'in isteğiyle tarih ve edebiyat dersi, Sultan Selim'de bir medresede uygarlık tarihi dersi okutmaya başlamıştır. Dil-tarih konulu konuşmaları da bu döneme denk gelmiştir. (Beyatlı, 1973: 210-215)

1929'da orta elçilik görevi ile Madrid'e gönderilir. 3 yıl İspanya'da kalır. Madrid'de yeni devletin kuruluşuna katkıda bulunduğunu ve daha iyi bir pozisyonu hak ettiğine inanmıştır. Ancak ülkede elçilik görevini içkiye, gezmeye ve eğlenmeye düşkünlüğü sebebiyle ihmal ettiğine dair izlenimler canını sıkır. Anılarında parasızlıktan sıkıntılı günler geçirdiğini ve ülkedeki itibarının sarsıldığını inandığını ifade etmiştir. (Beyatlı, 1973: 90)

Son görevi Karaçi (Pakistan) büyükelçiliğidir.1948'de atanır 1949'da kıdeminin eksikliği nedeniyle ayrılır. Yaşamının geri kalan yıllarını Park otelin 165 numaralı odasında sınırlı bir dost topluluğu arasında geçirmiştir. 1 Kasım 1958 sabahı saat 09.50'de vefat etmiştir. (Kocakaplan, 1998: 25). Rumelihisarı mezarlığına defnedilen Yahya Kemal'in mezar taşında kendi şiirinden alınan şu mısralar kazılıdır: "Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde, Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter ve serin serviler altında kalan kabrinde, Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter" (Kocakaplan, 1998: 26).

Yahya Kemal'in bütün devlet görevlerinin dışında edebiyatla kurduğu ilişki ve dil, tarih konusundaki yaklaşımları onu tek bir bağlama ait kılınamayacak kadar çok kimlikli kılmaktadır³. Keza, Paris'te modernleşme hareketleriyle beslenmesine rağmen geleneğin içinden bir kimlik arayışına girişi, kendisinin çağdaşları tarafından radikal bir biçimde çağdışılıkla suçlanmasına neden olmuştur. Bu nedenle Yahya Kemal'in düşünce sistemi kendisini tarihsel bir kronolojiyle anlaşılacak kadar karmaşık kılmaktadır. Bütün bu roller çok sayıda ve birbirinden bağımsız okunmaya çalışıldıklarında, her bir rolün kendi gerçekliği içinde doğru bir biçimde okunmasının mümkün olacağı kabulü ile Yahya Kemal'in edebi kimliği ve siyasal-tarihsel kimliğinin birbirinden bağımsız bir okuma ile ele alınmaya çalışılmıştır.

2.2 Edebi Kimliği

Yahya Kemal'in çok kimlikli rollerinden biri ve belki de en önemlisi edebi kimliğidir. Yazar yaşamı boyunca kelimelerin dil ile ilişkisine, şiirin bütünselliğine ve ahengine inanmıştır. Titizlikle üzerinde durduğu mısraları, yıllar geçmesine rağmen şiirlerini bitirememesine neden olmuştur.

Şiirle tanışmasını Üsküp'ün Venüs'ü diye andığı rivayet edilen Redife Hanıma duyduğu aşka bağlamıştır. Yazdığı ilk şiiri hatırlamamaktadır. Kafiyelerinin acemilikten kurtulmasını ise Muallim Naci, Ruhi, Recaizade Ekrem Bey ile tanışması ile olduğunu ifade eder. İlk şiiri İstanbul'da çıkan Terakki Mecmuası'nda yayımlanmıştır. Muzari vezninde yazdığı bu şiiri henüz hiç görmemiş olduğu İstanbul'u anlatmaktadır. (Beyatlı, 1973: 98-99)

Divan şiiriyle kurduğu ilişkiyi kuvvetlendirirken Üsküp'e duyduğu özlem ile şiire daldığını ifade etmiştir. Servet-i Fünun'un en hararetli senelerindedir ve şair Servet-, Fünun nüshalarını okur. Edebiyat-ı Cedide'yi ise henüz anlayamamıştır. Paris'te Fransızca'yı öğrenen ve dönemin yazarları ile yakın ilişki kuran Şair şiirde usûl ve anlam arayışına başlamıştır. Yeni Türkçe ile duygu ifadesi nasıl olur, halis ve samimi şiir nasıl yazılabilirdi? (Beyatlı, 1973: 99-101).

Yahya Kemal bu anlam arayışının sonucunda, şiirin asıl ögesinin anlam değil, sözcükler olduğunu keşfetmiştir. Şiir sözcüklerin özel uyumundan doğar. Şiir bir bestedir. Gerçek şiir çeşitli kısımları birbirini tamamlayan bir bütündür. Biçim ve içerik bakımından bir bütün oluşturan bir söz mimarisidir. Bu öyle bir kurgudur ki herhangi bir sözü çıkarmak, değiştirmek mümkün olmamalıdır. Yahya Kemal'in şiirlerinde yakaladığı bu bütünlüğü, arkadaşlarından Yusuf Ziya Ortaç'ın şu sözlerinden anlıyoruz; “Yahya Kemal'ciğim, dedim, dikkat ediyorum senin mısralarında kelime yok...Kelimeler, dedim mısranın potasında eriyor, bir bütün oluyor..Artık o bütünü kırmadan, zedeleden bir nokta bile çıkaramazsın.” (Ortaç, 1960: 140-141)

Yahya Kemal şiir konusunda olduğu gibi nesir hakkında da çeşitli görüşlerini açıklamıştır. Ona göre şiir ve nesir arasındaki en önemli farklılık vezin ve kafiyedir. Bu konuda Victor Hugo'nun nesir için 'fukara şiiri dediğini' hatırlatmıştır. Yahya Kemal'e göre nesir, Türk milletinin en önemli eksikliklerinden biridir. Diğer eksiklik ise resimdir. (Beyatlı, 1990a: 118)

Özden, Şair'in bu nesir eksikliğini, muhayyile eksikliğine bağladığını ifade etmiştir. Olayları oldukları gibi canlandıran ve kağıt üzerine koyan muhayyile kuvvetinin noksanlığı, yazara göre tarih yazımının eksikliğindedir. Çünkü olayları oldukları gibi göz önüne getirecek gerçeklikte tarih yazımı mevcut değildir. (Özden, 2001: 70)

Yahya Kemal'in eksik bulduğu muhayyile kavrayışı, algılanan nesnelere zihnimize işleyen imgeler ile içselleşmesi ve yazıya dökülmesidir. Tarih yazımının ötesinde muhayyile nesirde ve şiirde de gereklidir. Çünkü tarihçi daha çok gerçek olanı, şairse olabilir olanı anlatır (Özden, 2001: 78).

Yazar'a göre şiir ve nesir modernize edildiğinde de tam anlamıyla ruhumuzu aksettirememiştir. En batılı gibi görünen şiirimizde bile doğu şiirinin eksikleri hissedilmiş ve en önemlisi lafız ve anlam hala birbirinden ayrı kabul edilmiştir (Beyatlı, 1990a: 72-73). Bu nedenle Şair edebi türleri, akımları ve şekilleri almanın yeterli olmayacağını, Avrupalıların nesirden anladığı neyse, önce onu anlamak gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle şair, metodun üzerine kendi eserlerimizi işlememiz gerektiğine inanmıştır. Çünkü kendi kültürümüzü yaşatabilmenin veya kültürümüze yabancılaşmanın önünün kesilebilmesi için, bu metodun üzerine kendi değerlerimizi işlememiz gerekir. (Beyatlı, 1990a: 72-73).

Paris yıllarında Mallarme, Flaubert, Baudelaire ile tanışmıştır. Edgar Ellen Poe ilgisini çekmiş ama özellikle Jose Maris De Heredia şiiri ile ilgilenmiştir (Beyatlı, 1990a: 115). Heredia'nın şiirindeki dil ve kültürel birikim onu dilin kökenlerini sorgulamaya itmiştir. Bununla birlikte Yahya Kemal, asıl Fransızcanın, Latince'den doğmuş olduğunu kavramış ve Fransızların yaptığı gibi öz Türkçeyi bulmak için az fakat öz şiire dönmek gerektiğine inanmıştır (Özden, 2001: 74). Böylece biçimde yenilik sağlarken, kendi uslubunu ve kültürünü üzerine inşa edeceği bir dil oluşturmuş olacaktır. Şiirde yakalamaya çalıştığı bu sentezi, kendi tarih perspektifiyle birleştirerek "beyaz lisan" olarak bilinen dilde arınma fikrine ulaşacaktır. (Kahraman, 1997: 35)

Jose Maria de Heredia Parnasse şairlerinden biridir. Şiire sağlam ve kusursuz bir biçim getirmeye çalışan Parnasse şairleri için duygulardaki geçici güzellik yerine, her zaman her yerde geçerli olacak güzelliği ifade eden duygular tercih edilmelidir. Böylece güzelliğin, öznel olmaktan çıkarak süreklilik kazanacağını düşünmüşlerdir. Parnasse şairlerine göre, şiirde ahenkten ve sestense ziyade, dile ve usluba önem

verilmelidir. Bu nedenle Yahya Kemal, Heredia okumakla Yunan ve Latin şiirinin zevkine varmış, bu surette aradığı Türkçenin yanına yaklaştığını hissetmiştir.(Özden, 2001: 85) Bunu da şöyle dile getirmiştir: “Asıl Türkçe bana Sophokles’in Yunancası ve Tacite’nin Latincesi gibi saf görünüyordu.” Yunanca ve Latince’de bulabileceğini düşündüğü öz Türkçeyi arama fikrine Nev-Yunanilik demiş ve bu tarz modern denemelerde bulunmuştur. Daha sonra bu saflığın zaten divan şiirinde olduğunu farketmiş ve herkesin anladığı bir dilde şiir yazmanın divan şiirinin içinde de bulunduğunu keşfetmiştir.(Özden, 2001: 87)

‘Beyaz lisan’, bu anlamda Yahya Kemal’in şiir dilini toplumsal bir düzleme çekmek için kullandığı tanımdır. Yani sözcükler herkesin kullandığı sözcüklerden seçilmelidir ve tersine söylenmekten vazgeçilmelidir. Bu konuda şair, “bende teceddüt taraftarıyım ama reform tam olmalı, dim gel ve e demeli.” demiştir (Hisar, 1959: 40). Yahya Kemal’e göre, şiirlerin halk tarafından anlaşılabilmesi ve benimsenememesinin sebebi Türkçe sözcüklerin bile acem dilinin yapısına göre söylenmesidir. Yalın ve özentisiz dile geçişi yazar şu biçimde tarifler: “İran’ın bezemeli, ödünçlemeli sanatından Yunan’ın sağlam ve oturaklı cümlelerine geçeceğiz. Nitekim Türk mimarisi de böyledir. Onda Yunan tadı vardır. Mimarimizdeki soyluluk ve yalınlık gibi, süsten, çok boyalı cümleden yalın ve özentisiz, sağlam cümleye geçeceğiz. Gerçekte Türkçenin çıplaklığa meyli vardır. Nesirde de Thukydides’in yalın, özentisiz diline geçeceğiz. Örneklerimiz anlam, epigram, idil, trajedi gibi şiirleri olacaktır. Kısacası Renaissance’taki bütün Avrupa uluslarının ve Fransızların *neo-classique* şiirini meydana getireceğiz.” (Ertop, 1998)

Yahya Kemal’in daha sonraları dilde saflık arayışını bulduğu ve divan şiirinden örnekler vermeye başlaması, Arapça ve Farsça şiirler yazması, çağdaşları tarafından katı bir tarihselcilik olarak algılanmıştır. Fakat Şair’in şiirinde ve şiirine araç olarak kullandığı dilde yakalamaya çalıştığı şey katı bir tarihsellikten öte, kendi modernliğini yine sahip olduğu dilin tarihselliği üzerinden kurmak çabasıdır. Yahya Kemal, Nedimlerin, Fuzulilerin ve Bakilerin olduğu divan şiirinin tarihinde zaten, bütün çağdaş şairler çocuk kalacaklarını belirtmiştir (Özden, 2001: 73). Bu nedenle divan şiiri ile çağın yeni dili arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır (Kahraman, 1997: 40).

Yazar’ın divan şiiriyle kurmak istediği ilişkiyi Kahraman, divan şiirinin ses ve nefes ile olan ilişkisine bağlamıştır. Kahraman, Osmanlı dil kültürünün yazılı olmaktan

ziyade sese, aşk etmeye dayanmasının, onu yeni şiirde bu kavramların arayışına ittiğini ifade etmiştir (Kahraman, 1997: 40) . Fakat yalnızca divan şiiri örneklemek adına kullanılan aruz vezninin şiirin musikileşmesinin önüne geçmesi durumundan da rahatsızlık duymuş, hatta Tefvik Fikret ve Mehmet Akif'in şiirlerinde bu durumun şiiri nesirleştirdiğini ifade etmiştir (Özden, 2001: 84)

Yahya Kemal çeşitli Fransız edebi akımları tanımaya, onlardan etkilenmesiyle birlikte tam olarak bir akımın temsilcisi görülmemiştir. Kendi dil ve tarih arayışı içinde bu akımların bir senteze ulaştığını söylemek mümkün görünmektedir.

Şiirlerindeki titizliği ve bir şiir üzerinde yıllarca düşündüğü belirtilen şairin, sağlığında yayınlanmış bir şiir kitabı yoktur. Ölümünden hemen sonra 7 Kasım 1959'da Yahya Kemal Enstitüsü kurulmuş şaire ait her türlü vesika ve malzeme satın alınmış, 1961 tarihinde de kitaplar enstitü tarafından bastırılmış ve yayınlanmaya başlanmıştır. 4'ü şiir olmak üzere 13 kitap haline getirilen tüm çalışmaları ile, 1959'da ve 1968'de neşredilen iki adet 'Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası'da vardır. Bu mecmualarda şaire ait hatıralar, vesikalar, tahassüsler ve kıymetli tetkik yazıları bulunmaktadır.

Yahya Kemal'in kitap halinde çıkan ilk eseri kendi el yazısı fotokopileri ile neşredilmiş olan 'Hatıralar' adlı kitabıdır. Enstitü onun şiirlerinin adlarını ve sırasını bizzat tespit etmiş, bulunduğu şu sıraya göre yayınlamıştır; 'Kendi Gök Kubbemiz' (1961), 'Eski Şiirin Rüzgârıyla' (1962) , 'Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söylemiş' (1963), 'Bitmemiş Şiirler' (1976) . (Url-1)

Nesir, makale, tenkit, tetkik, deneme, seyahat ve hatırat yazılarından meydana gelen eserleri şunlardır: Aziz İstanbul, Eğil Dağlar, Siyasî ve Edebî Portreler, Siyasî Hikâyeler, Edebiyata Dair, Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım, Tarih Muhasebeleri, Mektuplar ve Makaleler. (Url-1)

2.3 Siyasal ve Tarihsel Kimliği

Yahya Kemal'in siyasal ve tarihsel fikirlerini üzerine inşa ettiği temel kavrayışlardan biri zaman anlayışıdır. Şair tarih ve kimlik kavramlarını zaman algısı üzerinden inşa eder. Yahya Kemal, zamanda bir kısımlandırmanın yapılmaması gerektiğine inanmıştır. Zamanın geçmiş, bugün ve gelecek olarak ayrıştırıldığını kabul eder.

Geçmiş tarihçilerden öğrendiğimizi, geleceğimizi bilmediğimizi ve yalnız, ‘an’ı yaşadığımızı belirtmiştir. (Özden, 2001: 132) Bu Yahya Kemal’in ‘İmtidat’ fikridir.

İmtidat kelimesinin anlamı uzamak, uzayıp gitmek demektir (Devellioğlu, 2012: 668). Şairin zaman ile ilişkilendirdiği bu kavramda, zaman kesintisiz bir devamlılık halindedir. Bu nedenle yüzyıllardır yaşanmış ve oluşmuş kimlik bu devamlılığın bilince işleyen halidir. Yahya Kemal’in zamanda aradığı bu birikimdir. Fakat şair, anın değişmezliğine ve sabitliğine de inanmamıştır. An sürekli olarak bilincin üzerinde zaten varolan kimliğin izleri üzerine eklenir. Yahya Kemal’in tarih konusuna ve hafıza mefhumu konusunda detaylı çalışmalarına vesile olmuş hocası Albert Sorel’dir. Sorel’in ‘Tarih ortasında Türklüğü aramak’ düşüncesi ve Türklük hakkında kurduğu şu cümle Yahya Kemal’i Tarih, kimlik ve belleğin izlerini bulmaya itecektir; “Bilir misiniz ki henüz iki şey tamamiyle keşfedilmemiştir: Coğrafyada kutup ve tarihte Türklük” (Banarlı, 1984 :8). Bu cümle ile şair, Türk olmanın fiziksel ve kavramsal sınırlarını aramaya başlamıştır. Paris’te Camille Julian’ın ‘Fransız üslubunu yaratan Fransız toprağıdır.’ vecizesine rastlaması ise, onu kendi milli sınırlarına götürmüştür. Yazar bu cümleden yola çıkarak Türk milleti ve Türk vatanı konusundaki dağınık düşüncelerine yeni bir yön vermiştir (Özden, 2001: 144). Bu kimlik arayışı şairi Türklük düşüncesine getirmiştir. Malazgirt ile başlayan Türkleşme ve İslamlaşma sürecine kadar inen tarihsel bir inceleme sonucunda şair, bu tarihi Türklüğün başlangıç noktası olarak görmüştür (Ökten, 2008: 32).

Yahya Kemal’in ortaya çıkarmak istediği Türk milletinin topraklarında varolma sürecidir. Şair’e göre vatan bir bütündür, bu nedenle o, ferdin değil ama bir milletin var oluşundan beslenmektedir.1071’den sonra Anadolu’ya giren Selçuk ve Oğuz boyları, Bizans’tan bir çok unsur alıp, bir çok unsuru da getirmişler ve senteze uğrayan bu birleşim ile Türkleşmişlerdir. (Özden, 2001: 153)

Şair Türk milletinin varoluşunun önemli unsurlarından birinin de mimarlık olduğu düşüncesindedir. Musiki ve mimarlık, Türk milletinin Anadolu’da kurduğu medeniyetin kültürel birikiminin dışavurumudur. Bu kültürün oluşmasında imar edilmiş bir şehrin üzerine yerleşen bir millet ve bu milletin inanışlarının yansımaları vardır. İlgili bölümde detaylandırıldığı üzere şair, dini kültürel boyutuyla ele almış, İslam’ın şehir yaşantısına kattığı boyutu, birliği ve beraberliği önemsemiştir.

Kültürü, birliği beraberliği savunan ve imtihat fikri ile bu kavramları cisimleştirmiş biri olarak Yahya Kemal, Cumhuriyetin kurulma aşamasındaki radikal modernleşme hareketleri karşısında, modernist bir tavır almamıştır. Yeniden inşa etmenin yıkmak, iptal etmek olduğunu savunan görüşün karşındadır ve modern olanın kimlikten bağımsız oluşamayacağını düşünmektedir.

Yapılan inkılaplar ile özellikle dil ve musiki alanında ki radikal değişiklikler yazarı rahatsız etmiştir. Yahya Kemal Hilafet'in kaldırılması, Şeriye ve Evkaf Vekâleti'nin Kaldırılması ve Tevhidi Tedrisat Kanunu gibi devrimlere milletvekili sıfatı ile onay verirken, Tekke ve Zaviyelerin kaldırılması konusunda bu kurumların ıslah edilmesi gerekçesiyle muhalif tarafta yer almıştır. Yine 1925'li yıllarda Yahya Kemal'in 'bizim öz müziğimiz' şeklinde tanımladığı 'Alaturka'nın yasaklanması şairin eleştirdiği tutumlardan biri olmuştur (Uysal, 2004: 90). Yahya Kemal'in sözgelimi hilafetin kaldırılmasını onaylarken, musikiye yapılan müdahaleyi onaylamayışı onun tarihsellik fikrini anlatır. Yahya Kemal düşüncesinde tarih, kimlik ve bellek İslami referanslara bağlanmış bir gönderme biçimidir, bir referans noktasıdır, Osmanlı Devleti'nin ne yönetim biçimi, ne de siyasetidir. Sanatı, musikisi, mimarlığı ve şiiridir (Kahraman, 1997: 31). Bu nedenle şair yenileşme hareketlerinin kökten dönüşümü savunan bir anlayış içerisinde değil, ama modernitenin araçlarıyla gerçekleştirilmesi gerektiğine inanır. Başka bir deyişle modernizmi başka bir kültürel birikimin üzerine ve yine o kültürel birikimi yok sayarak inşa etmek değil, gelişme biçimiyle kendi perspektifinden yakalamak ve bulmak istemiştir. Bu anlayışı şu biçimde tarif eder; "Avrupa kendi tarihini ve aydınlanmasını kendi tarihinden bulup çıkardıysa, bizim de uygarlık düzeyinde mirasçısı olduğumuz medeniyete geri dönüp, kendi modernleşmemizi gerçekleştirmemiz gerekir." (Ertop, 1998: 50)

Yahya Kemal hayatının hiçbir döneminde siyasi bir ideolojinin savunucusu olmamıştır. Yazar milletin, tarihin ve ırkın sentezlediği coğrafya ile bütünleşen bir vatan kavrayışını benimsemiştir. İslamiyet yazar için kültürün üzerine temellendiği zemindir. Bu nedenle Şair yaşayışın üzerinde beliren İslami yansımaları eksen almıştır. Çünkü Yahya Kemal'de İslam düşüncesi birleştirici bir esastır. (Bayrak, 2009: 1521-1542).

Yahya Kemal'in İslam düşüncesini birleştirici bir unsur olarak görmesinde ve İslam'ın toplumdaki görüntüsünü esas almasında, modernizm ile gelenek arasında kalmış insan figürü önem kazanmaktadır. Geleneksel ile modern olan arasındaki

bakış farkı nesne olan insanın özne kimliği kazanmasındaki etken ve edilgen durum farkına benzetilebilir. Geleneksel hayat ile ilişki içinde bir çocukluk dönemi geçirmiş ve Paris’te modern bir hayat sürdüğü söylenebilecek yazar, ikisi arasındaki yaşayış ve bakış farkını kavramış olmalıdır. Bu bakışı Shayegan yarı-sihirli bakış olarak tanımlar ve bu özne değişimi sırasında toplumun kaybettiği bakışın aslında inançla kurduğu ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır, “...değişim sırasında değişen şey bakışın yukarıdan aşağıya kaymasıdır. Bakış tefekkürünün uçurumunda kaybolmak yerine doğrudan ulaşabileceği somut şeyleri kavrayabilmek için uzak ufuklardan vazgeçmiş olmasıdır. Zaten insan bilincinde tikele, niceliksel olana ilginin artması metafiziğe kararlılıkla sırt çevirmesiyle olmuştur. Aniden hep karşımızda durmuş ve bakışın çehre değiştirmesi sırasında gözden kaçan şeyin farkına varıyoruz. Rönesans sanatçılarının perspektifi keşfetmesi meselesi de buna benzerdir. Ortaçağ’da sanatçılar kuşkusuz hayatı aktığı gibi görüyorlardı. Aynı zamanda, daha gerçek, daha büyümlü bir alan keşfediyorlardı ve bu alan fikri içeriğinden ötürü, duyumsamalı algı aracılığıyla açığa çıkan gerçekten ziyade gönül gözüyle görmenin gerçekliğine yakındı. Bu fikri görüş açısıyla, duyumsamalı bakış arasında, görüşün niteliği değişmiştir. Daha sonradan dünyayı geometrik bir alana indirgeyecek olan niceliksel yayılmanın keşfini olanaklı kılanda bu yarı-sihirli bakışın büyü bozumuna uğramasıdır.” (Shayegan, 2010: 42)

Yahya Kemal şiirlerinde ve nesirlerindeki kent mekanlarındaki bu yarı sihirli bakışı hapsetmek istemiştir. İslam’ın şehir hayatında yarattığı bütünlük ve birlik bu yarı sihirli bakışın ve gönül kavrayışı ile var olmaktadır. Shayegan’ın yukarıda alıntılanan metnindeki yarı-sihirli bakışı tanım ile Ökten’in İstanbul’u tariflerken kullandığı gönül kavrayışı bu nedenle birbirini tamamlamaktadır. Ökten; “Bugün hayallerimizde bile yer alamayan İstanbul’un kendi özgül tasavvur ve telakkilerine göre imar ve inşa etmeleridir. Hayatı yaşamaya değer kılan şey ‘gönül’ dedikleri bir varoluş idi ve ‘gönül’ de ancak aşk ve teslimiyet ile varılabiliyor, yaşayıp gelişebiliyordu.” (Ökten, 2008: 17)

Yazarın şiirlerinde ve tarihsel perspektifinde yakalamaya çalıştığı ve korunmasının kültürel anlamda elzem olduğunu düşündüğü şeyin bu yarı-sihirli bakış olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Çünkü Yahya Kemal zamanı, mekânı bir perspektifte hapsetmeye çalışırken sanatta, dilde ve yaşayıpta eklektik bir dönüşümün öngördüğü tarihsel kopuşun yaşanacağını farkındadır. Bu nedenle siyasette yaşanan

her hangi bir dönüşümü önemsemez hatta onaylarken sanat ile ilgili kaygıları büyüktür. Şiirlerinde ve yazılarında ön planda tuttuğu tarihsellik bir kimliğin kaybolmamasına ilişkin çabasının yansıması olarak yorumlanabilir.

3. MÜZE

Müze, etimolojik olarak ‘musée’ kelimesinden gelmektedir. Antik dönemde müzik, felsefe, şiir gibi yaratıcılık gerektiren disiplinlere ilham veren periler yani Yunanca ‘mousai’ lardan türemiştir. Bu perilerin yaşadığı dağın tepesindeki tapınağın adı ‘Mouseion’ dur. Dolayısıyla müzelerin kökeni Türkçede ilham perilerinin mekanı, ilham evleri olarak ifade edilebilir. (Artun, 2006: 11)

Müzenin antik çağlarda başlayan toplama biriktirme işlevi çağlar boyunca çeşitli formlara girmiştir. Oluştugu yıllarda kültürel değerleri toplum adına korumayı ve değerlendirmeyi hedeflerken daha sonraki yıllarda bu amaçlar toplumun öğreniminin arttırılması, geçmişin, bugünün ve geleceğin açıklanması, toplumsal değişimlerin desteklenmesi ve halkın eğlenerek zamanını geçirebileceği mekanlar haline dönüşmesine yol açmıştır (Atagök, 1999a: 131). Bununla birlikte günümüzde müzeler eserlerin sadece sergilendiği mekanlar olmaktan çıkmıştır. Ele aldıkları konuları sosyal, psikolojik, toplumsal ve kültürel yönleriyle inceleyen, belli bir konuda uzmanlaşmış disiplinleri bir araya getiren önemli bir kültür ve eğitim kurumu haline gelmiştir.

Müzenin kurumsallaşmasında ve disiplin olarak tanınmasında Birleşmiş Milletler Bilim ve Kültür Teşkilatı (UNESCO)'nın, 1947 yılında hazırladığı Kültürel ve Doğal Mirası Koruma Sözleşmesi'yle, Milletlerarası Müze Konseyi'nin (ICOM) önemi büyüktür. İlk toplantılarını Paris'de düzenleyen ICOM, müzecilik anlayışı ve gelişimi hakkında çeşitli kararlar alarak çağdaş müzeciliğin temel ilkelerinin belirlenmesinde ve geliştirilmesindeki en önemli kuruluş haline gelmiştir. (Url-3)

3.1 Müze Fikri, Gelişimi Ve Türleri

Yücel (1999: 88), ilk defa paleolitik dönem mezarlarında yani M.Ö 100,000 ile 40.000 yılları arasında, sanat yapıtlarının ve doğa nesnelere bir araya getirilerek sergilendiğini ifade eder. Mezarlarda, mabetlerde ya da tapınaklarda ölümlerin ruhlarına ithafen sergilenen ve daha çok dini nitelik taşıyan bu uygulama, sonraları imparatorların özellikle fethettikleri yerlerden aldıkları ganimetleri topladıkları

koleksiyonlara dönüşmüştür. Konukçu (2007: 243), Çatalhöyük'te, Çin hanedanlarının mezarlarında ya da piramitlerde ölümlerle birlikte defnedilen değerli eşyaların, insanoğlunun doğasında olan 'sahip olma' ve 'var olma' dürtülerini gösterdiğine işaret eder. Mezarlarda bulunan eşyaların, ölenin ebedi hayatında ona eşlik ettiği düşüncesiyle bırakıldıklarını ifade ederek, Anadolu, Uzak Doğu ya da Mısır da bulunan bu eşyaların ortak noktasının, sanatsal ve maddi anlamda kişinin sosyal statüsü ile paralellik gösterdiğini belirtir. Dolayısıyla koleksiyonculuğun kökeni çok eski çağlara kadar uzanmıştır. Ancak Artun (2006: 10), ilk ciddi koleksiyonların Yunan tapınaklarında tanrılara sunulan adaklardan oluştuğunu ifade eder. Daha sonraları oluşturulan koleksiyonlar dönem içinde sarayın özel bir bölümünde ya da tapınakların giriş bölümlerinde sergilenmişlerdir. Koleksiyon oluşturma bir anlamda güç ve iktidar sembolüne dönüşmeye başlamıştır.

Madran bilgi biriktirme eyleminin antik çağlarda felsefe ve edebiyat okulları aracılığıyla yapılmakta olduğunu ifade etmiştir (Madran, 1999: 3). Bu okulların en ünlüleri Aristoteles ve Platon okullarıdır. M.Ö 300'lü yıllarda bu okullarda ilham perileri kültürünün gerçeğini arayan bilim ve sanat adamlarının yetiştirildiğini ifade eden Madran okulların en ünlüsünün İskenderiye Kütüphanesi olduğunu belirtmiştir (Madran, 1999: 3). Artun M.Ö. 47 yılındaki büyük yangından önce İskenderiye Kütüphanesi'nde parşömen ve papirüslerin sayısının 490.000'e ulaştığını kayıt altına alındığını belirtir (Artun, 2006: 14). İskenderiye Kütüphanesi sanat ve edebiyat koleksiyonları, festivalleri, müsabakaları, konserleri ve tiyatro gösterileri ile kocaman bir akademiye dönüşmüştür. İskenderiye Müzesi bu anlamda Hint, Mezopotamya ve Yunan medeniyetlerine ait sözleri ve imgeleri aynı mekanda biriktirme eyleminin ilk tasarımı ve bir bellek merkezi olarak tanımlanmıştır (Artun, 2006: 15).

Artun ilk koleksiyonun Nuh peygamberin koleksiyonu olduğunu ifade eder (Artun, 2006: 18). İlk olarak bilinçli bir sanat koleksiyonunun ise Grekler tarafından oluşturulduğu bilinmektedir. Kolonizasyon hareketleri ile birlikte dinsel ve siyasal merkezlere inşa edilen 'Theasuri' adı verilen hazine binaları inşa edilmiştir . Adak olarak verilen eşyalarla oluşturulan koleksiyonlar, tapınakların zamanla birer sanat galerisi olmalarına yol açmıştır. (Keleş, 2003: 1-2)

Ortaçağ'da koleksiyonculuk anlamınca ilk modern tavır Haçlı seferleriyle doğmuştur, Artun, bu koleksiyonculuk ediminin evrensel bir dürtünün eseri olduğunu

ifade etmektedir. Koleksiyonların içeriği savaş ganimetlerinden ve hazinelerden oluşmuştur ve içeriğindeki herşey materyalin ağırlığı ve kıymetiyle ölçülmektedir. Fetihler ve misyonerlik faaliyetleri ile artan bu toplama eylemi modern anlamda seçme eylemini geliştirir. Bu koleksiyonların mekanları ise saraylar ve kiliselerdir. (Artun, 2006: 21)

Karanlık çağ olarak bilinen Ortaçağ Avrupası'nda düşünsel anlamda çok fazla üretim yapılmamış, koleksiyonerlik dışında müzecilik anlamında da pek fazla gelişme yaşanmamıştır (Yücel, 1999 :20).

Madran'a göre müzeciliğin kurumsallaşmasının yolunu açan gerçek anlamda koleksiyonculuk Rönesans dönemi düşünürlerinin ve bilginlerinin hümanizm akımını eksene alan bir perspektif ile geçmişin sırlarına yönelmeleridir. Rönesans hümanistleri önce Roma dönemi eserlerini öne çıkarmaya çalışmışlardır. Elyazmalarının incelenmesiyle antik dönem bilgeliği keşfedilmiş ve bu bilgiler ışığında açığa çıkan her türlü eser ve malzeme değer kazanmıştır. (Madran, 1999: 4)

Koleksiyonculuğun bu kadar gelişmesiyle birlikte Yeni Dünya'nın keşfi koleksiyonculuğa başka perspektifler getirmiştir. Uzak diyarlardan Avrupa'ya akan hayvan, bitki ve zanaat çeşitleri imgeleriyle koleksiyonerliğin bir anlam mecrası olmasına sebep olmuştur. İlk bakışta aktarları anımsatan nadire kabineleri⁴ daha sonra özel dairelere ve saraylara taşınırlar. 17. Yüzyıla yaklaşırken artık yüzlercesi kurulmuş olan nadire kabineleri kamusal olmaktan çok meraklısının kendine kurduğu fildişi kulelerdir.(Artun, 2006: 32) Bu nedenle Artun nadire koleksiyonerlerini bir koleksiyonerden çok, hayal gücü epeyce geniş birer sanatçıya benzetmiştir. Kabinelerin ruhu modern müzelerden sonra çağdaş enstalasyonlarla geri dönecektir.

⁴ Nadire kabineleri (cabinets of curiosities, kunstkammer, wunderkammer) 14. ve 15. yüzyıllardan itibaren ve özellikle Rönesans'la birlikte yükselen sınırsız fakat tikel düşsel alemlerin birikimleridir. Ali Artun'a göre nadire koleksiyonu, "Ortaçağın saray ve kilise koleksiyonlarını izleyen zamanlarda, müzeciliğin esrarlı ve gizemli bir havaya büründüğü bir dönemde, Yeni Dünya'nın keşfi ile uzak diyarlardan Avrupa'ya akan acayip hayvanat, nebatat ve zanaatın etkili olduğu; hazinelerin kör servet ve kudret gösterisinin veya kilisenin kutsal ikonografisinin çok ötesinde bir anlamlandırma mecrası"dır. Nadire koleksiyonlarının temelinde toplanan nesnelere, zamanlar ve mekânlar; yani 'harikalar' aracılığıyla bütün bir evreni, tek bir özel odanın sınırları içinde toplama; evrene ve onun bilgisine sahip olma arzusu yatmaktadır. Nadire kabineleri, sarayların özel galerilerinden, özel odalara veya minyatür hazine dolaplarına kadar farklı ölçülerde kurulur. Buralarda sanat ve tabiat, ölüm ve yaşam, gerçek ve hayal, deney ve büyü, bilim ve estetik, akıl ve imgelem aynı mekânda bütünleşir. (Artun, 2006: 25-26)

Avrupa’da ise Roma seçkinlerinin başlattığı ve bir zenginlik belirtisi olan toplama, biriktirme ve koleksiyon oluşturma tutkusu, Rönesans’ta özellikle Medici Ailesi’nin koleksiyonlarıyla devam etmektedir. Artun, sonradan görme olarak seçkinlerce dışlanan aslında taşralı Medici Ailesi’nin, döneme damgasını vurduğundan ve sanat sayesinde bir saltanat kurduklarından bahseder (Artun, 2006: 56). Aynı yüzyılda Corragio, Bellini Veronese, Da vinci, Caravaggio gibi önemli sanatçıların eserleri saraya dekoratif unsurlar olarak girmiştir (Madran, 1999: 5).

18. yüzyılda koleksiyonların özelliklerine göre değerlendirilmesine, arşivlenmesine ve sunumuna başlanmıştır. Sözelimi 1769’da Ufizzi galerilerinin düzenlenmesi dönemin barok estetik anlayışını geliştirecek biçimde yapılmıştır. 1771’de bilimsel ve doğa tarihi koleksiyonları, sanat okullarına göre ve kronolojik sırayla gruplandırılmış, böylece sanat ve bilim koleksiyonları birbirinden ayrılmıştır. Özellikle sanat koleksiyonları, sanat okullarına göre ve kronolojik sırayla gruplandırılmaya başlanmış ve bu sayede müzeografi ve sanat tarihinin ilişkilendirilmesi söz konusu olmuştur. (Madran, 1999: 8)

Aynı yüzyılda, 1759’da kurulan İngiliz Müzesi dünyanın en eski müzesi olarak tanımlanmasına rağmen Schubert, müzenin ilk elli yılının günümüz müzecilik anlayışına uymadığından bu iddianın geçersiz sayılabileceğini ifade etmiştir. Çünkü başlangıçta sanat eserlerinin sergilendiği bir yer değil halka yarı açık kitap ve elyazması koleksiyonudur. Bununla birlikte müze, ilk olarak mülkiyeti o sıralarda Britanya devletine verilen üç koleksiyonu (Cotton ailesinin el yazması koleksiyonu, Oxford kontlarının topladığı elyazması kütüphanesi ve Sir Hans Sloane’nin vasiyet olarak bıraktığı koleksiyonu) depolamak üzere açılır. Bir kütüphaneci ve iki asistanı tarafından yönetilen bu müze yalnızca eğitimli asillerin alanıdır ve girmek oldukça zordur. Müzeyi ziyaret etmek isteyen kişiler ofise itimatnamelerini bıraktıktan on beş gün sonra izin alabilmektedirler. Müze uzunca bir süre daha ziyaretçi için açılan bir kurum olarak değil ama kendi başına bir amaç olarak görülmüştür.(Schubert, 2000: 17)

19. yüzyılda modernitenin ve sanatın merkezi sayılan (Artun, 2006: 106) Paris’de Fransa kralları için bir saray olarak inşa edilen Louvre, başlangıçta geniş kraliyet koleksiyonlarının sergilendiği bir müzeydi (Schubert, 2000: 18). Louvre’un halka açık bir müze olması fikri, devrimden önce 16. Louis’nin kraliyet sarayı genel müdürü, Comte d’Angiviller bu proje üzerinde çalışmıştı. Kraliyet

koleksiyonlarındaki eksikliklerin giderilmesi için resim satın alınmış Büyük Galeri (Grande Galerie)'de resimleri sergilemek için daha uygun bir ortam sağlanması açısından ressamlarla ve küratörlerle görüşülmüştür. (Schubert, 2000: 18)

1792'de monarşiye son verilmesinden dokuz gün sonra halk kraliyet sarayını ve hazinelerini kendi mülkiyetine geçirerek müzeleştirir. Bu nedenle Louvre ulusun zaferinin ve iktidarının sonsuzluğunun sahnesi olur. (Artun, 2006: 106)

1789 Fransız devrimi ve getirdiği toplumsal yenilikler sosyal alanda yarattığı değişimler gibi müzecilikte de kavramların dönüşmesine yol açmıştır. Fransa'da krallığın yıkılmasıyla birlikte monarşik ve feodal kimliklerden uzak tarafsız kurumlara ihtiyaç artmıştır. Ulusal değerler ön plana çıktığından müzelerdeki yapısal çeşitlilik de bu yönde artmıştır. (Madran, 1999: 5)

1860-1914 yılları arasında sanat konusunda özelleşmiş müzeler artar. Bu dönemin en önemli müzeleri bir geçmişinin olmaması ile çağdaş sanata yönelen müzelerdir ve Amerika Birleşik Devletlerinde kurulmuştur. Metropolitan, Boston, Chicago, Philidelphia Güzel Sanatlar Müzeleri Avrupa'dan farklı bir müze anlayışı getirmiştir. Endüstri devrimi ise müzeciliğe bambaşka bir boyut katmış teknolojik ve kültürel değişimin yarattığı ekonomik faktörler müzeye de yansımıştır. (Madran, 1999: 6)

Sömürgeciliğin yayılmasıyla birlikte, Yunanistan, Mısır, Hindistan ve Osmanlı topraklarından getirilen eserler Avrupa'da müzelerde sergilenmeye başlanmıştır. Müzeler bu dönemde kurumsallaşarak koleksiyonlarını türlerine göre ayırmış ve müze türleri ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıla geldiğimizde halk yaşamı, zanaati ve folklorüyle ilgili eşyalar toplanarak, günümüzde etnografya müzeleri olarak bilinen ulusal müzeler açılmaya başlanmıştır. 1960'lardan sonra modern sanat müzelerinin ortaya çıkması, sergileme tavırlarındaki farklılıklar yeni bir anlayışın oluşmasının önünü açmıştır. Müzenin ziyaretçi karşısında ki tavrı değişmiş, ziyaretçi ile ilişki kurabilmesi adına yapılabilecekler değerlendirilmeye başlanmıştır. Halkı müzelere çekebilmek adına sergiler, film gösterimleri, söyleşiler, bienaller gibi etkinlikler gerçekleştirilerek müzecilik faaliyetleri başka bir eksenle yeniden ele alınmaya başlanmıştır. (Altunbaş vd., 2012: 4)

Müzeler kurulduklarından çağlar sonra amaçlarını, bakışlarını değiştirmişlerdir. Başlarda soylulara ait koleksiyonların toplandığı mekânlar olan müzeler daha sonraları halka dönük, eğitim ve kültür mekanlarına, önce ziyaretçi ile kurduğu ilişki

önemsenmeyen mekanlar olan müzeler sonraları, ziyaretçiyi merkeze alan kurumlara dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm ile birlikte müze olarak anılan mekânlara bakış açıları da değişmiştir. Bir korumacı, araştırma merkezi, kültür merkezi, açık üniversite, laboratuvar üreten özel bir kurum olarak müze de mimarisi ile değişmiş tüm olanaklara ve kullanımlara uygun alanların gelişmesini zorunlu kılmıştır (Atagök, 1999b: 71). Bu süreç müzenin kendi spesifik mimarisinin ve mekânlarının oluşmasına olanak sağlamıştır.

3.2 Müze Mekanları

İzleyicinin yapıyla iletişim kurduğu, yapıta anlam yüklediği yer olarak sanat yapıtının sergilendiği mekânlar; tarihsel süreç içerisinde sanat yapıtı ve müzelerin gelişimine paralel olarak değişmiştir. Günümüzdeki anlamıyla ilk kez 15. Yüzyılda ortaya çıkan müzeler; 18. yüzyılda nicelik açısından artış göstermelerine karşın sergileme mekânı olarak asıl gelişimlerini yirminci yüzyılda göstermiştir. Yirminci yüzyılda modernist ve postmodernist süreç içerisinde sanat yapıtının değişen yapısı; sergi mekânının da yapısının farklılaşmasına neden olmuştur.

İlk müzeler devlet yöneticilerinin koleksiyonlarındaki değerli nesne ve sanat yapıtlarını halka açmasıyla oluşturulmuştur. Koleksiyonların büyük sarayların ihtişamlı mekânlarında sergilenmesi, uzun süre sarayların müze binaları olarak algılanmasına neden olmuştur. (Atagök, 1999b: 71)

Günümüzde ise müzeler bulunduğu ülkelerin prestij kurumları haline gelmiştir. Bu nedenle kentte önemli bir unsur sayılan müze yapıları, çeşitli yarışmalara ya da ünlü mimarların tasarımına bırakılmıştır. Böylece ilk mekânları soyluların sarayları olan müzeler, kendine has disiplinleri bir araya getiren ve mekânsal gereksinimlerine ve içine alacağı işlemlere göre özerkleşmiş mekânlar haline gelmiştir.

Müze mekânları kendi başına bir tez çalışmasının ana teması olabilirler. Bu çalışmanın kapsamında ise, bulunduğumuz yüzyıl içinde kendisi birer müze sayılabilecek mekânların içine yerleştirilmiş müzeler ve kendisi bizahiti modern olarak üretilmiş ve müzeleştirilmiş mekânlar olarak iki başlık altında incelenecektir.

3.2.1 Müzeleştirilmiş Mekânlar

Bugün gerek evrensel, gerekse ulusal değerlendirme ölçütlerine göre ‘korunması gereken kültür varlığı’ ya da ‘kültürel miras, tarihi miras’ olarak nitelendirilen yapıların yeni ve çağdaş işlevler için kullanılması gereği doğabilir. Kültürel miras olarak sayılan bu yapılar, günümüzden oldukça farklı sosyal, kültürel ve politik ilişkilerin mekâna yansımalarıdır. Çağdaş yaşamda karşılık bulamayan işlevleri zamanla farklı işlevlerle kullanılmalarına yol açmıştır. Bu yapı türlerine medreseler örnek olarak gösterilebilir. Buna karşın işlevini halen sürdürebilecek yapılar da vardır. İşlev değişikliğine uğrayabilecek bu yapılar ait oldukları dönemin sarayları, konakları, medreseleri, dini yapıları, sanayi yapıları, hapisane binaları olabilirler (Madran, 1999b: 87). Bu işlev değişikliğinin müzeler bağlamında tarihi 18.yüzyıla kadar geri gitmiştir.

1793’de Napoleon krallığın koleksiyonlarını sergilemek için halka açtığına, Vasari’nin ilk sergileme mekanı olarak Louvre’un salonlarını ve galerilerini seçmiştir. Bu nedenle sergilemek için en iyi alanların saraylar olduğu kanaati yerleşmiştir. Paris’te Louvre, Floransa’da Uffizi, Madrid’de Prado, St. Petersburg’da Ermitaj, Londra’da Victoria ve Albert müzesi, ve Ulusal Galeri orijinal işlevi saray olan ve daha sonra müzeleştirilmiş yapılardır.(Atagök, 1999b: 71)

Bir bakış açısına göre ülkemizde, ufak çaplı da olsa, ilk müzecilik girişiminin 1723 tarihinde sarayın cephaneliği gibi kullanılan Aya İrini Kilisesi’nde gerçekleştiği kabul edilmektedir. İstanbul’un fethinden sonra, hem Osmanlı’nın kullandığı hem de savaşlarda ganimet olarak elde edilen yabancı silahlarla, savaş araç gereçlerinin korunduğu bir silah deposu(cebehane) olarak kullanılan Aya İrini Kilisesi, 19.yüzyılın ortalarından itibaren modern anlamda ilk Türk müzesi olan Arkeoloji Müzeleri’nin çekirdeğini oluşturmuştur. Tophane Müşiri Fethi Ahmet Paşa’nın düzenlediği, o dönemde kapalı, ancak özel izinle gezilebilen, depo niteliğindeki bu mekân, ilk kez 1869’da ‘müze’ olarak nitelendirilmiş ve resmen bir müdürlük haline getirilmiştir.(Özkasım vd., 2005: 98)

Türkiye’de ilk müze oluşumu başka bir bakış açısına göre de Mecma-ı Âsâr-ı Atika (Eski Eserler Koleksiyonu)’dır; günümüzdeki İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nin temelini oluşturur. Padişah Abdülmecit’in Yalova gezisi sırasında gördüğü Bizans yazıtlarını İstanbul’a getirtmesi üzerine eserler, 1846 yılında Osmanlı devlet adamı

Ahmet Fethi Paşa tarafından o güne kadar saray deposu olarak kullanılan Aya İrini'de toplatılmıştır. Bu nedenle Aya İrini müzeleştirilen ilk mekandır.

Koleksiyon, Sadrazam Âli Paşa döneminde düzenlenmiştir ve 1869 yılında dönemin maarif Nazırı Saffet Paşa tarafından Müze-i Hûmayun (İmparatorluk Müzesi) olarak adlandırılmıştır (Keleş, 2003: 1-17). Müze-i Hûmayun'a ilk olarak, bugünkü Galatasaray Lisesi öğretmenlerinden İngiliz Edward Goold müdür olarak atanmıştır. 1871'de Ali Paşa'nın ölümünden sonra tahta geçen Sadrazam Mahmut Nedim Paşa belirsiz bir sebeple müzeyi kapatmış, Goold'un işine de son verilmiştir. Kapalı olduğu dönemde kısa bir süre ressam Terenzio müze ile ilgilenmiş ardından Sadrazam Mahmut Nedim Paşa'nın görevden alınmasıyla müze yeniden açılmıştır. Daha sonra göreve getirilen Alman Dr. Philipp Anton Dethier'in ardından ilk Türk müzeci Osman Hamdi Bey Müze Müdürlüğü'ne atanmıştır (Keleş, 2003: 1-17). Osman Hamdi Bey 1881-1910 yılları arasında Müze-i Humayun'un müdürlüğünü yapmıştır (İhtiyar, 2011: 45). Osman Hamdi Bey'in müze mekanı tasarlama girişimlerine kadar, müzecilik faaliyetleri mevcut mekânlarda sürdürülmüştür.

Bu dönemde müzeleştirilen başka bir mekan da 1914 yılında Türk ve İslam eserleri için Süleymaniye Camii'nin imaretinde açılan Evkaf-ı İslamiye müzesidir. Daha sonra Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Okulu) başka bir binaya taşınınca, burası da müzeye verilir. 1 Nisan 1924'te Topkapı Sarayı'nın mevcut eşyası ile müze olarak ziyarete açılması kararı alınır. Böylece mevcut yapılar da müze olarak kullanılmaya başlanmıştır. (Altunbaş vd., 2012: 4)

Bugün, İstanbul'dan saray müze örneklerine bakıldığında Topkapı Sarayı'nın bazı bölümleri, Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı örnek olarak gösterilebilir. Bu saray müzelerden bazıları oldukları gibi sergilenirken, bazıları tamamen ya da kısmen sanat yapıtlarının sergilenmesi için yeniden düzenlenmiştir. Müzeleştirilmiş mekanlara dini yapılar da örnek gösterilebilir, Ayasofya Müzesi, Kariye Müzesi bunun örnekleridirler.

Sarayların ardından büyük villalar, kasırlar, medreseler ve konutlar sanat yapıtlarının sergilenmesi için müzeye dönüştürülürler (Atagök, 1999b: 71). Ülkemizde müze işlevi verilmiş kültür varlıkları, Madran (1999b)'a göre 2 ana grupta toplanabilirler. Bunlar medreseler ve geleneksel konutlardır. Özellikle ilk uygulamalar medreselerin yoğun bir biçimde kullanılmasını gerektirmiştir. Bu

bağlamda Kütahya; Vacidiye medresesi, Kayseri; Hunat medresesi, Konya; Karatay medresesi, Konya; İnce Minareli medrese, Diyarbakır; Mesudiye medresesi, Amasya; Gök medrese, Afyon; Cenabi Ahmet Paşa Medresesi, Sinop; Pervane medresesi, Bursa; Yeşil medrese, Tokat; Gök medrese, Sivas; Büruciye medresesi müze olarak kullanılan medreselerden bazılarıdır. (Madran, 1999a: 94-95)

İstanbul'dan müzeleştirilmiş bazı medreseler ise Haseki Sultan medresesi ve sıbyan mektebi⁵, Amcazade Hüseyin Paşa medresesi⁶, Bayezid medresesi⁷, Gazanfer Ağa medresesi⁸, Fatih Haseki'de bulunan Haseki Sultan Medresesi⁹ dir. (Göleç vd., 2012)

Günümüzde halen müze olarak hizmet veren medrese parçalarından biri de Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'dir. 1964-65 yıllarında restore edilen medrese İstanbul Fetih cemiyeti, Yahya Kemal enstitüsü ile Kubbealtı akademisi kültür ve sanat vakfı olarak kullanılmaktadır. Medresenin doğusunda kalan dersaneyi mescidin yanındaki Sıbyan Mektebide Yahya Kemal Müzesi olarak hizmet vermektedir.

3.2.2 Mekânları Tasarlanmış Olan Müzeler

Koleksiyonların gelişmesi, müzelerin kurumsallaşması ve var olan saray, konut gibi yapıların müzeleştirilmesinin ardından, müzeler toplumun yararına kurumlar olarak önemsenip kuruldukça, koleksiyonların en uygun koşullarda sergilenmesi için araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların sonucunda müzeleştirilmiş mekânların dışında bir mimari öge olarak müze binaları ortaya çıkmıştır.

İlk olarak Fransız devrimi mimarlarından Louis Etienne Boullee tarafından geliştirilen ve Fransız teoristi J.N.L Durand'ın, bir rotunda çevresinde koridorlarla ayrılan dört kare alanı içeren bir projesinin 1802'de yayınlanmasına kadar yeni bir müze tipolojisi geliştirilememiştir. Durand'ı takiben Leo Von Klenze'nin 1816'da tasarladığı müzeler farklı aşamalardan geçerek yeni tipolojilerin oluşmasına katkıda bulunurlar. İlk müze tasarımları Neo-klasik üslupta yapılmıştır. Klenze'nin Münih'te

⁵ Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından müzeleştirilmiştir (Göleç vd., 2012).

⁶ Türk İnşaat ve Sanat eserleri müzesi olarak kullanılmaktadır (Göleç vd., 2012).

⁷ Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi olarak kullanılmaktadır (Göleç vd., 2012).

⁸ Karikatür ve mizah eserleri müzesi olarak hizmet vermektedir (Göleç vd., 2012).

⁹ Vakıflar genel müdürlüğü tarafından müzeleştirilmesi planlanan medresenin restorasyonu hala devam etmektedir (Göleç vd., 2012).

ki Glyptotek'i (1816), Karl Friedrich Schinkel'in Berlin'de ki Altes Müzesi (1823-1930) Yunan tapınaklarının kolonlu girişleri ve alınlıkları, daire rotunda biçiminde tapınak alanları ve girişi ikinci kat ile bağlayan anıtsal merdivenleri ile görkemli tapınakları andıran müze tipolojisine yönelmiştir. İlk örnekler tapınak müze olarak bilinen tipolojidendir. (Atagök, 1999b: 72-73)

19. yüzyılda İngiltere, Londra'da sanayi üretimi ürünlerin sergilenmesi için Joseph Paxton'un Kristal Saray¹⁰'ı yapılmıştır. Saydam müze olarak anılacak yapıların ilki olan Kristal Saray'ı daha sonra Mies Van Der Rohe'nin Berlin'de yaptığı Neue National Galerie (1962-1968) ve sonrasında da Paris'te Piano ve Rogers tarafından yapılan Centre Pompidou(1977) takip etmiştir. (Atagök, 1999b: 72-73)

İkinci dünya savaşından sonra kültürel geçmişindeki boşluğu kapatmak üzere girişimlerde bulunan Amerika'da New York'taki Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) ve Guggenheim Müzesi müze tasarımında yeniliklerin başlangıcını oluştururlar. (Atagök, 1999b: 72-73)

Türkiye'de müze binası olarak yapılan ilk yapı Mimar P. Vallaur'y'e tasarımı yaptırılan ve ilk adı Müze-i Hümayun olan İstanbul Arkeoloji Müzesidir. Osman Hamdi Bey'in birlikte çalıştığı mimar, müzeler için var olan yapıları kullanmanın dışında, özel bir tipoloji üstünde çalışmıştır. 1891 tarihinde açılan müze, arkeolojik kazılardan getirilen eserler sergilenmiştir. (Özkasım, 2005: 11)

Cumhuriyet döneminde yapılan ilk müze binası ise Ankara Etnografya müzesidir. Müze binasının mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu'dur. Bina 1930 yılında ziyarete açılır. Daha sonraki yıllarda, para sıkıntısı nedeniyle müze yapımı durdurulmuş ve mevcut yapılar müzeleştirilmiştir. Bu uygulamalara paralel olarak, Topkapı Sarayı'ndan sonra 1937 yılında da Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi'nde Resim ve Heykel Sergisi düzenlenerek halka açılmıştır. 1950 sonrasında Sit Alanı ve Gayrimenkul Eski Eserler Anıtlar Yüksek Kurulu etkinlik kazanmış ve Uluslararası Müzeler Konseyi'nin (ICOM) Türkiye Milli Komitesi oluşturulmuştur.(İhtiyar, 2011: 48)

1960'lı yıllarda ise müze binalarının yapımı yeniden hız kazanır. Hemen hemen her şehirde, tarihi ve arkeolojik bölgede veya ören yerinde birer müze yapılmaya

¹⁰ 'Crystal Palace' bazı kaynaklarda 'Billur Saray' olarak çevrilmiştir.

başlanır. 1956 yılında 33 müze ve 7 müze deposu varken 1963'te 58 müze ve 12 müze deposu vardır. 1973 ise 87 müze ve 13 müze deposu bulunmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan müze binaları genellikle tip projedir. Çağdaş sergileme tekniklerinin kullanıldığı müze binalarından bahsetmek ise henüz söz konusu değildir. Ülkemizde çağdaş anlamda sergileme de kullanılan ilk müze binası, 1963–1974 yılları arasında gerekli onarımları yapılan ve sergileme mekanı mimar Nezih Eldem tarafından yeniden düzenlenen Şark Eserleri Müzesidir.

1980 sonrasında ise Cumhuriyet ile birlikte teşvik edilen koleksiyonerlik faaliyetleri ile tüzel kişilikler kurum ve kuruluşlar koleksiyonlarını özel müzelerde sergilemeye başlamıştır. Türkiye'deki ilk özel müze, bu gelişmelere paralel olarak kurulan Sadberk Hanım Müzesi'dir. Daha sonraki yıllarda artan özel müzeler, vakıflar tarafından desteklenen müzeler gibi çeşitlenecek, ve resim, heykel, edebiyat alanlarında ayrı sanat dalları için özelleşmiş müzeler faaliyete geçmiştir. (Özkasım, 2005: 15)

1923	Bursa Müzesi açılmıştır.
1923	Ankara Arkeoloji Müzesi açılmıştır.
1924	Topkapı Sarayı'nın Müzeye Dönüştürülmesi kararlaştırılmıştır.
1924	Antalya Müzesi açılmıştır.
1924	Edirne Müzesi açılmıştır.
1924	Adana Müzesi açılmıştır.
1924	Bergama Müzesi açılmıştır.
1926	Ankara Etnografya Müzesi açılmıştır.
1926	Amasya Müzesi açılmıştır.
1926	Sinop Müzesi açılmıştır.
1926	Tokat Müzesi açılmıştır.
1926	İzmir Müzesi açılmıştır.
1926	Sivas Müzesi açılmıştır.
1927	Topkapı Sarayı'nın bir kısmı müze olarak halka açılmıştır
1927	Süleymaniye'deki Evkaf-ı İslamiye Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi adıyla yeniden düzenlenmiştir
1929	Kayseri Müzesi açılmıştır.
1931	2 yıl arka arkaya Tarh Kongreleri düzenlenmiştir
1932	Ayasofya Camisi'nin tadilatları başlamıştır
1933	Afyon Müzesi açılmıştır.
1934	Ayasofya Müzesi Bakanlar Kurulu kararı ile halka açılmıştır
1934	Diyarbakır Müzesi açılmıştır.
1934	Efes Müzesi açılmıştır.
1935	Manisa Müzesi açılmıştır.
1937	Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi'nde Resim ve Heykel Müzesi
1938	Hatay Müzesi açılmıştır.
1939	Niğde Müzesi açılmıştır.
1941	Kastamonu Müzesi açılmıştır.
1946	Türkiye, Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) sözleşmesini kabul etmiştir.
1950	ICOM Türkiye Milli Komitesi kurulmuştur.

Şekil 3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi müzecilik faaliyetleri (İhtiyar, 2010: 49)

3.3 Sanatçı Müzeleri

‘Sanatçı İmgesi’ Rönesans’ın sanatçılarında aranan hüner, yetenek, coşku, hayal gücü ve icat etme becerilerini miras alarak, 17. yüzyılda özellikle dehanın yüceltildiği geçiş döneminden doğmuştur. Yüzyılın son yarısında sanat eserinin yorumlanışında görülen değişiklik, sanatçıda aranan özelliklerin değişmesinin paralelinde sanat piyasasında da sanatın diğer disiplinlerden bağımsız algılanmasında da önemli rol oynamıştır. 1746 yılında Charles Batteux’un, ‘Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar’ isimli kitabı, 1751 tarihli ‘Ansiklopedi’ ve 1798 tarihli ‘Fransız Akademisi Sözlüğü’ ilk olarak Fransa’da, ardından tüm Avrupa’da yayımlanır. Bu kitapların geniş bir satıhta yayınlanması, güzel sanatların terimleşmesini sağlamıştır.(Shiner, 2004: 116-146)

Güzel Sanatların yaygınlaşmasıyla, aynı yüzyılın sonunda sanatçı imgesi belirginleşmiş, izleyici profili gelişmiş ve sanat bir disiplin olarak tanınarak yaygınlaşmıştır.(Pomian, 1987: 158)

Takip eden yıllar, sanatçı müzelerinin diğer müzelerden ayrışmasını etkileyen müzecilik alanındaki gelişmeleri doğurur. 1802 yılında Louvre Müzesi’nin müdürü olarak atanan Dominique-Vivant Denon, müzenin gündemini tarihi-belgesele dönüştürerek, kronolojiyi, sanatsal evrimi ve ulusal ekolleri temel alan sergi düzenlemeleri oluşturur. İngiliz müzesi, 1880’li yıllara gelindiğinde doğa tarihi bölümünü açar ve sanat eserlerini ayrıştırır. Kalabalık sergilerindeki eser sayılarını azaltır; sergilerinde yer alan kopyaları sergi mekânlarından çıkarır. Avrupa geneline yayılan müzeler, 19. yüzyılda ‘sanat’ teriminin, zanaattan bağımsız bir tinsel alan olarak algılanışını güçlendirir. Sanat, belirli bir yargı yetisi gerektiren bağımsız bir kategori olarak tasavvur edilmektedir. Meslek olarak sanatçılık kutsanır ve estetik kavramı beğenin yerini alır. Böylece sanatçı müzeleri, kendi estetik tarzlarını topluma sunmak için gereken uygun ortama kavuşmuş olur. (Schubert, 2004: 21-25)

Sanatçı müzesi fikrinin ilk defa Floransa’da Casa Buonarroti’nin 1612-1638 yılları arasında Michelangelo’nun hayatından sahnelerle süslendiğinde ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Michelangelo’nun kişiliğini, hayatını ve sanatının farklı yönlerini sunan bu sergileme, onun büyük yeğeni tarafından oluşturulmuştur. Sanatçı müzelerinin ilk örnekleri ise, 19. yüzyılın gözde sanatçıların girişimiyle kurulur.

Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni cumhuriyetin aktif katılımcısı ressam Charles Willson Peale, Pennsylvania'da Baltimore Belediye Müzesi'ni 1786 yılında kurduğunda, müze kendisine ait doğa tarihi koleksiyonundan ve bağımsızlık savaşı kahramanlarının portrelerini içeren eserlerden oluşmuştur. İngiliz mimar John Soane'un ölümünden sonra (1837) sanatsal düzenleme özelliği taşıyan evi vasiyeti üzerine "kendisinin bıraktığı gibi" muhafaza edilir. Bu örnekler ortaya çıktıkları dönemlerde sanatçı müzesi olarak tanımlanmasalar da, bir sanatçının girişimiyle ya da onun anısına yaratılmaları bakımından önemlidir. (Artun, 2006: 29-30)

19. yüzyılda sanatçı müzelerin ilk örnekleri, bugünün müzelerinden farklı amaç ve gereksinimler ile yükselmiştir. Bu müzeler büyük sanatçılar adına kurulmuş olsalar da yükselen ulus-devletin saygınlık kurumları olarak ortaya çıkmışlardır. Plastik sanatlar alanında bilinen ilk sanatçı müzelerinden biri 1839-1848 yılları arasında Danimarka, Kopenhag'da, sanatçı Bertel Thorvaldsen'in (1770-1844) anısına açılan Thorvaldsen Müzesidir. Bu müze örneğinin önde gelenlerinden biridir. Müze, ilk demokratik anayasanın kabulünden yalnızca bir yıl önce, Kopenhag Belediyesi'ne bağlı olarak açılmıştır. 1639-1658 yılları arasında Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in (1606-1669) yaşadığı evinin müzeleştirilmesinde, mekânın belirli bir bölümünün sanatçının yaşadığı dönemdeki gibi kurgulanması esas alınmıştır. Rembrandt Ev Müzesi, 1911 yılında Hollanda'nın en önde gelen müzelerinden biri olarak ziyarete açılmıştır. Benzer bir örnek de, Fransa'da Eugène Delacroix'nın (1798-1863) evinin müzeleştirilmesidir. XVII. yüzyıla ait olan sanatçının yaşamının son evrelerini (1857-1863) geçirdiği bina, ancak 1991 yılında, anıt niteliği taşıyan yapı olarak koruma altına alınmıştır. (Artun, 2006: 30)

20. yüzyılda Rembrandt'ın evi müze işlevi verilmek üzere devlet tarafından restore edilmiştir. 1911'de açılan müze sanatçının yaşadığı dönemdeki gibi kurgulanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru ise sanatçı müzesi örnekleri hızla artmıştır. ABD, Philadelphia'da 1929'da Rodin Müzesi, İspanya, Barselona'da 1963'de Picasso müzesi, Fransa, Nice'te 1968'de Matisse müzesi, ABD, New York'ta 1973'de Alice Austen müzesi, Hollanda, Amsterdam'da 1973'de Van Gogh müzesi, İspanya, Barselona'da 1975'de Miro müzesi kurulmuştur. İlerleyen yıllarda artan müzeler pek çok şehrin şairi, yazarı ile anılmaya başlamasına ve bu alanda bir kültür turizmi oluşturacak kadar gelişmesine sebep olmuştur. Bu şehir ve yazar örneklerinden en önde gelenler şunlardır: Jane Austen'in Hampshire'daki müzesi, Honore de

Balzac'ın Paris'teki müzesi, Anton Chekhov'un Moskova'daki müzesi, Dante Alighieri'nin Floransa'daki müzesi, Charles Dickens'in Londra'daki müzesi, Emily Dickinson'ın Massachusetts'deki müzesi, Fyodor Dostoyevsky'nin St. Petersburg'daki müzesi, William Faulkner'in Oxford'daki müzesi, Mississippi, Johann Wolfgang von Goethe'nin Weimar ve Frankfurt'daki müzeleri, Ernst Hemingway'in Florida'daki müzesi, James Joyce'un Dublin'deki müzesi, Franz Kafka'nın Prag'daki müzesi, Pierre Loti'nin Rochefort'daki müzesi, Vladimir Nabokov'un St. Petersburg'daki müzesi, Sylvia Plath'ın Boston'daki müzesi, Massachusetts, Edgar Allan Poe'nun Philadelphia'daki müzesi, Shakespeare'in Warwickshire'daki müzesi, John Steinbeck'in California'daki müzesi, Robert Louis Stevenson'ın New York'daki müzesi, Mark Twain'in Hartford, Connecticut'daki ev müzesi, Jules Verne'nin Nantes'teki müzesi, Oscar Wilde'in Dublin'deki müzesi, Tennessee Williams'ın Columbus, Mississippi'deki müzesi ve Stefan Zweig'in Petropolis, Brezilya'daki müzesi.

Sanatçı müzelerinin sayıca artması, müze türlerinde çeşitlenmeler meydana gelmesine neden olmuştur. Sanatçının anısına kurulması, sanatçının kendi icrası olarak oluşturulması ve sanatçının özel alanının müzeleştirilmesi olmak üzere kuruluş amacına göre değişen üç farklı sanatçı müzesi türü ortaya çıkmıştır. Ve müze türleri bilimsel anlamda tanımlanmıştır. ICOM bünyesinde 1998'de oluşturulan DEMHIST (international committee for historic house museums) kurulmuştur (Url-3).

Sanatçılara ait müzelerin bilimsel anlamda tanımlanmasını, bugün de ziyaret edebildiğimiz çeşitli şehirlere yayılan tek bir sanatçıya ait müzelerin oluşması izlemiştir. Buna iyi bir örnek; İspanya'da ki Salvador Dali (1904-1989) için kurulan üç büyük müzedir. 1983 yılında açılan, 1989 yılına kadar başkanlığını sanatçının üstlendiği Gala-Dali Foundation'a bağlı olan bu üç müzeden ilki Dali Theater Museum, 1974 yılında sanatçı tarafından oluşturulmuştur. 1849-1850 yılları arasında inşa edilen, 1939 yılında İspanyol İç Savaşı sırasında yıkılan ve 1961 yılında Figueras Belediyesi'nin girişimiyle müzeye dönüştürülmesi planlanan Figueras Belediye Tiyatro Binası, Emilio Perez Pinero'nun (1935-1972) mimarlığında, Dali'nin düşleriyle buluşur. İkinci olarak Dali ve karısı Gala'nın birlikte yaşadıkları Castel Gala Dali, 1996 yılında müzeleştirilir. Son olarak ressamın babasının doğduğu, kendisinin de çocukluk dönemini ve gençlik yıllarını geçirdiği Portlligat'ta

yer alan evi, 1997 yılında müzeleştirilir. Gala-Salvador Dali Foundation'a bağlı bu müzeler, yıllık ortalama bir milyona ulaşan ziyaretçi sayısı ve dört bin parçadan oluşan koleksiyonu ile dünyanın en kapsamlı sanatçı müzeleri arasındadır. (Akçe, 2011: 9)

Koleksiyon kapsamı geniş olan başka bir müze de Paris'te 1985 yılında sanatçı Picasso'nun anısına, Bakanlık tarafından kurulan Musee National Picasso'dur. Koleksiyon Picasso'nun üç binden fazla sanat eserini; Cezanne, Degas, Matisse gibi sanatçıların eserlerini içeren sanatçıya ait sanat koleksiyonunu kapsar. (Akçe, 2011: 11)

Tek bir sanatçıya, O'nun dönemine, sanat yaşamına, yapıtlarına ışık tutmak, onları yaşatmak ve korumak amacı güden sanatçı müzeleri Türkiye'de de çeşitli kurumlar tarafından kültürel bir değer olarak yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu müzelerden bir kısmı belediyelere, bir kısmı vakıflara ve diğer bir kısmı ise özel müzelere bağlıdır. (Akçe, 2011) Bu müzelerden bazıları: Doğançay Müzesi, Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi, Mustafa Ayaz Vakfı Plastik Sanatlar Müzesi, Osman Hamdi Bey Evi ve Müzesi, Osman Hamdi Bey Müzesi ve T.C. Balıkesir Belediyesi Devrim Erbil Çağdaş Sanat Müzesi, Mehmet Akif Ersoy Müze Evi, Tevfik Fikret'e adanmış Aşiyen Müzesi, Ercüment Kalmık Müzesi, Orhan Kemal Müzesi, Sait Faik Müzesi, Şair Adam Wickiewicz Müzesi, Cahit Sıtkı Tarancı Evi ve Müzesi, Mevlana Müzesi, Zeki Müren Sanat Müzesi, Aşık Veysel Müzesi, Namık Kemal Evi, Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi günümüzde var olan sanatçı müzeleridir¹¹.

3.3.1 Sanatçı müzelerinin yapısı ve işlevi

Daniel Buren'in 'müzenin işlevi' makalesinde yaptığı sınıflandırmaya göre müzenin içinde yer alan eserlere ilişkin üç tavrı vardır. Bunlardan birincisi estetik tavrıdır. Buren, müzenin eser için üzerine kaydedilen gerçek zemin, eser için bir çerçeve anlamına geldiğini ifade eder. İkinci rolünün ise ekonomik rol olduğunu savunur. Müzede sergilenen her şey kendi bağlamından koparılarak yeni bir statü ile baştan var edilir. Dağıtım ve tüketimi sağlanarak ona toplumsal bir itibar kazandırılır. Söz edilen üçüncü rol ise mistik roldür. Müze sergilediği her şeyi 'sanat' statüsüne

¹¹ Türkiye'deki sanatçı müzeleri Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün sınıflandırması esas alınarak yapılmıştır.

yükseltir. Buren bu tavır ile sanat ve müze ilişkisine ilişkin yapılabilecek bir sorgulama girişiminin yok olduğunu savunur (Buren, 2005: 150-156). Müzenin esere yüklediği üç boyutlu bu anlamın dışında, Buren'in işlevsel anlamda müzeye yüklediği üç rol de vardır. Bunlardan ilki muhafaza rolüdür. Müze eser üzerinde kalmış, 'dondurulmuş zaman' temasını, bozulacak, tahrip olacak nesnelere, zamanın izine karşı koruyarak, onu hayatta tutarak, ölümsüzlük görüntüsünü verecektir. Böylece eser sonluluk ve dayanıksızlıktan, sonsuzluğa kavuşacaktır. İkinci görevi ise kendi çerçevesine aldığı temanın koleksiyonunu oluşturmaktır. Buren, müzenin koleksiyon oluşturma işini ayırt etmek, seçmek ve sonra yeniden bir araya getirmek için yaptığını ifade eder. Üçüncü amacı ise sığınma amacıdır. (Buren, 2005: 150-156).

Müzenin Buren'in yaptığı sınıflandırmaya göre içine aldığı sanat nesnesini estetik bir tavır ile sergileyen müze, ona itibar kazandırarak uzun zaman var olabilmelerini sağlar. Öteki taraftan sistematik biçimde bir koleksiyon oluşturarak, onu izleyici ile buluşturmak ve bu sırada bu eylemi en güvenilir biçimde tasarlamak da müzenin işlevsel rolü olarak tanımlanır. Bu nedenle müzede sergilenecek koleksiyonun yapısı, izleyici ile ilişkisi ve bu ilişkinin hangi yöntemlerle kurulacağı önem kazanmaktadır.

3.3.1.1 Sergi ve gözlemci ilişkisi

Sergi, 'Alıcının seçmesi için nesnelere dizilmiş şeylerin tümü ve bu nesnelere sergilendiği yer' olarak tanımlanmaktadır¹². Başka bir tanımla, 'Nesnelere belirli bir düzen içinde ve belirli bir yönelim dâhilinde, toplumda bireyler tarafından ulaşılabilir kılınmak üzere oluşturulan bir araçtır ve aslında görsel bir işleyiş dili tanımlayan sosyal bir pratiktir.'¹³ Bu tanım sergilerin iki yönüne vurgu yapmaktadır. Bunlardan biri iletişim yönü, diğeri ise görselliğidir. Madran müzelerine ilişkin makalesinde, müzelerin bilimsel verilerini ve koleksiyonlarını paylaşmak için kullandığı en doğrudan yöntemin sergi olduğunu savunur. Sergi temasına ilişkin eseri teşhir eder (Madran, 2012: 10).

Sergiler içeriğine göre ikiye ayrılırlar. Eğitsel sergiler ve estetik sergiler. Eğitsel sergiler, nesnenin kendisinin ve bağlamının anlaşılmasından hareketle doğrudan anlatımlar içerirler. Dolayısıyla sergilenen nesnenin gerçekte ne olduğu, ne ile ilişki

¹² TDK

¹³ TDK

içinde olduğu ve o nesneden ne öğrenilebileceği esas alınır. Bu nedenle onu gerçekte var olduğu bağlamda sergilemek gereklidir. Eğitsel sergilerde bağlamından kopmuş sanat nesnelere ziyaretçi ile ilişki kuramazlar. (Madran, 2012: 11)

İkinci türde ele alınan sergiler, estetik sergilerdir ve genelde sanat yönelimli, estetik vurgusu olan dolaylı anlatımları içerirler. Başka bir bakış açısıyla da bir kavram ya da düşünceyi belirli kalıplar içinde, belirli bir zaman ve mekânda ya da çoklu anlamları veya yarattıkları hisleri farklı biçimde görselleştirerek izleyici ile buluşturma amacı güden sanatsal bir bakış açısı yakalamaya çalışırlar. Bu tür sergiler; estetiğin, bilginin ve nesnel verilerin önüne geçtiği üretimlerin sunumlarıdır (Madran, 2012: 11). Sanat, sanatçı ve serginin katmanlaştığı bu sergileme biçiminde eserin teşhiri de kendiliğinden sanatçı ile bağ kurmak amacını güder. Başka bir bakış açısıyla; Barker, bir eserin teşhir edilmesinin, modern batı dünyasında ‘sanat’ kategorisi oluşturmak açısından temel koşul olduğunu savunur. Barker’a göre, toplumun dünyevi kaygılarından ayrı bir konuma yerleştirilmiş, uzmanlık ürünü olan nesne ve pratikler müzenin varlığına bağlıdır. Bu nedenle müzelerin, sanat diline haşredilmiş ‘ritüel mekanları’ olarak hizmet gördüklerini savunur. Bu bağlamda bakıldığında teşhir, bir eylem ya da isim olarak etken ve edilgen olması açısından sergilemenin kendi tarihinde de odaklanması gereken ana temadır. Teşhir her zaman küratörler tasarımcılar tarafından üretilir ve sergi kaçınılmaz olarak belli amaçlar ve varsayımlar doğrultusunda şekillendirilir. Başka bir deyişle teşhir, teşhirin ötesinde daha derin bir anlamı ifade etmektedir. Bu nedenle de serginin yerleştirmesi başlı başına modern bir eser formudur (Barker, 2006: 235).

Bununla birlikte, günümüz modern müzeleri pürist bir estetik anlayışı geliştirerek nötr mekanlar oluşturmuştur. Sanatı kurumsallaştırmış ve bilinçli bir seyir mekânı yaratmıştır (Putnam, 2005: 9). Bu nedenle modern teşhir yöntemleri sanat nesnesini nötr bir zeminde var ederek anlam katmanlaşmasını sağlayan estetik bir zemin oluştururlar.

Sanatçılar ve müzeler arasındaki sergileme ilişkisi, Putnam tarafından nadire kabineleri ile ilişkilendirilir. Nadire kabineleri: “Nadire kabineleri yaratıcı imgeleme uyum içinde özel bir nitelik taşıyordu. Ussalı da usdışını da keşfetme arzusunu son derece keyfi, serbest bir düzenlemeyi yansıtıyordu... Nadire kabinesinin olağanüstü yönlerini ele alan sanatçılar arasında hâkim olan iki eğilim saptayabiliyoruz. İlkinde sanatçı, birbirinden çok farklı nesnelere toplayıp yan yana koyarak asamblaje

başvuran bir koleksiyoncu, diğesinde imgelemsel manipülasyon ve dönüştürme aracılığıyla doğal nesnelere ile yapay nesnelere arasındaki parametreleri keşfe çıkan bir kaşiftir.” (Putnam, 2005: 10-12)

Daha sonraları sürrealistlerin 20. yüzyılda benzer bir toplama ilkesine bağlanmasının, nadire kabinelerinin zihnin içinde dilediği gibi gezinen serbest çağrışım alanı oluşturmasıyla ilgisi olduğu ifade edilmektedir. Bellek ve imgeleme sıkı sıkıya bağları olan hesaplı bir düzen ve seçicilik yerine, sanatçının birbiri ile ilişkili gözükmeseler bile kendi imgeleminde çeşit çeşit nesneyi ve onlara karşı beslediği içgüdüsel ve gizemli aşkı yansıtmaya yönelik sergileme yöntemleri önem kazanmış gibi görünür. Nadire kabinelerinin gizemli ve bilinçaltına dayanan koleksiyonu, bellek ve imgeleme kurduğu ilişki açısından 20. yüzyıl sanatçıları için önemli bir örnek teşkil etmiştir. Buna karşın modern müzenin ‘vitrin’i, durağan ve mesafeli tavrıyla eleştirilmiştir. (Putnam, 2005: 10-12)

“Vitrin bir sergileme yöntemi olarak barındırdığı estetik ile en sıradan nesneyi bile çok özel, biricik ve büyüleyici bir nesne haline getirip özgül bağlamından bambaşka tarzda algılatmayı başarabilir. Nesneyi hem dış etkilerden, hem izleyenden korur, böylece ikisi arasında fiziksel bir mesafe yaratır. Âdeta bir peep-show¹⁴ gibi izleyeni baştan çıkarır. Dokunamadığı ve erişemediği nesne üzerinde yoğunlaşmaya, onu temaaşa etmeye sevk eder.” (Putnam, 2005: 22)

Vitrin ve izleyici arasında etken ve edilgen olarak ayrıştıran larak tanımlanan bu ilişki daha sonra sürrealistlerin müzelerin üretkenliği sınırladığı fikrine dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşüm gündelik hayatın sıradanlığıyla durmadan savaşıma çağrılar atan ve gerçeğe bambaşka yönden bakmak ve meydan okumak adına yapılan bir çağrıdır. 1960’larda sanat kurumlarına eleştiri yönelten sanatçılar dadaistlerin, konstrüktivistlerin ve diğere tarihsel avangartların, geleneksel mecraların uylaşımına yönelik eleştirisini geliştirip, onu sanat kurumlarına ve bu kurumların algısal, bilişsel, söylemsel parametrelerine yönelik bir sorgulamaya dönüştürdüler. Bu dönüşüm sürecinde Duchamp’ın hazır nesnelere hareketle dönüşen sanatsal deneyim video, performans, mekâna özel yerleştirme, fotoğraf ve dijital mecrası gibi

¹⁴Peep-show Cambridge sözlükte; ‘a short, sexually exciting performance or film that someone pays to watch through a window in a small room’ biçiminde tanımlanmıştır. Peep-show’un perdeyle örtülmüş camın ardından gerçekleştirilmesi, yarattığı heyecan ile sürekli ve yeniden izlenme güdüsü oluşturur. Bu açıdan metnin gösterinin bu yanına gönderme yaptığı düşünülmektedir.

çağdaş sanat formlarının gelişmesine ön ayak oldu. Müzenin biricik elle tutulamayan koleksiyonu ve muhafız olma misyonu, böylece dönüşüp, deneyimin, seyircinin algısına ve deneyimine yönelen bir biçim almıştır. (Putnam, 2005: 9-30)

Müzenin günümüzde ziyaretçi ile kurduğu ilişkide hedef kitle ile belirlenen çerçevede eğitim, eğlence ve deneyim amaçlı kategorilere ayrıştırılarak belirlenmektedir. Dolayısıyla müze amacına uygun bir sergileme yöntemi, iletişim kuracağı kitleye de ilişkili bilgilendirme sistemleri tercih eder. Seçilen malzemenin yine sergilenmesi vurgulanmak istenen amaç doğrultusunda önce bilgilendirici sonra yorumlayıcı bir ortam gerektirir. Bu nedenle sergileme hem nesnelerin kendilerini hem de onları izleyen farklı izleyicilerin ortak özelliklerini dikkate alarak yapırlar (Atagök, 1999c: 144). Bu kitle hedef kitledir. Hedef kitleyi halkla ilişkiler çalışmalarında ilişki kurulacak kişiler ve gruplar olarak tanımlamak mümkündür. Aynı zamanda bu kavram, halkla ilişkiler çalışmalarında tüm etkinliklerin yönlendirildiği, bu etkinlikler sonucunda kendilerinden eylem ve düşünce değişimi beklenen kişiler ya da gruplar olarak da ifade edilebilir. (Boyras, 2008: 116)

İzleyici özelliklerinin farklı olabileceği toplumlarda ulaşılmak istenen hedef kitlenin önceden tesbiti ve sergileme kadar ek bilgiler de belirleyici olurlar. Bu nedenle iletişimin kolay kurulacağı düşünülen genç kesim ile çalışmanın yakınlaştırıcı gücü gözardı edilmemelidir. Hem okul programları kapsamında bazı konulara daha açıklık ve ilgi kazandırması hem de eğitim olanaklarında belli ortak paydaların bulunması sergilenen konuları anlaşılır kılacaktır. (Atagök, 1999c: 144)

Sonuç olarak serginin başarılı olabilmesi için müzenin türüne bağlı olarak gözlemciyle kurmayı tasarladığı ilişki farklılıklar gösterebilir. Müze, hedef aldığı kitleye uygun özelliklerde sergi tasarımı, koleksiyon kurgusu oluşturmalıdır.

3.3.1.2 Koleksiyon yapısı

Koleksiyon, “öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü” anlamına gelmektedir.¹⁵ Koleksiyon müzelerin kimliğini ortaya koymak adına, koleksiyonun yapısı ve türünü tanımlar. Sanatçı müzelerinin koleksiyonları, odaklandıkları sanatçının eserlerinden, eserlerinin üretiminde kullanılan nesnelere, gündelik eşyalardan, etnografik

¹⁵ TDK

nesnelere ve/veya arkeolojik buluntulardan, mektup, not defteri ve/veya gazete k p rleri gibi arşiv malzemelerinden oluşabilmektedir. Sanatçı müzelerinin koleksiyonları; alan odaklı, konu odaklı, tematik ya da mekân odaklı özellikler taşımaktadır. Alan odaklı koleksiyonlar resim, heykel, seramik ve  zım türlerine göre sınıflandırılmaktadır. Konu odaklı koleksiyonlar sanatçıya ilişkin olay, kurgu ve durumlara bir zemin oluşturur. Tematik koleksiyonlar ise sanatçının odaklandığı düşünce ve görüşlere ilişkin  er eve sunmak amacını güderler. Mekân odaklı sergilerde odaklandıkları sanatçıların yaşadığı zamandaki mekânı korumak isteyen müzelerin, koleksiyon kriterlerinde, mekânı  ne çıkaran yöntemler ve nesnelere mekâna kazandıracakları anlamlara göre değerlendirilmeleri önemlidir. (Akçe, 2011: 20)

Müzenin sanatçının fikrini, düşüncesini, görüşünü, sanatçının yorumlama gücünü göstermesi, ele alınan temaya farklı boyutlar kazandırması gereklidir. Koleksiyonun teması ve oluşturulma biçimi müzenin varlık nedenine, üstlendiği sorumluluğa, amaç ve hedeflerine göre yapılandırılır. Kültürel, sanatsal ve entelektüel hatırası, ithaf edilen sanatçının kültürel, sanatsal ve entelektüel yarattığını, projelerini, fikirlerini ve hatırasını yaşatmak, düşüncesinin anlaşılması, açıklanması ve taze tutulması için faaliyetlerde bulunmak gibi amaçlara dayanır.  nk   ağdaş müzecilik anlayışında bilgi kullanımını anlamak için müze işlevlerinin hangi biçimi ile ne şekilde ilgilendiği ve bu bilgiyi nasıl kullandığı tasarlanmalıdır. Bilginin hem kullanımı, hem topluma ulaştırılması iletişim işlevi yoluyla gerçekleşir. Sanatçının anlaşılır bir biçimde hedeflenen kitleye ulaştırılması rolünü, koleksiyon açısından üstlenen mesajın belirleyicisi olan k rat rd r (Uralman, 2006: 255). Küratörün oluşturduğu koleksiyonun içeriği, müzelerin karakterini ve vurguladıkları noktaları belirler. Bu doğrudan müzenin başarısını etkileyen bir faktördür. Monografik¹⁶ müzelerin, ait olduğu tarihselliğin sanatsal bağlamını farklı bir biçimde etkilemiş, eserleriyle hayal gücünü yakalamış büyük sanatçıların koleksiyonlarını sınırlı ve tekdüze biçimde anlatması başarısız bir müze girişimi ortaya çıkarabilir. Koleksiyon çok tekrar içeriyor ve genel olarak eklektik bir yapı içeriyorsa başarısız bir girişim sayılabilir.(Schubert, 2004: 97) Buna paralel olarak binaların işlevleri sergi ile tarihi nesnelere, modern biçimler ve sergileme birbiriyle uyum içinde birbirlerini

¹⁶ Monografi TDK; 'Bilimsel alanlarda özel bir konu veya sorun üzerine yazılan inceleme' olarak tanımlanır. Monografik müze ise tek bir sanatçıya ait müze koleksiyonudur.

bastırmadan yan yana durmalıdır (Schubert, 2004: 124). Koleksiyonda var olan eserlerin bir arada bütünlük içinde durabilmelerini sağlayacak bilgi ve altyapı küratörler tarafından oluşturulur. Bu anlamda müzenin faaliyetini belirleyen küratörün, müzenin kendisini ifade ettiği beyan sınırları içerisinde müzenin ortak aklı ve misyonu içindeki nesnelere toplanması ve koleksiyon bünyesine katması gerekir. Dolayısıyla toplama faaliyeti, küratöryel birimin ihtisas alanındaki bilgi birikim, deneyim ve uzmanlığı ile doğrudan ilgilidir. Çünkü müzeye giren her nesne, söylem alanı inşa etme uğraşı olarak nesnenin bütün içindeki değerini, atfettiği kimliği, ayrı ayrı araştırılmalı ve düşünmelidir. Böylece nesnenin müzede ziyaretçi ile anlam üretmeye dayalı sorular üretmesi için uygun olanaklar sağlanabilir. Bu süreçte belirli fikirlerin oluşturulması, eserlerin tespit edilmesi, koleksiyonda bulunmayanların ödünç alınması için gerekli girişimler, sergi metinleri, sergi yayınları gibi işlerden oluşan bu evre serginin boyutlarına bağlı olarak bir küratör idaresindeki ekiple meydana getirilir. (Polat, 2008: 37)

3.3.2 Sanatçı Müzelerinde Teşhir Yöntemleri

Günümüzde teknolojik sergileme yöntemleri müze sergilemenin önemli alanlarından biri haline gelmiştir. Sergileme ve sergilemeye yardımcı unsurlar çoğunlukla iç içe geçmiş kavramlardır. Bazı durumlarda bu teknolojiler tek başlarına kullanılırken, kimi durumlarda birbirlerinden beslenmektedirler. Çünkü müzelerde etkileşimsel uygulamalarla birlikte kullanılan teknolojiler, sergilemenin türüne, hedef kitleye ve kullanım amacına bağlı olarak farklılaşabilirler.

Çağdaş sanat müzelerinde ya da sanatçı müzelerinde mesaj verme kaygısı güden ya da toplumun estetik duygularına hitap eden sergiler düzenlenmektedir. Bu tür sergilerde kimi zaman serginin vermek istediği mesaj dolaylı yoldan ifade edilebilir. Bu sebeple müzeler, sanat eserlerinin vermek istediği mesajın anlaşılabilirliğini arttıracak ya da bu mesajı destekleyecek sergi yöntemlerini tercih etmelidirler. Dolayısıyla sergilemeler müze türlerine bağlı olarak ziyaretçiler, koleksiyonlar ve amaçlar doğrultusunda farklılıklar gösterebilirler. Bu farklılıklar da sergilemenin türünü ortaya çıkartmakla birlikte bir sonraki aşama olarak kullanılacak sergileme teknolojisinin seçimine doğrudan etki eder. Dolayısıyla müze sergilerinde kullanılan sergileme teknolojilerinin başarılı veya etkili olabilmesi için müze ve sergileme türüne uygun teknolojik formlar tercih edilmelidir. (Boyraz, 2008: 122)

Koleksiyon yapısı belirlenen, amacı ve misyonu belirlenmiş müzede izleyici ile kurulacak ilişkinin tanımının da yapılmasıyla birlikte teşhir yöntemleri önem kazanır. Eğitsel ya da estetik amaçlara göre kurgulanabilen müze koleksiyonu, bu yöntemlere ilişkin sergileme biçimleriyle tasarlanır. Bu sergileme biçimleri durağan sergileme yöntemleri ve dinamik sergileme yöntemleri olmak üzere ikiye ayrılır. (Boyras, 2008: 122)

3.3.2.1 Durağan gösterim teknikleri

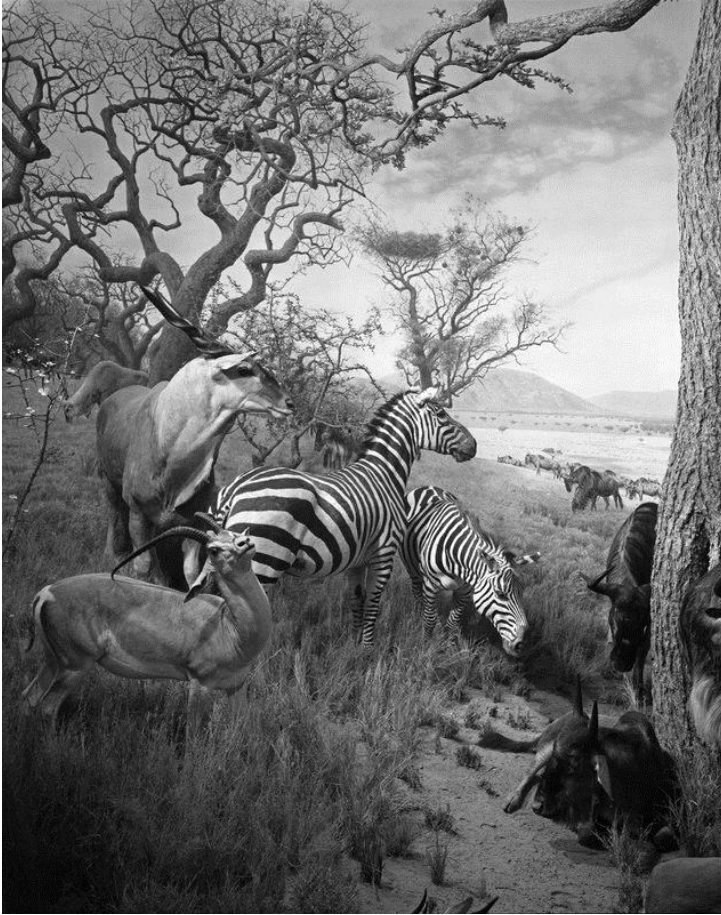
Geleneksel vitrin içi sergileme ve duvar panoları veya stant üzeri sergilemelerde sunuş, model diatomalı odalar, maketler, mankenler, çizimler, fotoğraflar, bilgi panoları gibi durağan unsurlar kullanılarak oluşturulan sergileme biçimidir. Çağdaş müzenin var olma sürecinden gelen bu geleneksel yöntem, müzelerde en çok kullanılan yöntemdir. Vitrinler belirli bir düzene göre, yerleştirmede kullanılan objeler ile birlikte yerleştirilir (Şekil 3.1). Yanlarında esere ilişkin bilgilendirme yapacak etiketler bulunur. Vitrin içi sergilemede ve stant üzerinde yapılan sergilemelerde etiket bilgilerinin yanında modeller, diatomalı odalar, maketler, çizimler, fotoğraflar, bilgi panoları gibi unsurlarla desteklenerek izleyici bilgilendirilir. (Deniz, 2008: 55)



Resim 3.1 Vitrinde boyanmış yumurta (Url-4).

Dioramalı anlatım, resimler ve modeller ile desteklenmiş anlatım biçimidir (Şekil 3.2). Yarı şeffaf perdeler üzerine resmedilen konunun, çeşitli aydınlatma etkileri ile üç boyutlu izlenimi uyandırmasına dayanan bir ilizyondur. Üç boyutlu izleniminin sağlanabilmesi için, öndeki perdeye resmedilen konuya ait detaylar, renk ve kompozisyon dikkate alınarak arkadaki ikinci perde üzerine yapılan çizim ve boyamalarla tamamlanır. Arka fondan yansıtılan ışıklar ile de günün ve atmosferin farklı zaman etkileri perde ya da sahnede canlandırılır. (Belcher, 1991: 60)

Durağan gösterimli sergilerde başka bir yardımcı teknik de makettir (Şekil 3.3). Şehir görüntüleri, binalar kullanılırken, insan ya da hayvan gösterimleri içinde mankenler ve mumyalar kullanılır. Madam Tausseau mumyalar müzesi bilinen popüler örneklerden biridir (Şekil 3.4). Durağan gösterim teknikleri kendi içerisinde desteklenerek kullanılabilirdiği gibi dinamik gösterim teknikleriyle desteklenerek de kullanılabilir.



Resim 3.2 Afrika ovaları, Akeley Afrika Salonu Dioraması (Url-5).



Resim 3.3 Richard Meier Maket Müzesi (Url-6).



Resim 3.4 Audrey Hepburn, Madame Tussaud müzesi, Londra (Url-7).

3.3.2.2 Dinamik Gösterim Teknikleri

20. yüzyıl başlarında müzelerdeki vitrin, tanıtım levhaları durağan tavırlarından dolayı eleştirilmeye başlanmıştır. Müzenin bilgilendirme amacı yetersiz kaldıkça yeni yöntemler aranmaya başlanmış, iletişim araçları geliştirilmeye çalışılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle dinamik gösterim teknikleri de sergilere dâhil olmuştur. Sesli yönlendiriciler, film, video ve slayt gösterileri, hareketli modeller, hologramlar, simülatörlü sergiler, interaktif yöntemler müzenin teşhir teknikleri arasına girmiştir. (Deniz, 2008: 59)

Dokunmatik gösterim teknikleri, bilgisayarlar ve kullanıcı etkileşimli (interaktif) sistemler dinamik gösterim tekniklerinin içinde bir koldur (Şekil 3.5). Miles'ın tanımına göre "İnteraktif sergiler, tasarımcının, ziyaretçinin cevabına göre sunumunu değiştireceği sergilerdir." Bu tanımdaki en önemli faktör, sunumda etkili olan ziyaretçinin cevabıdır. Bu noktada amaçlanan şey insanların fiziksel katılımları ve bu deneyimden kaynaklanan ilişkidir. Bu deneyimin müze için bilinçli olmadan öğretici bir yol izlemesi çoğu zaman hedeflenen şeydir. (Miles, 1986: 32-37)

Teknolojinin kullanıldığı interaktif müzelerde sergi grafik tasarımın, mimarlığın, video ve sinema pratiklerinin de bir arada bulunduğu bir etkinlik halini alabilir. Sesli gösterim tekniklerinin içine simülörleri de almak mümkündür. Simülörler müzelerde kullanılan ses ve görüntü efektlerinin oluşturulduğu teknik düzeneklerdir. Kulaklıklar yada telefon aracılığıyla verici ve alıcı esasına dayandırılarak yapılır. Başka bir görüntüleme tekniği ise 1990'lı yıllarda gelişen slayt yöntemli gösterim tekniğidir. Gelişen teknolojiyle birlikte slaytlı gösterim tekniği çağımızda yüksek çözünürlüklü projeksiyon aletleri yardımıyla oluşturulan 3 boyutlu görüntülere kadar evrilmiştir. (Deniz, 2008: 60)



Resim 3.5 Grammy Müzesi, değişik türlerde müzik keşfi için tasarlanmış dokunmatik ve sesli sistemlerle donatılmış masa (Url-8).

Gelişen teknoloji ile kullanım alanı genişleyen mobil cihazlar ve bilgisayarların da yardımıyla hologram ve artırılmış gerçeklik uygulamaları, gerçek dünyada öğrenen ve öğreticilerin ulaşamadıkları fiziksel nesneyi ya da bireyi sanal olarak var edebilmektedir (Şekil 3.6) (Özarlan, 2013: 26). Hedeflenen kitleye göre farklılaşabilen bu sistemler, hayali anlatıcı kullanılarak etkili hale getirilebilir (Boyras, 2008: 123). Hologram tekniği ile üç boyutlu hale getirilen anlatıcı

karakterlerin dışında yarı hareketli mankenler ve robotların ses ve görüntü eklenerek kullanılması da mümkündür.

Görsel ve işitsel etkilerle gerçek yaşam koşullarını taklit eden bir makine aracılığıyla çalışan maket ya da mankenlerin kullanıldığı gösterimler, animatronik yöntem denilen, hareket, ışık ve ses efektleri ile bütünleşen görüntü tasarımlarından oluşmaktadır (Şekil 3.7). Görüntü ve ışık enstelasyonları insanların belirli fikirler, belirli temalarda kendilerini ortam içinde hissetmelerini sağlayan, hareketli, ışıklı etkisiyle o ruh haline, o döneme götürdüğü için tercih edilen bir yöntemdir (Madran, 2012: 16)



Resim 3.6 Avusturalya ulusal spor müzesi, Kriket oyuncusu Shane Warne'in hologramıyla buluşması (Url-9).

Belli bir döneme ait özel bir olayı canlandıran deneyim müzelerinde ise animasyon, projeksiyon yöntemleriyle izleyiciyi geçmişte hiç yaşamadığı bir döneme ait bir olayı deneyimlemesini sağlamak mümkündür (Deniz, 2008: 69). Bununla birlikte, genellikle eski kent görüntüleri için tercih edilen bir yöntem de stereoskopik görüntülerdir. Çoklu projeksiyonla yarım ya da tam daire şeklinde hazırlanmış odalarda sunulurlar (Şekil 3.8) (Madran, 2012: 17).



Resim 3.7 Amerikan Ulusal Müzesi, Animatronik Tarbosaurus modeli (Url-10).



Resim 3.8 Johnson-Shaw Müzesi, Üç boyutlu gözlükler ile izlenebilen streskopik sergi (Url-11).

Başka bir dinamik gösterim tekniği de yorumlayıcı tiyatro yöntemidir. Tiyatral olan bu gösterim tekniğinde bir anlatıcı ait olduğu yüzyıla ait sosyal altyapı ile gösterisini yapar. Bu gösteri tek kişilik seyirciye yapılabildiği gibi zaman zaman gruplara da yapılabilir. Özel niteliklere sahip tiyatrocular, rehberler, dramacılar, müzeciler, eğitimciler, kısa oyunlarla geçmişten imgesel ya da gerçekçi karakterleri canlandırır, ziyaretçilerle ve diğer oyuncularla doğaçlama konuşarak iletişim kurarlar. (Deniz, 2008: 70)

Günümüzde sergilerin, etkileşimselliğinin ön planda olduğu ve erişilebilir bilgi aktarımını sağlayan kurgular haline geldiğini söylenebilir. Bu nedenle sergilemenin yöntemi ve teknolojinin kullanımı bu kurguya göre değişmektedir. Bir bilim müzesi simülatör cihazını sadece uzay mekiklerini anlatmak için kullanırken, bir doğal tarih müzesi simülatörlerini bölgenin bitki örtüsündeki değişimi anlatmak için kullanabilir. Farklı müze türleri sergileme sistemi olarak aynı cihazları tercih etse de, değişik içerikteki bu sistemleri kendilerine adapte edebilirler. Fakat aynı türdeki müzeler, aynı konuları farklı teknolojiler yardımıyla da anlatabilmektedir. Bu durum bütün müze türlerinde ve kullanılan sergi teknolojilerinde karşılıklıdır. Sebebi ise teknolojik nesnelerin kullanım alanlarına göre farklılıklar göstermesi ve bir müzede kullanılan sergileme teknolojisinin başka müzede kullanılmak için uygun ya da yeterli olmamasıdır. (Madran, 2012: 18)

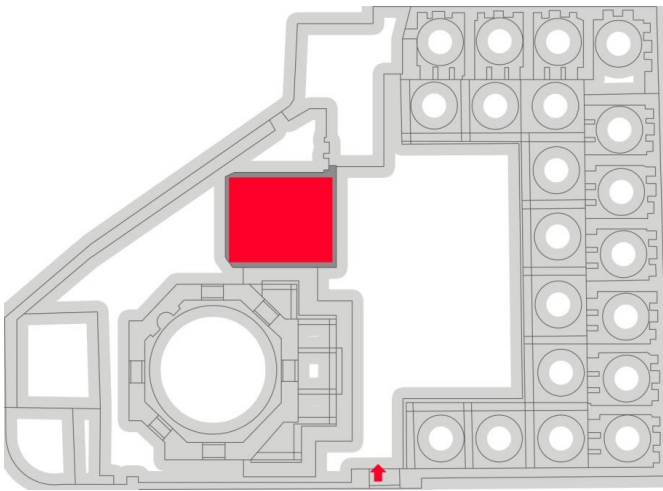
Bu teknolojiler, müzenin türünü ve koleksiyon içeriğini göz önünde bulundurarak oluşturduğu hedef kitleye göre kimi zaman sadece görselliğin ön planda olduğu teknolojiler olabilirken, kimi zamanda müzik müzelerinde olduğu gibi işitselliğin ve dokunmanın ön planda olduğu teknolojiler olabilmektedir. Ayrıca müze hedef kitle profilinde fiziksel ya da zihinsel engellilerin de bulunması, kullanılan teknolojinin seçimine direk etki eden bir durumdur. Örneğin görme engelli bireyler için sesli anlatımlar veya Braille Alfabesi ile desteklenmiş uygulamalar kullanılabilir. Simülasyon cihazları ve kiosk gibi teknolojiler de hedef kitle ihtiyacına göre ayrı ayrı ya da birbirleriyle kombine edilerek kullanılabilir. Bir bilim teknik müzesinde eğer hedef kitle çocuklar ve gençler ise, müze bu profile uygun olarak deneyim kazandırmaya ya da keyifli vakit geçirmeye olanak sağlayacak teknolojiler kullanılabilir. (Madran, 2012: 18)

4. MEVCUT YAHYA KEMAL MÜZESİ

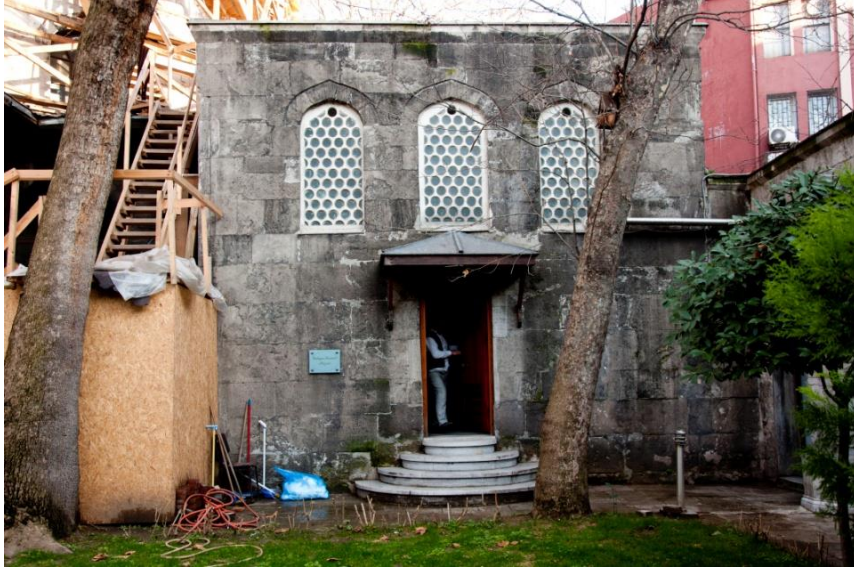
Yahya Kemal müzesi bugün Eminönü İlçesi'nde, Divanyolu üzerindeki Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesinin içindedir (Şekil 4.1). Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi, İstanbul Fetih Cemiyeti ve Yahya Kemal enstitüsü ile Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı tarafından kullanılmaktadır. Sıbyan mektebi, sebil, dükkânlar ve hazireden oluşan medresenin sıbyan mektebi bölümü Yahya Kemal müzesi haline getirilmiştir (Şekil 4.2), (Şekil 4.3) (Kurşun, 2008: 197).



Resim 4.1 Merzifonlu Kara Mustafa Medresesi .



Şekil 4.1 Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi ve sıbyan mektebi, ‘Yaşayan İstanbul medreseleri’ adlı kitaptan alıntılanıp, grafikleştirilmiştir (Kurşun, 2008: 197).



Resim 4.2 Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi içindeki sıbyan mektebi, Yahya Kemal Müzesi.

Fetih Cemiyeti, 1953 yılında, İstanbul'un fethinin 500. yılı münasebetiyle kurulmuştur. O tarihteki sanat, ilim, kültür, basın, bürokrasi ve iş dünyasından isimlerin, 29 Mayıs'ta yapılan İstanbul'un fetih kutlamalarına katılmak, kültür varlıklarının korunması ve restorasyonu, İstanbul kültürü, İstanbul'un fethiyle ilgili araştırmalar yapmak, yapılan araştırmalara destek olmak, bu konuda yayın yapmak ve yurt içi ve yurt dışında bulunan kuruluşlarla işbirliği içinde olmak amacıyla kurulmuştur (Url-1). Yahya Kemal bu cemiyetin fahri azalarından biridir. Şair'in 1 Kasım 1958 tarihinde vefatı üzerine, İstanbul Fetih Cemiyeti'nin 7 Kasım 1958 günü toplantısında Nihad Sami Banarlı'nın teklifiyle bir Yahya Kemal Enstitüsü kurulmasına karar verilir. Enstitü, Yahya Kemal'in hayatı, şahsiyeti, fikirleri, sanatı, eser ve tesirleri üzerinde çalışmalar yapacak, bir Yahya Kemal monografisi hazırlayacak, Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası yayımlayacaktır. Ayrıca kitap, broşür, süreli yayınlarda çıkan yazılar toplanarak bir Yahya Kemal arşivi meydana getirilecektir. (Url-2)

Yahya Kemal'in sağlığında basılmamış kitapları için enstitü, şiirlerini, nesirlerini, makale, hatıra, tektik yazılarını, mektuplarını, fotoğraflarını derleyerek okuyucu ile buluşturmak ve yeni neslin Yahya Kemal ile tanışmasına ön ayak olmak amacıyla çalışmalar yürütür. Enstitü bugüne kadar Yahya Kemal ile ilgili 23 kitap yayımlamıştır. 12 tanesi şairin kendi eseridir, ayrıca Yahya Kemal ile ilgili çıkan kitaplara ve yayınlara da destek verilmektedir. Yahya Kemal adına etkinlikler,

sempozyumlar düzenleyen cemiyet, Şair'in kardeşi Reşat Beyatlı tarafından bağışlanan kişisel eşyalarını da Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'nin içinde bulunan sıbyan mektebinde sergilemektedir (Url-1), (Url-2).

Müzenin amacı Yahya Kemal'in eşyalarını, yazılarını, başka bir deyişle hayatından kesitleri yaşatmak ve insanlar ile buluşturmadır. Özgün işlevini kaybetmiş ve müze olarak yeniden işlevlendirilmiş sıbyan mektebi, sınırlı hacmi ile ve imgesi büyük bir şairin sergilendiği mekân olması açısından ilginç bir karşıtlığın mekânıdır. Bu nedenle bu karşıtlığın kendisi, kavramsal olarak mekânın fiziksel sınırlarını, ziyaretçi ile kurduğu ilişki açısından algının boyutlarını ve zihinde bırakmayı amaçladığı fragmanlar açısından da imge(tahayyül) kavramının kendisini sorgulamamıza neden olmaktadır. Sınırlı mekândaki sınırsızlığı yakalayabilmek adına bir şairin temsili mekânı olması açısından, imgelemin(muhayyilenin) çeşitli çağrışımlarla yeniden üretilmeye araç kılınabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle oluşturulmaya çalışılan müze önerisinde, Yahya Kemal'in yazılarından ve şiirlerinden, yazarın dünyasına ait çağrışımlar ve bu çağrışımların mekânsal karşılıkları, sınır ve imge kavramları etrafında sorgulanarak temsili bir mekânın üretimi amaçlanmıştır¹⁷.

4.1 Sınırlı Bir Mekan Olarak Müze

Yahya Kemal müzesi Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesinin içinde bir hücredir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde 'küçük oda' anlamına gelen hücre kelimesi, Türk-İslam mimarlığında çeşitli yapı türlerine özgü, küçük boyutlu birim anlamına

¹⁷ İmge kelimesi felsefe terimleri sözlüğünde 'bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıttak biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası' olarak tanımlanmıştır. İngilizcede 'image' kelimesine karşılık gelen imge kelimesi, Cambridge sözlükte '*a picture in your mind or an idea of how someone or something is; a mental picture or idea that forms in a reader's or listener's mind from the words that they hear or read*' olarak tanımlanmıştır. İmge kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğünde muhayyile ve tahayyül ile eşanlamlı görünmektedir. Muhayyile, Devellioğlu'nun Osmanlıca sözlüğünde 'hayal etme gücü' (muhay-yelat kökeninden) olarak tanımlanmıştır. Nişanyan etimolojik sözlükte, imge kelimesi 'emare (im)' kelimesinden türeyen ve daha sonra anlam kayması yaşayarak dönüşen bir kelime olarak alınmıştır. Bu bağlamda sözlüklerde yapılan açıklamalarla bir eşleştirme yapılması gerekirse; 'imge' kelimesinin anlam karşılığını, hayalden türeyen 'tahayyül' kelimesinin karşıladığı düşünülmektedir. İmgelem ise 'hayal gücü' olarak açıklanır ve bu bağlamda anlam olarak 'muhayyile' ile eşleşmektedir. Lakin tez kapsamında kullanılan 'imge' kelimesi, ait oldukları kaynakların bağlamlarına eşdeğer kullanıldıklarından, kaynaklar esas alınarak kullanılmıştır. İmgenin gerçeklik-hayal arasında değişen durumlarda kullanılması, özellikle mekân sözkonusu olduğunda 'algı' boyutuyla değerlendirilme biçimindedir. İlgili bölümde 'imge' kavramının bu çok katmanlı karşılığı açıklanmıştır.

gelmektedir¹⁸. Hücre özellikle tekke ve medrese mekânlarındaki bölmeleri ifade eden hacmi küçük bir mekândır.

Mekân Türk Dil Kurumu sözlüğünde bulunulan yer, ev anlamlarına gelir. Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde ise en genel anlamıyla; var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük olarak tanımlanmaktadır. Üç boyutlu hacim olduğu kadar boşluk, hiçlik durumu olarak da tanımlanabilir. Mekânın var olanların içinde yer aldığı bir boşluk olarak tanımı, içinde bulunan ile ilişkisinin sorgulanmasına yol açar. Bu ilişki özne ve nesne ilişkisidir. Özne olan insan, mekân olan boşluk ile başlangıçta fiziksel bir ilişki içindedir. Bu ilişki fizyolojik olarak duyularla ilişkilenen iletişim sürecinin bir sonucu olan algı kavramını karşımıza çıkarmaktadır. Algı belleğin katkıları ve bir duysal izlenimle ortaya çıkan, karmaşık, nesnel bilinç içeriği olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımla bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varmak demektir. Bir nesne duyular aracılığıyla algılanır, ancak algı duysal izlenimlerden daha fazla bir şeydir, bilinçli bir farkına varmadır, duyuları bilince ileten bir olay olarak tanımlanmaktadır¹⁹. Algının tanımlanması sürecinde önemli olan özne ile nesne ilişkisidir. Çünkü içerisinde var olanla ilişki içinde bir mekân söz konusudur. Bu ilişkiden bir deneyim doğar. Deneyim kavramsal olarak bilinçli ya da bilinçsiz kişisel edinimdir²⁰. Belli amaçlara ulaştıracak yeni koşullar yaratarak, yaşamın türlü süreçlerini değişikliğe uğratan bir süreçtir²¹. Algının bilinç temelli olduğu kabul edilirse, zihinde oluşturduğu yansımalarının da mekânsal geri dönüşlerinin olduğunu söylemek mümkündür. (Ersoy, 2010: 32)

Mekânın bireyler tarafından deneyimlenmesi sonucu zihinlerde oluşan bu yansımalarına 'mekansal imge' denmektedir (Ersoy, 2010: 8). İmge; dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyası, duysal uyaranların yokluğunda meydana getirme süreci olan zihinsel nesne olarak açıklanmaktadır.²²

¹⁸ Türk Diyanet Vakfı ansiklopedisi, 2013. 18. Sayıda 'hücre' bahsi.

¹⁹ TDK

²⁰ TDK

²¹ TDK

²² (Cevizci, 2000: 503)

Bu tanıma paralel olarak mekansâl imge için mekân deneyimi şarttır, mekân bu anlamıyla insan bilincinden bağımsız olarak var olan nesnel gerçekliklerin zihnimizde yansımadır. Dolayısıyla, mekansâl imgeler, sınırlanan bir mekânın işlevsel, simgesel, fiziksel ve ya biçimsel olarak genel kompozisyonundan ayrımsanan güçlü öğeleridirler. Bu öğeler mekansâl imgeyi oluşturan her türlü fiziksel koşuldan, zihinsel tüm uyaranlardan ve duyumlarımızdan kaynaklanan zihinsel birikintilerden etkilenirler. Görsel olan herşeyin benliğimizde yarattığı imgeler ve o imgelerin bir araya gelerek oluşturduğu kimlikler, yeni hayallere, üretilen yeni imgelere beşik olurlar. Bu nedenle mekansâl imgenin niteliği, çevre ya da mekânın niteliğini yansıtacaktır. (Ersoy, 2010: 32)

Başka bir açıdan bakıldığında, mekânın algılanmasının fiziksel algıya dayanan bir duyumun zihinde yeniden üretilmesiyle oluşan duyumsal bir süreç oluşu bir açıdan mekânı metafizik²³ kılmaktadır. Duyumsal süreç mekânla ilk karşılaşmada kısa süreli mekansâl deneyimler sırasında gerçekleşmektedir. Zihinsel süreç ise mekân deneyimlerinin zihinde sürekli yaşamasıdır. Bu nedenle zihinde geçirilen süreye ve hareket kavramına bağlı olarak değişir ve gelişir. Bu süreç sonunda mekânı deneyimleyen insanın zihninde yansımalar oluşturur. Bu yansımalar ile fiziksel olarak sınırlı olan mekânın boyutları sınırsızlığa ulaşabilir (Sharr, 2013: 9).

Bu sınırlılık içindeki sınırsızlık, mimari mekânın gerçekliğinin sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu nedenle, ötesinde keşfe çıkılabilecek ve sonsuzluk aranabilecek fiziksel mekân metafizik bir boyut kazanabilir. Paul Andreu'nun Proust'un roman hakkında verdiği örneğinden aktardığı gibi, “mekân, az sayıda insanın dış ya da iç dünyalara dair görselliklerini derinleştirerek belirginleştiren bir optik alete dönüşür.” (Andreu, 1999: 58). Bu bakış açısına göre mekân sabit ve durağan değil, canlı değişen ve akışkandır. Sürekli diğer mekânlara uzanır, birleşir, uzaklaşır ya da çatışır. Bu akış, birleşme ve çatışma, birinin ya da ötekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı yeniden üretebilir. Bu anlamda mekân Ersoy'un sinemayla ilişkilendirdiği tezinden bağlamından koparılmış bir söylemle yeniden yazılacak olursa, görüntülerin peşpeşe geliş biçimleri, devamlılığı, kopukluğu ile anlam üretimine açıktır. Mekânı oluşturan her türlü mimari eleman güçlü ve aktif bir anlam üreticisi durumundadır. Çünkü karşısında durduğu varlık ile işaret ettikleri,

²³ TDK metafizik ‘doğa ötesi, algı ötesi’ anlamıyla kullanılmıştır.

açıkladıkları ve sakladıkları ile hareket ve dinamizm kazanan bir varlığın imgelemi üzerine yerleşir.

Bachelard bu eylem ve mekân ilişkisini konut üzerinden yorumladığı çalışmasında varlığın küçük bir barınak bulduğunda hayalin çalışmaya başlayarak, ele gelmez gölgelerden 'duvarlar' ördüğünü, korunma ve yanlısamlarıyla iç rahatlatıp, tersine kalın duvarların ardından korktuğunu öne sürer. Varlık bir mekânın içinde, onun sınırlarını, 'en bitmek tükenmek bilmeyen diyalektik içinde' duyulur hale getirmektedir. Ona göre; mekân bu gerçekliği içinde düşünceleri ve hülyaları ile yaşar. Bu tahayyülün sınırları içinde geçmiş mekânda yaşamaya koyulur. Düşleme derinleştikçe derinleşir, öyle ki mekânın içinde düş kuran özne için artık eski hatıraların ötesinde hatırlanamaz bir alan açılır. Bu alanın içinde, artık hafıza ve imgelem birbirinden ayrılamaz. Her ikiside birbirinin derinleşmesi için çalışıp dururlar. Dolayısıyla düşlemenin yaşandığı yerler de yeni bir düşlemede kendilerini yeniden kurarlar. Bu nedenle de düşlemenin imge dünyasında kendi değerini arttıran bir tavrı da vardır. (Bachelard, 2008: 33-40)

Mekânın içinden dışına şekillenmesini Gabo ve Pevsner, yazmış oldukları manifestoda şu biçimde tariflerler; "...Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?" (Conrads, 1991: 33)

Gabo ve Pevsner'in tanımladığı mutlak mekân, Baudrillard'ın, imge gerçeklik ilişkisinin dört aşama ile kurduğu mekânı anımsatır. İlk aşamada imge, gerçekliğin bire bir yansımasından ibarettir, ikinci aşamada gerçekliği çarpıtmakta, olduğundan farklı sunmaktadır, üçüncü aşamaya gelindiğinde ise imgenin işlevi görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığının 'gerçeğini' gizlemektir (Baudrillard, 1996: 49).

Mekânın imgelerle birleşmesiyle mekân sadece görsel bir ifade olmaktan çıkıp vurgu yapan bir dışavurum ifadesi haline gelmektedir. Mekansâl imgeler mekânda gerçeklikten görselliğe geçiş yapılan bir köprü görevini üstlenmektedirler. Mekânın duyumsattığı tüm duygu ve düşüncelerin zihinsel mekandaki çevirisidirler. Bellekteki imgelerin perdedeki görüntüleri tamamlaması ile hissedilir kılınan

mekanlar, imgelerin zihinde algısal boyutta deneyimlettikleri ölçüsünde anlam kazanmaktadırlar (Ersoy, 2010: 34).

Mekânın ve algının yarattığı imgelerin birliğiyle artık mekânın sınırlarından bahsetmek olanaksızlaşır. Mekân, mekânın ve insanın bu dinamik birliği içinde artık basit geometrik formların verdiği referansların çok uzağındadır. İçinde yaşanan anlar o mekânı bir kutu olmaktan çıkararak, geometrinin çok uzağında bir boşluğa yerleştirirler. Başka bir deyişle içinde yaşanan mekân, geometrik mekânı aşar. Bu mekân, hücre²⁴, hem hücre, hem dünyadır. Çünkü mekân eylemi çağırır ve hayalgücünde eylemden önce çalışmaya koyulur (Bachelard, 2008: 42).

Bu metafizik ve zamansal mekân aynı zamanda bir toplumsal üretimin sonuç ürünüdür. Bu süreci açığa çıkarmak ve yeniden kurmak için onu ‘üreten eyleme geri gitmek’ ve ‘üretim ve anlamlandırma sürecini’ yeniden kurmak gerekmektedir (Lefebvre, 1991: 27), (Avar, 2009: 6-8). Bu nedenle imge ve imgenin kendisini yeniden üretme sürecinde mekânın kendi izlerinden ziyade, şahısın ona yüklediği anlamın sınırları da önem kazanmaktadır.

Bu nedenle bu çalışmanın kapsamında, Yahya Kemal’in mekâna yüklediği anlamın sınırları eksen alınmıştır. Belirlenen unsurlardan her biri, bir mekân içinde temsili bir deneyim mekânı yaratmak adına mekansâl tahayyülleri içeri çağırırlar. Bu unsurlar; içinde bulunan varlık ile anlam kazanan mekân, içinde bulunduğu kültürün var ettiği mekân olarak medrese, ev metaforunun kavramsal olarak karşılığını, bizatihi kendisinin evsiz oluşundan kaynaklanan bir yoksunlukla kent mekânlarında bulmuş bir şairdir. Bir mekânın sınırsızlığının, bir şairin temsili mekânı olarak bir medrese parçasının sınırsızlığını üretecek olan eylem bu nedenle ilk olarak şiir ve onun anlam katmanlarıdır. Şairin hayal evreninde var olan bütün metafizik sınırlar, medresenin var olduğu kültüre gönderme yapan fiziksel izleri ve şairin ona gönderme yapan tarihsel izleri ile, bir iç geçişlilik halinde, fragmanlar bırakmak üzere, gözlemcinin seyrine bırakılırlar.

Bu nedenle bu çalışmanın beklenen sonuç ürünü, bir müze tasarım önerisi, mekânın sınırlılığını eksen alarak, onu Yahya Kemal’in izinden ve imgesinden hareketle

²⁴ Hücre kelimesi, medresenin bir parçası olan hücre mekânına yazar tarafından yapılmış bir göndermedir.

yeniden üretmektir. Dolayısıyla, ilgili bölümde şairin parmak izlerinin ve mekânsal imgelerinin şiir bağlamında tartışılması amaçlanmıştır.

4.2 Eleştirel Bir Bakış: Mevcut Müzenin Durumu

Günümüzde Yahya Kemal Müzesi olarak kullanılan Sıbyan mektebi, Yahya Kemal Beyatlı'nın kardeşi Reşat Beyatlı'nın vefatından sonra müzeye bağışladığı kişisel eşyalarından bir kısmını içermektedir. İki katlı müzenin giriş katında İstanbul Fetih Cemiyeti tarafından basılan kitapları, pasaportları, kitapları, el yazısı eserleri, yurtdışında kaldığı yıllarda gönderdiği kartpostalları, parlamento dökümanları, üzerinde adının yazılı olduğu bir çanta yatay vitrinlerde sergilenmektedir (Şekil 4.4). Ayrıca müzede Yahya Kemal'in kazandığı plaketter, ödüller, kullandığı radyo, traş seti, kolonya şişeleri, çakmakları, tırnak makası, iki adet kurşun bulunmaktadır. Müze duvarlarında ise İspanya'da ve Pakistan'da büyükelçilik görevleri sırasında çektiirdiği fotoğraflar asılmıştır. Mekânın bir köşesin de iki katında da Yahya Kemal'e ait büst bulunmaktadır.

Müzenin ikinci katında ise, annesine ait olan ve üzerine doğduğu yıl yazılmış olan Kur'an, madalyon, kâğıt makası, güneş gözlükleri, kalemleri ve iki kutu içerisinde kime ait olduğu belli olmayan saç bulunmaktadır. Ayakkabılarını koyduğu valizleri (Şekil 4.8), duvarlarda büyükelçilik döneminden ve hastanedeki son günlerinden kalan fotoğrafları görebilmek mümkündür.



Resim 4.3 Yahya Kemal Müzesi giriş kattan bir görünüm.

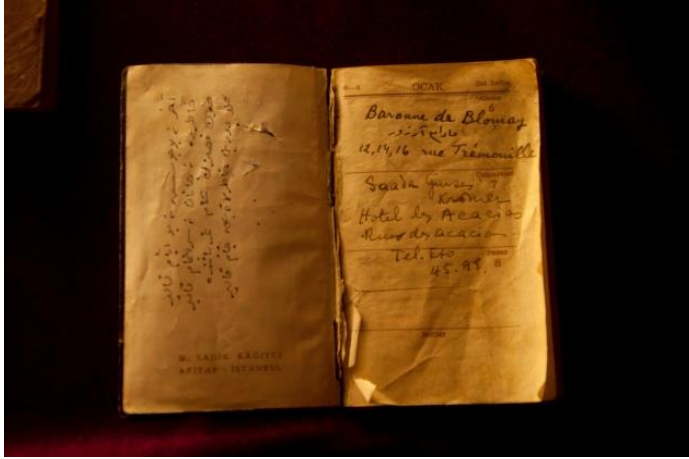
Mekânın ortasına yerleştirilmiş büyük bir vitrinin içinde ise yazara ait frak, değişik renklerde kravatlar, golf sopaları, eldivenleri, şapkaları ve değişik renk ve stillerde ayakkabıları sergilenmektedir (Şekil 4.5), (Şekil 4.9). Park oteldeki son günlerinde kullandığı yazı masası ve bambu sandalyesi, üzerinde bir not defteri, kâğıt ağırlığı ve gözlük kabı bulunur (Şekil 4.6), (Şekil 4.7).



Resim 4.4 Yahya Kemal Müzesi ikinci kattan bir görünüm.



Resim 4.5 Yahya Kemal'in Park Oteldeki son yıllarında kullandığı yazı masası



Resim 4.6 Yahya Kemal'in not defteri .



Resim 4.7 Yahya Kemal'in gardrop bavulu (Batur, 1995)



Resim 4.8 Yahya Kemal'in eşyaları .

Yahya Kemal'den kalan bütün eşyalar, sıbyan mektebinin tek hacimlik mekânında sergilenmektedir. Özgün işlevini yitirmiş mektebin tek hacimlik hücrelerinin mekânsal kurgusu bütün bu eserler için rahat bir dolaşım ve sergilemeye olanak tanımaz²⁵. Mekânın bu özgün niteliği, uyumlu kullanım olanaklarının doğru biçimde saptanıp biçimlendirilmesini gerektirmektedir. Mekân, az sayıda ve küçük eşyaların sergilenmesine olanak sağlar, kimi mekânlar tek obje ile değerlendirilebilecek durumdadırlar (Madran, 1999: 95). Bu mekânsal özelliğine karşın müze koleksiyonlarının çoğunu hatta tümünü sergileme isteği ile odaları içinde dolaşılması imkânsız birer depo haline dönüştürmektedir (Madran, 1999: 95).

Oruçoğlu, müze sergileri ile ilgili makalesinde sergilemenin öncelikle görsel bir etkinlik olduğunu savunmaktadır. O'na göre sergi mekânının aydınlık düzeyi, nem, ısı değerleri çok seslilik içinde mekânın bütünlüğünü oluşturmalıdır (Oruçoğlu, 1999: 183). Bu nedenle her bir disiplinin müze mekânının ve koleksiyonun korunması ve doğru biçimde sergilenmesi açısından önem taşır.

Serginin izleyici ile görsel açıdan doğru iletişim kurması için yeterli bir aydınlık düzeyi gerekir. Yanlış uygulamalar sonucunda mekânda aynalaşma görülebilir. Aynalaşma camın arkasındaki nesnelere çok, önündeki nesnelere görünmesidir (Sirel, 1999: 118). Mevcut müzenin yapay aydınlatması ve denetimsiz pencere ışıklarıyla vitrinlerin camlarında aynalaşma oluşmasına sebep olunmuştur.

Tomur Atagök, pencerelerin sık aralıklarla kullanıldığı tarihi binalarda aynalaşma sorununun çözülmesi gerektiğini belirtir. Pencere aralarına yerleştirilen resim, heykel ya da vitrin içindeki malzemenin algılanmasında sorun çıkmaması için perdeleme yerine mor üstü ışınları engelleyen filtre ya da ışığa duyarlı, kendiliğinden kapanan pencere sistemleri kullanılmalıdır (Atagök, 1999b: 77). Mevcut müzenin perdeleme ve yapay aydınlatma ile desteklenmiş sistemi bu açıdan yeniden düşünülmelidir.

²⁵ Bu değerlendirme Emre Madran'ın 'Tarihi miras niteliğindeki yapılarda müze işlevinin verilmesinde kullanılacak değerlendirme ölçütleri' makalesini eksen alarak yapılmıştır.(Madran, 1999b)



Resim 4.9 Vitrin üzerinde aynalaşma

Müze koleksiyonlarındaki eserlerin müzenin koruma işlevine uygun olarak dış etkenlerin cins, şiddet ve süresinden kaynaklanan yıpranmalara karşı korunmaları gerekir. Isı, nem, toz ve hava kirliliği denetim altına alınarak koleksiyon korunabilir (Atagök, 1999b: 82). Mevcut müzenin ideal ve standart ısı ve bağıl nem ortamını sağlayacak bir mekanizması yoktur ve bu durum çoğunluğu kâğıt, boya, tahta, kumaş olan organik malzemeler açısından elverişsiz bir ortam sunar (Diker, 2012). Vitrin içi sergilerde ise aynı ortamda sergilenen kâğıt, demir gibi farklı malzemelerden oluşan objelerin bozulma oranlarına ve bağıl neme dayanımlarına göre sınıflandırılmaları gerekmektedir (Diker, 2012).

Sınıflandırmanın yanında, müzenin sergileme düzeni içinde yer alan ve gerek sergilemenin, gerekse tek tek objelerin kolay anlaşılabilirliğini sağlayan döküman içerikli malzemelerin de çağdaş müzecilik yöntemleri ile etkileyici ve anlatımlı olarak sunulması gereklidir. Anlatılmak istenen konunun daha kolay anlaşılmasını sağlayacak bilgileri görsel malzemeler ile ziyaretçinin ilgisini çekecek biçimde düzenlemek önemlidir.(Atik, 1999: 164) Buna karşın, mevcut müzede, vitrinlerin içlerinde kimi zaman bilgilendirme levhalarına rastlarken, belli objeler için hiç bilgi bulunmamaktadır. Dönemin dil için de bir geçiş dönemi oluşturduğu

düşünüldüğünde, yazarın Latin alfabesiyle yazılmış olmayan yazıları ve bilgilendirme levhalarının eksikliği, bilgi aktarımının gerçekleşmemesine neden olmaktadır. Kartpostalların, basılmış kitapların, duvarlarda fotoğrafların belli bir estetik düzen içinde sunulmuyor oluşu, doluluk-boşluk gözetilmeden sergilenişi mekânın ve sergilenen objelerin okunmasını zorlaştırmaktadır (Diker, 2012):

Günümüzde pek çok müzede sergileme ile birlikte ifadeyi ve etkiyi güçlendirmek amacıyla kullanılan işitsel yöntemler mevcut müzede kullanılmamıştır. Yapıtlarını ve şiirlerini ses ile ifade etmeyi önemli sayan bir yazar olarak Yahya Kemal'in anlatılması sırasında işitsel yöntemler önemli olabilir. Bu yöntemler sergilemeyi ilginç kılarken yazarı da bağlamına uygun bir yöntemle aktarmış olacaktır.

Bir başka sorun nesneyle arka plan arasında ki ışıklılık ve renk karşıtlığında ortaya çıkar. Renk karşıtlığının büyük olması sonucunda nesnelere doğru algılanamaması ve doğallıktan uzaklaşması gibi sorunlarla karşılaşılır. Mevcut mekânda yüksek kontrasta neden olan kırmızı kalın perdeler odak noktasını değiştirmektedir. Bu da sergide ilginin kaymasına neden olabilir (Sirel, 1999: 119). Görsel algının gerçekleşmesi ışıklılık ve renk karşıtlığına bağlıdır. Ardı ardına gelen karşıtlıklar mekânın okunmasını zorlaştırırken serginde anlaşılmasını zorlaştırır.

Kendisi bizatihi bir müze olan mekânın mimari ve tarihi özelliklerini örtmeden mekâna uygun bir sergileme anlayışı benimsenmelidir. Yahya Kemal için bir zamanın fotoğrafı olan mimari mekânında sergilenmesi, bağlamının anlaşılması açısından önemlidir.

Yahya Kemal'in sergilendiği ve temsil edildiği mekanla ilişkisi, onun çocukluğunda ilk eğitimini aldığı sıbyan mektebiyle başlamıştır. Hayatının geri kalanında bir 'ev'e sahip olamamış yazar için, Theodor W. Adorno'nun 20. yüzyıl insanın tedirginliğini ve mekânla olan kopuşunu anlattığı cümlelerinde olduğu gibi 'ev' artık 'geçmişte kalmıştır' (Adorno, 2005: 41). İşte bu noktada tarih bir nevi ev rolünü üstlenir ya da eve dönüşün en kestirme ancak en sağlam ve bütünlüklü, bütünleştirici yolu olarak tercih edilir. Ev, Yahya Kemal'de metafor olarak hem kendisiyle, hem tarihiyle ve vataniyle ilgili zengin imgeler üretmenin bir aracına dönüşmüştür (Ağır, 2010: 230-236).

Yahya Kemal'in ev ile ilgili imgeler üretmesinin bir aracı olan kültürel düzlemin ürünü olan mektep ile bugün temsil edildiği mekân arasında böyle bir bağlamsal

ilişki görünmemektedir. Bu anlamda müze mekânı, içinde Yahya Kemal ile ilgili eşyalar bulunan bir depo olmaktan öteye geçememiştir. Bu görüntü, tarihsel miras olan mektebin kendisinin farkedilmemesine ve aynı zamanda da, gözlemcinin mekân ile ilişki kuramamasına yol açmaktadır. Bu nedenle mekân, sergilemeye elverdiği ölçüde eser ile boyutlarına uygun nesnelere ile çözümlenmelidir. Bu eserler, ait olduğu sanatçıyı en etkili biçimde anlatırken, aynı zamanda mekânın şiirselliğini de yok etmemelidir.

5. YAHYA KEMAL MÜZESİ ÖNERİSİ

Rasyonel bir akıl için varlıkların nedenselliği ön koşuldur. Bilimsel veriler hep bir ‘şey’lere bağlıdır. Bir şair için tahayyül ve imgelem bir ‘şey’in varlığına gerek duymaz çünkü o saf bir bilincin ürünüdür. Bachelard’ın tanımladığı gibi şair, yarattığı hayallerin yeniliği ile dil yetisinin kökenidir (Bachelard, 2008: 11). Bu nedenle bir şair eksene alındığında hayal düşünceden önce gelir. Dolayısıyla şairin tahayyüllerini bir ‘zihin’ çerçevesinde değil ama bir ‘ruh’un izlerinin peşinde aramak gereklidir. Düş kuran bilincin izleri ile, “herşeyin kaynağını ve anlamını bulduğu noktaya yani tam ortaya, her şeyin kalbine, merkezine atılmak gerekir: işte o zaman, unutulmuş, dışlanmış o sözcüğü ruh sözcüğünü yeniden buluruz.” (Bachelard, 2008: 12).

Bir ressamın resimle, bir şairin şiirle sanatsal açıdan ilişkisi, gerçek hayattaki görüntülerin birer birer yansımalarını üretmek ile değil ama o manzaranın yeni bir biçimde ve bu kez tümüyle yeniden ve başka biçimde yaşayan bir görüntüsünü tahayyül etmekle ilgilidir. Dolayısıyla ressamın, şairin hayali artık duyulur bir gerçekliğin basit bir ikamesi değildir²⁶. Çünkü sanatçı yaşadığı gibi üretmez, ürettiği gibi yaşar (Bachelard, 2008: 25).

Bununla birlikte, mekânın bağlamı, şiirin çağrışımları ile yine o şairin kendi şiirsel gerçekliğinde aranmalıdır. Bu nedenle mekânsal imgeyi, şairin varlığını adlandırdığı şiirde aramaya çalışmak gerekmektedir. Dolayısıyla bu bölümde ele alınmaya çalışılacak kavramlardan her biri, mekânın üzerine kurulduğu çağrışım evreni, şairin kaleme aldığı şiirler, nesirler eksen alınarak anlamlı bir bütüne akan alt başlıklar şeklinde oluşturulmaya çalışılmıştır. ‘Mekânsal İmgenin Oluşumu’ adlı bölümde derlenen bu alt başlıklar, önce dağınık haleler halinde bırakılacaktır. Bunun nedeni tezin bağlamına uygun biçimde, ele alınan kavramların okuyucu ile temaşa etme kaygısındanadır. Tasarım önerisinin ele alındığı sonraki bölümde ise, bu rayihalar birer birer mekân tasarımına dönüştürülmeye çalışılacaktır.

²⁶ Cümle eserde geçen bağlamının dışında kullanılmıştır (Bachelard, 2008: 26).

5.1 Mekânsal İmgenin Oluşumu

Mekânın imgeyle kurduğu ilişki, bir şaire adanmış müze için, şairin şiirle kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Çünkü mekân, ilgili bölümde detaylandırıldığı gibi, deneyim sonucu zihinlerde oluşan yansımayla yeniden üretilebilir ve şiirde şairin kelimelerle ve onların anlamsal karşılıklarının zihindeki imgesiyle üretilmiştir ve yine her okuyucu kendi imgesiyle o şiiri yeniden üretir.

Şiir ise kavramsal açıdan düş gücüne, hayale, imgeye dayanan, sembollerle, ritimli sözcüklerle, seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan bir anlatım biçimidir²⁷. Şair şiiri kendi evren tahayyülü ile zihin süzgecinden geçirir. Hayatı tasarladığı evrene göre kavrar. Ve şiiri yazar. Böylece şiir soyutlanmış eşya ile şairin ona giydirdiği kişilik arasında şekillenir. Şairin dil dünyası, bu tasarlanmış evrenin mimarlığıdır. Yazar kullandığı kelimeler ve kavramlar ile kendi gerçekliğini yeniden üretir. Bu nedenle kelimeler yazarın kavramsal algısına, çağrışımlar ise kelimelerden çıkıp kavramlara uzanırlar. Kavram, kelime ve dil arasındaki bu ardı sıra ilişki bu nedenle her şairin kendi dil dünyasına aittir ve oradan başlar. Dolayısıyla fiziksel metnin ötesinde çağrışımlar üretmek için, yine metnin ötesinde sorular sormak gereklidir. Savaşır bu ilişkiyi şu biçimde tanımlar; “Çünkü şiirsel olanı şiirin kendi üzerine kapanmış yüzeyinde değil, onun ötesinde kendisinin de bir parçası olduğu bütünlükte, anlık parçalanmış, belki de tamamen kaybolmuş bir şehir yaşantısının bütünselliğinde arıyoruz.” (Savaşır, 1987: 25)

Bu nedenle, ‘anlık parçalanmış’ ve belki de ‘tamamen kaybolmuş’ bir şehir yaşantısını anlamak, bugünkü şehir yaşantılarımız içinde tanımlanmış bir şiir dünyasını değil, Yahya Kemal’in kendi şiir dünyası içinde tanımladığı ilişkileri, dil dünyasını ve sembolizminin çerçevelerini anlamaya çalışmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda Yahya Kemal’in dil ile kurmaya çalıştığı ilişkiyi anlamak önemlidir. Şair esas Türkçeyi bulmak için eski Türk şiirine dönmek gerektiğini belirtir. Başka bir deyişle, öz şiiri bulmak ve divan şiirini belirli bir zümreye ait kılan dili, herkesin anlayacağı kelimelere inerek beyaz lisana ulaşmak gerektiğini ifade etmiştir (Beyatlı, 1990a: 157). Dilin en küçük parçası olan kelimelerle yakın ilişkisi O’nu anlam ile olan ilişkisinden koparmamıştır. Başka bir deyişle yazar işlev için formu, form için işlevi terk etmemiştir. Çünkü ona göre; “Şiirden anlamı koparmak ruhumuzu tam

²⁷ TDK

olarak aksettiremeyeceğimiz ürünler vermemize yol açacaktır” (Beyatlı, 1990a: 72-73). Bu nedenle şiire giren kelime sadece sözlükteki anlamını değil, ‘şairin malzemesini kendi ruhunda bulduğu’, ‘niceliğini ve niteliğini kendinde bulduğu’ bir sanat malzemesidir artık.’ (Tanpınar, 2007: 18) Bu ilişki Özden’in deyişiyle: “Kelimenin mana ile olan ilgisi bir odanın ışıkla olan ilgisi gibidir. Odaya düşen ışıpta olabilecek ufak bir değişme, eşyanın görünüşünde ve onların algılanmasında farklılıklar oluşturur. Eşyaya gelen ışık nasıl onların boyutlarını değiştirir, onları endişe veren varlıklar haline indirirse şiirdeki hava da kelimelere ve imalara öyle yansır. Odadaki ışık kaldırılınca nasıl eşya algılanmaz ve odadaki bütünlük kaybolursa, şiiri oluşturan havayı da ortadan kaldırınca geriye lügate dönmeyi bekleyen bir kelime yığını kalır. Kelimeleri bir arada tutan ve birlikli bir bütün haline getiren hava sanatçının ruh halini, hayallerini, duygularını kelimelere aktarmasıdır.” (Özden, 2001: 80)

Yahya Kemal şiirde kelimelerin bir bütün halinde davranmasını önemsemiştir. Anlam, kavramlarla iç içe geçerek bir bütün haline gelir ve çeşitli göndermelerle katmanlaşır. Işık, renk ve ses unsurlarıyla zenginleştirdiği şiirinde her bir kavram şairin kendi şiir dünyasında vücut bulur.

5.1.1 Işık

Yahya Kemal şiirinde sıkça kullandığı kavramlardan biri olan ışık unsuruna; aşkı, ölümü, vatanı ve musikiyi ifade ederken sıkça karşılaşılmaktadır. Şair aşkı ışık olarak idrak etmiştir; (Filizok, 1984: 73)

“Ah o akşam trenden gülüşün!

O gülüş kalbime aksettiği an,

Duymadım ilk ateşin düştüğünü

Şevka benzer bir ışık zannettim²⁸.”

‘Neşati’nin gazeline tahmis²⁹, şiirinde sevgili, şairin dünyasını aydınlatan bir ay, güneştir;

“Mihir ü mâhımdı bu âlemde huzûrun dahi dün ,

²⁸ ‘Aşk hikâyesi’, Yahya Kemal, Kendi Gök Kubbeimiz, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2010 s.86.

²⁹ Eski Şiirin Rüzgânıyla, Yahya Kemal, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1962,. s. 108.

Gittin eyvâh cihan zulmete garkoldu bugün” ,

‘Mükerrer Gazel³⁰’de sevgili eşyayı hatırlatan bir ışık kaynağı olur;

“Mücevherâta ziya saldı hüsn ü ânından”,

‘Vuslat³¹’ şiirinde aşkı yaşayanlar, gök ve ufuklar hepsi ışık imajıyla aydınlatılmıştır;

“Geldikleri yol... Ömrün ışıktan yoludur o;

Âlemde bir akşam ne semavî koşudur o!’.

‘Tanburi Cemil’in ruhuna gazel³²’ de hazların aynaları, gönülün ateşiyle birleşir; Âlem ve âşıklar aydınlık bir tabloda birleşirler. Sevgili gibi musiki de aydınlıkla ilişkilendirilmiştir;

“Tutuşur meş'ale-î dille merâyâ-yı,

Hüsn ü aşk ortada bin mâh bin ahterle döner.”

‘Kar musikileri³³’ şiirinde, vatandan uzakta kendisini karanlık içinde gören şair, Tanburi Cemil Bey’in plağıyla aydınlık bir dünyaya dönmüştür. ‘Çubuklu Gazel³⁴’inde ise ay ışığı semavi bir musiki olmuştur. ‘Süleymaniye’de bir bayram sabahı³⁵ adlı şiir yine ışık imajıyla başlar ve ışık imajıyla sonlanır. Şiirde iki türlü aydınlık vardır. Birincisi sabah aydınlığı, ikincisi ise bir bayram sabahını aydınlatan, tarihi ve haklı derinden kavramanın mutluluğu olan gönül aydınlığıdır (Filizok, 1984: 74-78).

Yahya Kemal’in şiirde ışığı ön plana çıkaran tavrı, bir diğer bakış açısına göre modern dünyanın izlenimci tavrına göndermeler yapar (Tanpınar, 2007 : 9). Sözelimi, Monet’in Rouen Katedrali’nin cephesinin günün farklı saatlerinde yapılmış yirmi tablosunun şiire yansımış hali Hayal Şehir’dir. Çünkü Monet bir izlenimci ressam olarak bir manzarayı olduğu gibi vermekten ziyade, manzara karşısında hissettiklerini ifade etmiştir. Manzaraların günün saatlerine göre, ışıkla birlikte değişen çehrelerini yakalayarak, her seferinde manzaranın renkleriyle ışık tesirlerinin başka olduğunu farketmiştir. Rouen Katedrali’nin günün değişik sa-

³⁰ age., s. 33.

³¹ age., s. 122.

³² age., s. 81.

³³ age., s. 44.

³⁴ age., s. 63.

³⁵ Yahya Kemal, Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2010. s.3.

atlerine göre yirmi ayrı tablosunu yaptı ve hepsinin birbirinden farklı olduğunu resmetmiştir. Bu nedenle Yahya Kemal, Monet gibi, Üsküdar için yazılmış ‘Hayal Şehir’de³⁶ manzarayı ışıkla bağlayarak resimleştirmiştir; (Filizok, 1984: 74-78).

“Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir’den bak!

Bir zaman kendini karşıdaki rü’yaya bırak

Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;

Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;

O ilah isteyip eğlence hayalhanesine,

Çevirir camları birden peri kâşânesine.”

Yahya Kemal’in sanatında ışık ile kurduğu ilişki gerek modern resime yaptığı göndermelerle, gerekse tarihi kavramlar ve gelenek ile kavramsallaşmış olgulara yaptığı göndermelerle varlığın iç yüzünü gösteren bir unsurdur. Yani *aşkın âlemin* sembolüdür. Giderek artan azalan, fişkırın, içten doğan bir unsurdur. Bu anlamda iç bağları kurar ve varlığın iç yüzünü gösterir.

5.1.2 Ayna unsuru

Yahya Kemal’in şiirinin unsurlarından biri de, kavramların sürekli olarak başka kavramlar üzerinde oluşturduğu akislerdir. Bu yansımalar zaman zaman politik, milliyetçi unsurların üst üste gelmesiyle başka anlamlar oluştururlar, zaman zaman ise şehir mekânıyla ilişkilendirir ve başka mekânlara ve zamanlara gönderme yaparlar.

Bachelard’ın poetik hayal dediği bu yankılanma biçimi, yine onun tanımıyla bir geçmişin yankısı değildir, uzak geçmişin üzerine gelen bir hayalin yansımasıyla, hangi derinliğe kadar yansıtacağı ve hangi derinlikte söneceği kestirilemeyen ontolojik bir düzlemdir.(Bachelard, 2008: 8) Kavramlar ise bu ontolojik zeminde bir arayışın yansımasıdır.

Başka bir bakış açısıyla da Yahya Kemal’in bu tavrı, Paris yıllarında tanıştığı Baudelaire’in izlenimci tavrıdır. Özellikle yansıma figürünün sıkça kullanıldığı, izlenimci şairler için manifesto niteliğinde olan Baudelaire’in *Correspondences*³⁷

³⁶ age., s. 17

³⁷ Türkçeye Sait Maden çevirisiyle ‘Eşduyumlar’ olarak çevrilmiş şiir;

Doğa bir tapınak, canlı direklerinden
Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer;
İnsan orda simgeler ormanından geçer

şiiirinden etkilendiği düşünülür. Baudelaire, eşduyumlar olarak çevrilmiş şiiirinde renklerin, kokuların ve seslerin duyumsal taraflarına vurgu yapmıştır. Görünen maddi dünyanın ‘yetilerin en bilimseli olan imgelem gücüyle’ algılanabileceğine inanmaktadır. Bu nedenle nesnelere okuyanın imgelemine bırakılmış birer sembol niteliğini almışlardır. (Gündüzalp, 2008: 40)

Yahya Kemal’in ayna sembolü ile bir diğer bağı divan şiiiridir. Divan şiiiri geleneğinde tasavvufi boyuttaki anlamından uzaklaşmamış olan ayna simgesi, kainatın yaratıcının yansıması olduğu inancına dayanır. Çokluk, aslında yaratıcının farklı görüntülerindedir. Bu nedenle şiiirde de yansımanın kullanıldığı bir ışığın arayışıdır. Çünkü divan edebiyatında âlem *topyekûn* bir biçimde aşkın âlemin sembolüdür ve gölgelerin muayyen biçimlerde bir araya gelerek oluşturduğu hayal âlemidir. Bu nedenle bu âlemdeki varlıklar yaşadığımız âlemde gördüklerimizin mükemmel örnekleridir. Dolayısıyla sanatta da yaratmak değil ama ilham almak, taklit etmek vardır. Çünkü asıl hüner o gerçekliğe ve mükemmelliğe yaklaşmakta aranır. Yahya Kemal’in şiiirlerinde de divan şiiiri geleneğinde çok kullanılmış bir sembol olan ayna hâkimdir. Varlığın ve varoluşun irdelendiği hemen hemen her şiiirde geçmektedir. Rindlik kavramına uzanan yönelimle, Neşati’den kalkarak yazdığı şiiirde doruğuna ulaşmıştır.(Kahraman, 1997: 40)

Ayna ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren anlamlarına gelir³⁸. Tasavvufi bir terim olarak ise şiiirde ‘tecellî-gâh’tır (Cebecioğlu, 2009: 27). Sevgilinin görüldüğü, kendini gösterdiği yerdir. Tüm âlem, âlemdeki eşyanın, yaratılmışın her biri Allah Teâlâ’nın mazharıdır; görüldüğü yerdir; yani aynadır. Ayna bütün bunların benzetilenidir; sembolüdür.(Güler, 2004: 17)

Bildik bakışlarla gözlenirken derinden

Birleşen uzun yankılar gibi uzakta
Bir karanlık ve bir derin birlikte yalnız,
Gece gibi, ışık gibi uçsuz bucaksız,
Renkler, sesler, kokular söyleşip durmakta.

Kokular vardır çocuk tenleri gibi duru,
Obua gibi tatlı ve yeşil bir çim kadar
- Ve başkaları, çürük, zengin ve övünç dolu

Genişleyen, yayılan sonsuz şeylerle bir,
Misk, amber, buhur ve günlük benzeri, uzun
Coşkusu şakırlar duyuların, usun.

(Baudelaire, 2005)

³⁸ TDK

Aynanın oluşturduğu anlam çokluğu Burcklard'ın deyişiyile; “Aynanın oluşturduğu anlam çokluğu, bir simgenin özündedir ve akılcı (rasyonel) tanımlamalardan üstün olduğu yön budur. Çünkü akılcı tanımlama bir kavramı akılcı bağlantılarına göre düzenlerken aynı zamanda onu belli bir düzeyle sınırlarken, simge nitelik ve açıklığından zerre kadar kaybetmeden ‘yukarıya (üst düzeylere) açık’ kalır. Hepsinden öte, simge, akıl ötesi gerçekliklerin anahtarıdır. Mistisizmin özünü ifade etmeye en uygunu ve aynı zamanda temelinde irfânî (gnostik) veya aklî özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder.” (Burcklard, 1997: 28)

Yahya Kemal yansımayı kullanırken aynı anda divan şiiri geleneğine, modern anlamda sembolizme gönderme yapıyor olabilir. Kendisi modern denebilecek düzeyde bir yaşam sürerken, geleneğin sınırlarını çizdiği şiirlerinde, islamın şehirde ve şehir insanı üzerindeki görüntüsünü ana tema olarak alışı, şairin belki de en büyük yansıma imlerinden biridir. Bu açıdan Yahya Kemal görünenden ziyade görüntüyle ilgilenmiş olabilir.

5.1.3 Kelimeler

“ Bütünden parçaya, parçadan bütüne gidiş, bütünün parçalandığı zaman da kendi içinde bir anlam oluşturması ve gerçeğin bir izdüşümü olarak gelişmesi Ahmet Haşim’de değil, daha çok Yahya Kemal’de izlenen bir olgudur. Hatta Yahya Kemal’in şiirsel dil-bütün/anlam arayışının bu gelişmenin bir türevi gibi olduğu bile söylenebilir.” (Kahraman, 1997: 39)

Şairin dil, kavram ve anlam arayışı onu kelimeler ve cümleler arasında da bir arayışa gitmekten alıkoymamıştır. Anlam ve şekil bütünlüğünü, dengesini koruyarak, şiirin bir bütün olarak ahenkli olmasını önemsemiştir. Bu nedenle Yahya Kemal’in şiirsel dilinin temelinde onun ‘deruni ahenk’³⁹ olarak nitelendirdiği kavram yatmaktadır. Deruni ahenk ile sembolize ettiği şey şiirlerindeki lirizmdir. Şiir kendi başına kelimelerden bağımsız olarak, ahenkli bir söyleyişin ürünüdür (Huyugüzel, 1984: 88). İç ahenk ise, şiirin musikisidir, anlam bu havaya melodi gibi eşlik eder (Özden, 2001: 80). Yahya Kemal’e göre deruni ahenk duyulmadıkça belagat lafûgüzaf⁴⁰

³⁹ TDK. deruni, içle ilgili, içten anlamlarına gelmektedir. Develioğlu Osmanlıca sözlüğünde ise ‘derun’ kelimesinden türeyen kelime ‘gönül’ kavrayışıyla ilişkilendirilmiştir.

⁴⁰ TDK. Boş laf.

olmaktan öteye geçemez. Mısraların her birinin hiçbir kelimesi yerinden oynatılmayacak biçimde sağlam bir istifle bir musiki cümlesine dönüşmesi esastır. Yazar ahenk kelimesi yerine zaman zaman ses, nağme ve elyan kelimelerini de kullanmıştır.(Ayvazoğlu, 2007: 374)

Akgül, Yahya Kemal'in kelime dünyasını konu alan çalışmasında deruni ahenk ve Yahya Kemal hakkında yapılmış çalışmalardan yola çıkarak, kavramı yapı sökümcü bir teknikle anlamaya çalışmış ve şu sonuca varmıştır; “Yahya Kemal'in ‘deruni ahenk’ kavramı, dilsel araçlardan ya da betimleme ile dil arasında kurulan uyumu gösteren nesnel karşılık kavramından farklı olarak, mistik, metafizik bir içerime de sahiptir. Bu içerim, Yahya Kemal'in ‘deruni ahenk’i tanımlamak amacıyla Henri Bremond'a başvurma nedenlerinden biri olarak görülebilir. Bremond, La Poésie Pure'de (Saf Şiir) ‘rythme intérieur’ü, bir ‘düşüncenin ritmi’ olarak tanımlar. Nitekim bu tanım, Yahya Kemal'in, ‘mananın ritim hâline gelmesi’ tanımıyla da uyumludur.” (Akgül, 2010: 7)

Yahya Kemal'in şiir tasarımı şairin kendine özgü tavrının bir sonuç ürünüdür. Kelimeler ve dil arasında kurmaya çalıştığı bağ, kavramların divan şiirine yaptığı göndermeler ve modern metinler arasında kurduğu köprü ile şair, kendi şiirsel dilini örmüştür. Bu nedenle de modern şiirine farklı yorum olanakları verdiği söylenmektedir (Akgül, 2010: 274).

5.1.4 Ses ve nefes

Sermet Sami Uysal'la yaptığı söyleşilerden birinde Yahya Kemal, şiiri, duyuş'un deyiş'e dönüşmesi olarak tanımlar. Hilmi Yavuz'a göre; salt Yahya Kemal şiirinin değil, ama modernist şiirin temel koyucu tanımıdır bu: Şiirin, bir deyiş, daha genel bir dile getirişle, bir ‘dil’ problemi olduğu. Yavuz, modernist şiirin, bir duyuş, bir duyarlıktan öte bir şey olduğunu, probleminin ise, duymak değil, söylemek, ya da dile getirmek olduğunu belirtir. (Yavuz, 2003)

Yahya Kemal ses rubaisinde ise ; ‘Ya Rab bana bir ses yaratan kudreti ver.’ demiştir. Ses, şairin poetikasında anlamdan bağımsız değil onunla bütünleşen bir nitelik kazanır. Şiir O'nun dünyasında yazılan değil söylenendir. (Ayvazoğlu, 2007: 374) Parçalar tıpkı divan şiirinde olduğu gibi bütüne akan bitimsiz bir tamamlanma halindedir. Hilmi Yavuz'un belirttiği üzere zaten, Yahya Kemal, ‘duyuş, deyiş’ problematiğini, divan şiir geleneği ile olan ilişkisini yeniden kurmak için kullanır

(Yavuz, 2003). Çünkü divan şiiri kendi iç melodisini yaratmış ve o melodiyi başlı başına bir olgu aşamasına çıkarmıştır. Sonunda bilinçlerde bir ‘anlatı’ değil ama bir duyum yaratacak kadar aşkınlaşmasını ⁴¹sağlamıştır (Kahraman, 1997: 37). Şiir tam da bu nedenle gelişigüzel değil, halis ve tam bir ahenk içinde bir araya gelmektedir.(Ayvazoğlu, 2007: 374)

Yahya Kemal’in ses kavramını şiirlerinde merkeze almasının başka bir nedeni de ses ve göz ilişkisinin doğu batı medeniyetleri arasındaki anlayış farkının bir sembolü oluşudur. Kahraman bu ilişkinin batı ile doğuyu ayıran bir ilişki olduğundan söz eder. Bu ilişki görsellik ve duyum ilişkisidir. Batıda görsellik ile gelişen soyut akıl, doğuda ses ile vücut bulmuştur. Maddeyi sahip olduğu manevi değerler ile tam olarak sesleştirememiş zihniyet, onun yerine sesi ‘derunileştirmiştir’. Yahya Kemal şiirinde bu ahengi ortaya koymaya çalışmıştır.(Kahraman, 1997: 35) Bu nedenle onun şiiri bir sayıklama değil bir terennümdür⁴².’(Ayvazoğlu, 2007: 374) Musiki ile ilişki içindeki bu kavramsal çözümleme, Yahya Kemal’in şiir için kullandığı kavramların musikiye yaptığı göndermeler ile örtüştürmektedir.

Şair, Türk şiirini halis olmayan unsurlardan kurtarmak ve ona geleneği olduğu üzere sahip olduğu ritmi geri vermek istemiştir (Yayla, 1979: 29-38). Halis şiir, şiire sesini zevkini ve ritmini vermek demektir.(Beyatlı, 1973: 89-90) Yazarın kendi tanımlamasıyla; “mısraların ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrail’in Sur’u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir.”(Beyatlı, 1973: 262).

Yahya Kemal, Ahmet Haşim için yaptığı yorumda tınnet kelimesini kullanmış (Beyatlı, 1973: 130-131), raksan terimini de halk şiirinde ki ahengi ifade etmek için kullanmıştır.(Huyugüzel, 1984: 89) Deruni ahenk konusunu tanımlarken de başvurduğu kelimelerden biri ‘teganni’dir. Şarkı söylemek anlamına gelen⁴³ ‘teganni’ kelimesi Yahya Kemal’in musiki ile şiir arasında kurduğu zihinsel bağın bir ifadesidir. (Huyugüzel, 1984: 92)

⁴¹ Felsefe terimleri sözlüğünde aşkınlaşmak kavramı, ‘ Bilinci aşan, bilincin dışına çıkan, gerçekliğin ve duyumun üzerinde olan ’ olarak tanımlanmıştır.(Akarsu, 1975: 21)

⁴² Beşir Ayvazoğlu’nun Yahya Kemal’in şiirini tanımlamak adına kullandığı ‘terennüm’ kelimesi TDK büyük Türkçe sözlükte, güzel ve alçak sesle şarkı söyleme, şakıma anlamlarına gelmektedir.

⁴³ TDK

Divan şiirinin sese dayalı yapısında ses, anlatım olanağının bir üst aşamasıdır. Yani aşkın olan, anlatılamayandır. Zaten önemli olan da sesin bir şeyler anlatması değildir. Üstelik anlatılmasıyla ilgilenilmemiştir. Anlatmaktan daha çok duyurmakla ilgili olan bu kavrayış, duyum olgusunu anlamın bütün katmanlarıyla yaşatmaktadır. Naat ve tilavete dayalı kültüre ayak basan Yahya Kemal ritim ve ahenk unsurlarıyla divan şiiri geleneğinin icraata dayalı, sözel tavrını devam ettirmek istemiştir. (Huyugüzel, 1984: 92) (Kahraman, 1997: 35). Ses ve nefes ikilisiyle şiir biçiminde yakalamak istediği yeniliği bir belleğin dışavurumuna dönüştürmek istemiştir (Kahraman, 1997: 36). Bu nedenle ses Yahya Kemal dünyasında önemli bir unsurdur. Çünkü tarihin bellek katmanlarından biridir.

5.1.5 Kimlik ve hafıza

Yahya Kemal'e göre, "Bir milletin sıhhatli bir şahsiyete sahip olabilmesi için tıpkı bir insan gibi bir hafızaya da sahip olması lazım gelir. Çünkü ancak hatıralarına değer vererek mazilerine sahip çıkan milletler büyük millet olabilirler" (Şenler 1997: 159).

Zamanın, geçmiş (mazi), şimdi (hâl) ve gelecek (istikbâl) olarak bilinen üç boyutu, sıradizimsel/ kronolojik anlamda tarihsel bir çizginin izdüşümünden doğar. Yaşamın kendisini ifade eden an, geleceğe doğru yenilenecek olan ve onu her an, yeniden üretendir. Geçmiş yaşanmış ve bitmiş olan, hatıralar ise kendi içinde geçmişin yankılarını içerendir (Deveci, 2011: 715-728). Bachelard'a göre ise hatıralar, hayal dünyasında bir imin⁴⁴ geçmişin üzerinde yankılanmasıdır.

Zamanı, mekanla ilişkilendirerek onu bir hafıza nesnesi kılan Yahya Kemal 'in bu kavrayışı Ayvazoğlu tarafından şu biçimde ele alınır; "Hakiki zaman, entellektüalistlerin anladığı gibi, saat kadrınının çevresine sıkıştırılan ve sonunda mekânla aynileşen, yani geçmişle gelecek arasındaki mahiyet farkını ortadan kaldıran boş ve mücerret zaman değil, her anı birbirinden farklı oluşlarla tecelli eden, devamlı bir değişme ve kesintisiz bir oluşturma. Bu değişmelerin her birinde şuurun bütün geçmişi mütakâsif bir şiddet halinde bulunmaktadır, yani mazi ile hal daima birliktedir. Bununla beraber sonra öncenin ne tekrarı, ne de kuvvetlerinden birinin

⁴⁴ İm kelimesi, 'bir başka şeyi gösteren, dile getiren şey, algılandığında bir şeyin tasarımını bizde uyandıran şey' olarak tanımlanmaktadır. (Akarsu, 1975: 96)

gerçekleşmesidir. Sonra önceye bağlıdır, fakat ondan daima farklı ve daima yenidir” (Ayvazoğlu, 1985: 102-103).

Deveci'nin değerlendirmesine göre ise şair, geçmişin üzerinde biriken zamanı, varoluşsal durumun algılarla içselleştirdiği şimdiki, tarihsel boyutuyla değerlendirirken, hafızanın diğer bir deyişle belleğin yardımına sıkça başvurmuştur. Onun bireysel zaman algısını şekillendiren belleğin bilince taşıdığı hatıralardır. (Deveci, 2011: 717).

Yahya Kemal'in hafızayla kurduğu ilişki bütüncül bir felsefenin bir parçasıdır. Bu felsefe, zamanın, mekanın içiçe geçtiği kültürel bir düzlemin üzerine şiirsel bir dil ile inşa edilmiştir. Bir bakış açısına göre Yahya Kemal geçmişin an üzerinde birikme halini, dergâh yazarlarının da sıkça başvurdukları, Tanpınar'ın deyişle zamanında popüler olan Bergsoncu felsefeyle ilişkilendirmiştir. Bu zaman kavrayışına göre bir sanatçının anladığı renk ve ses, bir fizikçiden ayrılır, çünkü zaman, kavramların kişisel bir geçmiş üzerine yeniden inşa edilmesidir. Böylece geçmiş ne onun inkârı, ne de tekrarıdır. Yüzyılların ardından oluşmuş bir kültürel birikim ile çağı kucaklamak, sürekli bir değişim içinde kimliği muhafaza etmek anlamına gelmektedir.(Ayvazoğlu, 1985: 100)

Ziya Gökalp, şairin Osmanlı tarihine ve kültürüne düşkünlüğünü ima ettiği;

“Harabisin, harabatı değilsin;

Gözün mazidedir, ati değilsin...”

beyiti karşısında, Şair;

“Ne harabi(yim) ne harabatiyim;

Kökü mazide olan (bir) atiyim ”

demıştır. Şair bu beyiti ile, anı, kendisinden bir önceki anı çevirerek büyüyen, sürekli büyüyen fakat büyüdükçe yeniden üretilen ve farklılaşan kesintisiz bir oluşum olarak tanımlamaktadır. Başka bir deyişle an'ın yarattığı gelecekte ne kadar uzağa giderse gitsin, bir eli geçmişte bir an'a tutunacaktır. Bu kavrayış Yahya Kemal'in 'imtidad fikri' olarak yorumlanmaktadır. İmtidad kavrayışında geçmiş, hafızada yekün halinde vardır. Tanpınar ise bu değişim ve devam fikrini 'devam ederek değişmek, değişerek devam etmek' olarak tanımlamıştır.(Ayvazoğlu,1985: 94-95)

Yahya Kemal'in kendi metinlerinde zikretmediği fakat daha sonra Tanpınar'da ve onun hakkında yazılan metinlerde sıkça geçen Bergson'un tarih kavrayışını Bachelard, yine Bergson'un çekmece metaforu üzerinden yorumlamıştır. Ona göre çekmece metaforu Bergson'un kavram felsefesinin yetersizliğini göstermek amacıyla kullandığı bir metafordur. Kavramlar, bilgileri sınıflandırmaya yarayan çekmecelerdir. Kavramlar yaşanmış bilgilerin bireyselliğini ortadan kaldıran hazır giysilerdir. Her kavramın, kategoriler mobilyası içinde kendisine ayrılmış bir çekmecesine vardır ve kavram, tanımı gereği her sınıflandırıldığında yahut her yaşandığında gelir ve o çekmeceye yerleşir. Bachelard'ın Bergson yorumuna göre çekmece metaforu, sınıflandırılmış bir düşünce olduğundan ölü bir düşüncedir. (Bachelard, 2008: 106)

Tanpınar'ın Bergsoncu felsefeye gönderme yaptığı, Ayvazoğlu'nun da Yahya Kemal ile ilgili yazılarında bahsetmesine karşın Kahraman, Walter Benjamin'in 'Pasajlar' adlı kitabından yaptığı alıntılar ile oluşturduğu tartışmalı metninde Yahya Kemal'in zaman kavramının Bergsoncu felsefeyle tam olarak örtüşmediğini bu anlamda şairin Baudelaire'nin *spleen* kavrayışıyla anlaşılabilirliğini belirtmektedir⁴⁵. Bu tartışmada Kahraman'ın belirttiği şey, *durée* kavramının hafızadan yoksun oluşudur. Bachelard'ın da açıkladığı çekmece metaforundan da anlaşılabilirliği üzere, Bergson'un zihnin hafızadan yoksun oluşunu anlatmak üzere kullandığı bu sınıflandırma metaforu aslında insan beyninin bir kutudan ibaret olmadığını göstermek üzere kullandığı bir metafordur. Her an yeniden üretilen ve yeniden değişen şeyi biriktirmek olanaksızdır. Bu bakış açısıyla *durée* (zaman) hafızanın oluşturduğu geleneği dışlamış görünmektedir. *Spleen* kavramı ise zamanı tarih ötesi bir anlayış ile aşırı duyarlı bir biçimde hissetmekle ilişkilendirilir. (Kahraman, 2007: 65) *Spleen*, Yahya Kemal'in 'bizim edebiyatımızda ağrı eksik' deyişiyle birlikte tarihi ve yaşayışı aşırı duyarlı bir biçimde, sancılı hissetmesinin bir dışavurumu olabilir. Baudelaire'nin *spleen* kavramı yâ da Bergson'un *durée* kavrayışıyla Yahya Kemal'in mekânsal ve zamansal ilişkisini tartışmak, bu çalışmanın kapsamında değildir. Yalnızca Yahya Kemal'in imtidat fikri ya da kökü mazide olan ati olduğunu ifade

⁴⁵ Spleen Fransızca sözlükte, 'iç karaması, karamsartık' anlamına gelir. Durée kelimesi ise 'sürme; süre, müddet; zaman' anlamına gelmektedir. İki kavram arasında hafıza üzerinden yapılmış bir karşılaştırma bu çalışmanın kapsamında değildir, fakat Kahraman'ın da belirttiği üzere ikisi arasındaki kullanım farkı Baudelaire'nin spleen kavrayışı üzerinden yürümektedir, bu anlamda zaman ve mekân ağrı ile ilişkilendirilmiştir.

edişi, onda zamanın çizgisel biçimde ilerlemediğini geçişlilik gösterdiğini anlamak için yeterlidir. Tarihi bir bütün halinde algılayan ve onu bilinç süzgecinden geçirerek farkındalık boyutuna taşıyan Yahya Kemal'e göre aslolan, 'geçmişin hafızada kalması' ve 'şimdi' içinde hatıranın yaratılmasıdır. (Özden, 2001: 137).

5.1.6 Sonsuzluk

Şairin şiirlerinde okunan başka bir kavramın da 'sonsuzluk' olduğu düşünülmektedir. Deniz, ufuk ve gök kelimelerini kullanarak sembolleştirdiği temel duygu, içinde bulunduğu kaotik ortamdan çıkış sunan geçmiştir.(Kaplan,1987: 95) Geçmişten çıkmak şimdiki zamandan çıkmak demektir. Çünkü şair bitmeyen sonsuzluk derken de içinde yaşadığı düzlemin mekân olmaktan öte zaman olduğunu kavramasıyla birlikte geçiciliği aşacak bir kalıcılık peşine düşmüştür. Bu kalıcılık ise şairi sadece somut olana değil aynı zamanda soyut olana da götürmüştür.(Kahraman, 2007: 67) Yahya Kemal'i soyut olana götüren bitmeyen sonsuzluğun⁴⁶, insanın varoluşunun bu dünya üzerinde geçirdiği zamandan daha farklı bir anlamı olmasına ilişkin inancına dayandırılır. Batılı anlamda dünya ile kurduğu bağa rağmen⁴⁷, şairde dünyayı hiçe sayan ve onu varlığıyla beraber kabul ederek sonsuzlaştıran bir tavır vardır.Bu tavrı Enis Batur şu biçimde yorumlamaktadır; “Evsiz ve eşyasız insan, diplomasız hoca, mülk edinmemiş, okul bitirmemiş, evlenmemiş ve ana uğraşını benimsemeyi hep reddetmiştir.”(Batur, 1995: 42).

Bu kavrayışı Şair şiirlerinde *rind* kelimesi ile karşılamaktadır. Tanpınar rindlik hakkında yazarken, kavramın “ölüme razı, hayattan bir şey beklemeyen, beklemediği için hepsini kendinde bulan ve içten gelen şevki ile kendisini tüketmeye çalışan insan” olduğunu belirtmektedir.(Tanpınar, 1977: 143-145)

Mehmet Kaplan'a göre, Açık Deniz şiirinde Yahya Kemal, sınır ve sonsuzluk çatışmasını çok yoğun bir şekilde işler: “Yahya Kemal, dünyadan dışarı çıkmak ister gibi, yerin serhaddine kadar varır ve orada büyük denizle karşılaşır... Denizin bu kuvvet ve ihtişamı, bu mekanı kaplamak iştiağı ve hudutlu olmaktan duyduğu ızdırabı, şairin hoşuna gidiyor. Onunla kendi ruhu arasında bir yakınlık buluyor. Deniz ona kalbinin sırrını vermiştir: Hiçbir güzel kıyı, 'bir bitmeyen susuzluğa

⁴⁶ “Bitmeyen sonsuzluk” şairin, sessiz gemi şiirinden bir alıntıdır.(Beyatlı, 2010c: 51)

⁴⁷ Batılı anlamda dünya ile bağ kurması, şairin Paris'de döneminden daha farklı bir yaşayış sürmesinden ileri gelen bir tanımlamadır. Çünkü Kemal'in ilk *flaneur* olduğunu varsayan çalışmalara da ulaşmak mümkündür.

benzeyen bu ağrı'yı, sonsuz iştiyakını gideremez. İnsan ve tabiat bu hudutlu âlemin içinde mahpustur. Daima onu aşmak ister; fakat aşamaz. Ne bu iştiyaktan kurtulmak, ne de onu tatmin etmek mümkündür.” (Kaplan, 1994: 223).

Tanpınar ise, Yahya Kemal'in asıl hususiyetinin sonsuzluk aşkı olduğunu ve denizi esas almasının sebebinin de bu olduğunu söyler. (Tanpınar, 1977: 315) Mehmet Kaplan, bu ifadelerdeki son satırın Yahya Kemal'in varoluş hissini gösterdiğini söyler. Kaplan'a göre “Kendi içine kapanan ‘ben’, dar ve sıkıcıdır. Onun kendini aşması, ‘öte’ye, ‘sonsuz’ a doğru gitmesi lazımdır. İnsan ruhunun asıl vatani sonsuzluktur. Yahya Kemal’e göre aşk da sonsuzluk duygusunun bir tezahürüdür.” (Kaplan, 1987: 259)

Bu nedenle, Yahya Kemal'in şiirlerinde sonsuzluk duygusunu dayandırdığı, ufuk, derinlik, mavilik gibi kavramlar, şairin varlık-yokluk ekseninde, hayatın anlamını dayandırma çabasının ürünüdürler. Şiirlerinde ve yazılarında imgelemeye çalıştığı kent mekanları da aynı dinamizmi, sınırsızlığı ve sonsuzluğu yaşatması için resimleştirilmişlerdir. Şairin şiirindeki, dünyayı ve sonsuz ufukları aşarak sonsuzluğa ulaşma hayalleri, kendi hafızasında yaşatmaya çalıştığı imgeler içinde birer ölümsüz olma aracına dönüşmüştür.

5.1.7 Mimarlık, zaman ve mekan

Varlığın zaman ve mekân ile kurduğu ilişki hafızanın mekân ile kurduğu ilişkiye ilişiktir. Geçmiş, bugün ve yarın ilişkisinde zaman geçmişte kalmış bir anın sürekliliğini taşıyamaz artık. Hafıza somut süreyi kaydetmez. Geçmiş anlar yeniden yaşanmaz. Bu anlar derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünülebilir, bu yalnızca bir düşünmedir. Mekân ise bu zaman mefhumunun, zaman geçip giderken, bırakıldığı yerdir. Anılar mekansallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar. İçsellik ancak içimizdeki kayıtlı mekânlar ile saptanabilir. (Bachelard, 2008: 39)

Geçmişte belirli bir ‘anı durdurma’ eylemi, varlıkla ilişkilenen, geçmişte belirli bir andan geçip gitmek istemeyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır. Mekân, peteklerin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırmış olarak tutar. (Bachelard, 2008: 39)

Yahya Kemal'in mekanla ilişkisi Bachelard'ın bu tanımlamalarına paralel bir ilişkidir. Şairin çocukluğunu geçirdiği ve bu süre içinde istikrar bulduğu mekânlar şiirlerinde bir milletin istikrar bulduğu mekânlardır. Şair bu mekânları bir zamanın

üzerine eklendiği birer zaman saymaktadır. İlgili bölümde detaylandırıldığı üzere şair, hafızayı zamanın ve mekânın üzerine koymaktadır.

Yahya Kemal'in bireysel zaman algısı 'Süleymaniye'de bayram sabahı' adlı şiiri üzerinden anlaşılabilir.

Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede
Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye`de
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ışık,
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.
Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor.
Ordu milletlerin en çok döğüşen, en sarıp
Adamış sevdiği Allâh`ına bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul`un ufkunda bu kudsî tepeyi;
Taşımış harcını gâzîleri, serdârıyla,
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmâriyle.
Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,
Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,

Tâ ki geçsin ezeli rahmete rûh orduları..

Bir neferdir, bu zafer mâbedinin mîmârı.

Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;

Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;

Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;

Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,

Senelerden beri rû'yâda görüp özlediğim

Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim.

Dili bir, gönlü bir, îmânî bir insan yığını

Görüyor varlığının bir yere toplandığını;

Büyük Allah'ı anarken bir ağızdan herkes

Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;

Yükselen bir nakaratın büyüyen velvelesi,

Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!..

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri

Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr'i

Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü`min neferin!

Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?

Tâ Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu

Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,

Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,

Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş belli;

Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz,

Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;

Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,

Görünür halka bu günlerde teselli gibi o,

Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,

Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.

Karşı dağlarda tutuşmuş gibi gül bahçeleri,

Koyu bir kırmızılık gökten ayırmakta yeri.

Gökte top sesleri var, belli, derinden derine;

Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine.

Çok yakından mı bu sesler, çok uzaklardan mı?

Üsküdar`dan mı? Hisar`dan mı? Kavaklar`dan mı?
Bursa`dan, Konya`dan, İzmir`den, uzaktan uzağa,
Çarpıyor birbiri ardınca o dağdan bu dağa;
Şimdi her merhaleden, tâ Bâyezîd`den, Van`dan,
Aynı top sesleri bir bir geliyor her yandan.
Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu seher!
Kadın erkek ve çocuk, gönlü dolanlar, yer yer,
Dinliyor hepsi büyük hâtırâlar rüzgârını,
Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını.
Gökte top sesleri, bir bir, nerelerden geliyor?
Mutlaka her biri bir başka zaferden geliyor:
Kosova`dan, Niğbolu`dan, Varna`dan, İstanbul`dan..
Anıyor her biri bir vak`ayı heybetle bu an;
Belgrad`dan mı? Budin, Eğri ve Uyvar`dan mı?
Son hudutlarda yücelmiş sıra dağlardan mı?
Deniz ufkunda bu top sesleri nerden geliyor?
Barbaros, belki, donanmayla seferden geliyor!..
Adalar`dan mı? Tunus`dan m, Cezâyir`den mi?
Hür ufuklarda donanmış iki yüz pâre gemi
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;
O mübârek gemiler hangi seherden geliyor?
Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine.
Çok şükür Allah'a, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşıyanlarla beraber bulunan ervâhı.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı. (Beyatlı, 2010c :3-6)

Alıntılanan şiirde 'Süleymaniye' kadim bir mekânın; 'Bayram sabahı' da kadim bir zamanın ifadesidir demek yerinde olacaktır. Başlangıcı olmayan, eski ve ezeli olan ifade eden kadim, 'öncesiz'lik anlamıyla arketipsel (ilkörnek) bir çağrışım yapar. Bu açıdan sözcüğün anlamındaki zaman ifadesi, şiirdeki olay örgüsünün mekânı olan Süleymaniye'yi de aynı algı düzleminde şekillendirir. Dolayısıyla bu algı, mekâna işlevsel açıdan bakmamızı sağlayarak ona, zamansal açıdan da arketipsel bir anlam kazandırır. 'Bayram sabahının kadim bir zaman' oluşunda ise, içinde kendilik

değerlerimizi bulduğumuz ‘bayram’ın sıcak çağrışımı ile namaz vaktini simgeleyen ‘sabah’ın birleşmesinden doğan arketipselliklerdir. ‘Ben’ ve ‘Biz’ arasındaki derin münasebeti en fazla hissettiğimiz zamanlar bayram günleridir. Bu günlerde kendimizi aşar, millet denen büyük varlığın bir parçası haline geldiğimizi hissederiz. Eski ve ezeli göndergeleriyle ‘bu sabah’, geçmişten şimdiye oradan geleceğe taşınan değerleri çağrıştırmaları bakımından bireysel ve kolektif bir ruh taşır. Dolayısıyla insan, mekân ve zaman bağlamında; ‘Yahya Kemal’, ‘Süleymaniye’ ve ‘Bayram Sabahı’ üç kadim dosttur. (Kaplan 1987: 99-100).

Diğer bir deyişle, ‘Süleymaniye’de bayram sabahı’ şiiri; ölenlerle yaşayanların, geçmiş ile bugünün üst üste bindiği, sonsuzluk kavramının gökyüzüne doğru uzanırken, yeryüzünün genişlediği, şehirlerin, denizlerin ve ufukların birleştiği, iç içe geçtiği bir şiirdir. Kaplan, bu şiirde tarih, millet ve vatan fikirlerinin mekânda birleştiğini, medeniyete ait mimarlık ürününde geçmişin izlerini aradığını iddia eder. Bu bakış açısına göre; tarih, cemaat ve mimarlık geçmişin birer yansımasıdır ve mimarlık bunun bir dışavurumudur (Kaplan 1987: 99-100).

Yahya Kemal’in Bergson’la ilişkilendirilen zaman kavrayışı ilgili bölümde tartışılmıştır. Fakat Yahya Kemal’in imtidat fikrinde ifade ettiği anlayıştan yola çıkarak onun, zamanın çizgisel olduğunu ve devamlılığını savunduğunu anlamak mümkündür. Deveci, bu zaman kavrayışını şöyle ifade eder; “Şair, an’dan bahsederken, geçmiş ve geleceği birlikte düşünür ve an derken her üç zaman dilimini kasteder. Çünkü an’da geçmiş ve gelecek bağlantısı yoksa bu an, soyutlayıcı bir nitelikle sosyal zamanın ayırıcı, düzenleyici unsuruna dönüşür. Şair, tarih anlayışını da bu devamlılık üzerine kurar. Şiirde zaman, işlevsel açıdan niceliksel ve niteliksel görüngüleriyle ‘bayram sabahı’nda ayrışır. Şiirin tümüne bakıldığında; “her saniyede, sabah, bayram saati, dokuz asır, tozlu duman perdesi, her an, gecenin bitmeğe yüz tuttuğu an, karışıkça karanlıkla ışık, bu saatlerde, tarih oluyor, hem gece hem gündüz, bu sabah, bugün, bir zaman, şimdi, senelerden beri, her zaman, bu günlerde, bugün, çoktan beri, bu seher, bu an, seherden, bu saatlerde, bu bayram sabahı” gibi zaman ifade eden sözcüklerin tümü, sosyal zamanın niceliksel boyutuna göndermede bulunur...Süleymaniye camiinde bulunan şair, oraya gelen insanlarla birlikte aynı uhrevi havayı teneffüs eder. Gördükleri karşısında artık bu ‘sabah’, niceliksel olmaktan çıkıp niteliksel olmaya doğru akmaya başlar. Niceliksel olan sosyal/ toplumsal/ nesnel/ kamu algısının, niteliksel olan bireysel/öznel algıya

dönüştüğü bu süreç, mutlu ve huzurlu anların başlangıcıdır. Zira, şiirin ağırlık merkezi de niceliksel olanı ifade eden herhangi bir ‘sabah’ değil, niteliksel olanı vurgulayan ‘bayram sabahı’dır. Şair ve camiye toplananların dinginliğe ulaştığı, vecd ve huşu içerisinde aynı bilinç ile geldikleri cami, insan-zaman-mekân bağlamında niteliksel bir bütünlüğün ifadesine dönüşür.” (Deveci, 2010: 718)

Özgürlük ve sonsuzluk imgelerinin gök, kubbe ile birleştirilerek oluşturulan gökkubbe anlayışı, idealize edilen bir yere ve bir mekâna dönüşebilir. Gökkubbe imgesindeki dikey boyutluluk, şair için dini boyutta göndermeler yapan, ilahi bir mekânda buluşmanın temsili olmuştur. Toplanılan mekân olan cami, ve zihinlerde caminin imgesini bırakan kubbe kavrayışı ile mekânsal anlamda benzeşme olduğu söylenilebilir. Bu anlamda Yahya Kemal mimari bir mekân olan Süleymaniye’yi ruhani bir mekân, toplanılan ve bir olunan yer olarak betimlemiş olabilir.

Bu açıdan, Yahya Kemal için mimarlık nesneye yönelik bir gerçeklik olmaktan öte, ‘tarihsel bir zaman’ sorunudur. Dönemin duyarlılığını, bilincini yansıtan bir araçtır. Üçüncü boyutu nedeniyle görülebilecek, algılanabilecek ve ortak bilinçaltına en yoğun katkıda bulunabilecek sanatsal üretimdir. Dolayısıyla geçmişin ya da bugünün mimarisi içinde dolaşmak, tarihselin somutunu hızla soyuta doğru aşmaktır. Soyutta yine sonsuzluğu yakalamaktır.

Yahya Kemal’in, “Bir zaman hendeseden âbide zannettiği⁴⁸” mâbedi zamanla kültürel ve zamansal düzlemde bir yere oturtması Şair’de yaşanan bir dönüşümün ifadesidir. Deveci bu ilişkiden şöyle bahseder; ‘Bir zaman’ ifadesindeki muğlaklık, mabedin, ‘hendese’ olarak algılandığı sürecin farkındalıktan uzak bilinci ile aynı düzlemedir ve o da muğlaktır/ belirsizdir. Şair belki de o dönemini bilinç dışına iterek unutmak, ister gibidir. “Kubben altında bu cumhura bakarken şimdi” dizesinde, farkındalık boyutuna ulaşmış bir öznenin bireysel zaman algısı söz konusudur. Varoluşçu felsefecilerin ‘şimdi ve burada’ olarak açtığı varoluş durumunu yaşayan şair, senelerdir rüyada görüp özlediği atalarının, ‘mağfret iklimine’, ‘burada’ ve ‘şimdi’ girmiş gibidir (Deveci, 2010: 724).

Mekân burada varoluşun farkına varılan yerdir. Tarihsel bir boyutta algılanan mekân varoluşsal bir şimdiki-mekân değil, ama tarihsel boyutta var eden bir mazi-mekândır.

⁴⁸ ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinden bir beyite gönderme yapılmaktadır.

Yahya Kemal'in varlığın sınırlarını aşan kavramlarından biri de 'enfüsi'⁴⁹ kavramıdır. Enfüsi varlığın öznelleşmesidir. Değişkenliğin içinde bir değişmez bulunması ve imgeleştirilmesi Kahraman'a göre belki de Yahya Kemal'in en büyük sancılarında biridir (Kahraman, 2007: 68). Bu nedenle, şair, şiirlerinde mekânda ki bu değişmezi yakalamak ve onu sabitlemeye çalışmak istemiş olabilir. Bu değişmezlik kültürün, sanatın ve dilin sürekliliğini sağlamak amacıyla sözgelimi pergelin kâğıda saplanan ayağı gibi geçmişin üzerinde gezinecektir. Bu nedenle Yahya Kemal bir mimari üründen çok bir zamanın dondurulmuş hali olarak gördüğü kentsel mekânları birer hafıza nesnesine dönüştürmüş ve şehir yoluyla mekânsal imgeleri sabitlemeye çalışmış görünmektedir. Bu imgeler İstanbul üzerinde yoğunlaşır. Yazar mekânsal imgeleri sonsuzluk duygusuyla iç içe geçirmeye çalışmıştır. İstanbul'u yeniden keşfederek şiirine taşımıştır. Üsküdar, Cihangir, Kocamustafapaşa, Eyüp, Atik Valide semtleri şiirlerinde birer mekânsal anlatıya dönüşmüşlerdir. (Kaplan, 1987 :106) Bunun bir nedeninin şairin ev metaforuna yüklediği derin anlamlar ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.

Şair, bizzat yaşayarak tecrübe ettiği kopuş, yok oluş imgelerini mekâna yüklediği derin anlamlar ile derleyip toplamaya çalışmıştır. Onun için de bulunduğu ortam hem mekân düzleminde korkutucu boyutlara varan dağınık bir ortam sunar, hem de imparatorluğun kültürel boyutu ile ulaştığı muğlâklık, kültürel ve psikolojik bir açmaz olarak karşısına çıkar (Ağır, 2010: 230-231). Dağılan, yıkılan bir medeniyetin ortasında bir neslin kendini anlamlı kılacak mekânların dışavurumu ya da bir neslin hâlihazırda sahip olduğu mekânlarının kendi varoluş sorunsallarına cevap verememesinin kaygısı, Yahya Kemal'in mekânsal hikâyesinin ortaya çıkmasında etkili olabilir. Kaybolan yitip giden mekânda şair, belki de, zaman boyutuyla da yitip giden bir tarihsel arayışa girişmiştir. Bu arayış O'nun inanılır bir gelecek kurma arayışıdır. Çünkü kopuş ve dağınıklığın ortaya çıkardığı buhranları tamir edecek olan ve yeni kurulan devletin alacağı şeklin bir kimlik kazanmasını ve bu kimliğin modern dünyanın mekânsal kopuşunu yaşamadan kendi geleneklerine yaslanmasını sağlayacaktır. (Ağır, 2010: 232) Bu nedenle onun İstanbul için yaptığı bir objeden hareketle onun arkasında ki zamana ve mekâna uzanmaktır. İstanbul onun için bir yansımadır. Sevgilinin yansımasıdır. (Şenler, 1997: 179) Sevgilinin şehir ile

⁴⁹ Enfüsi, Devellioğlu Osmanlıca sözlükte nefiste meydana gelen, düşünülmüş şeye nispetle düşünene, ferdî zihne ait bulunan, öznel anlamlarına gelmektedir.

özdeşleşmesi, zamanı, mekânı ve insanı terkip halinde gören anlayışın ürünüdür. Bu anlayışla bakan göz, mekânda, sanatta ve insan da aynı güzellikleri ve aynı yaşam kavrayışını görecektir. Bu kavrayış her şeyin tek bir merkeze aktığı anlayışın yıllarca birikerek bir yaşam biçimi olmasıyla şehrin belirli semtlerine yerleşmiştir. Şair şiirinde bu semtleri ele alırken aslında bir zamanı ve o zamanın ruhunu aramaktadır. Bu nedenle şiirinde mekânsal olan aslında zamansal olandır. Şehir bir zamanı anlatan tiyatral bir kompozisyon olarak kalmıştır. Sanatı, kültürü ve yaşayışı bir kenara bırakıp vatani siyasi bir kavram olarak idrak edenler, vatandan çok konuşmuş ama üzerinde yaşadıkları toprağın ruhaniyetini görmedikleri için, vatani da gerçek anlamda yansıtmamışlardır.(Narlı, 2008:157-171)

“Nice yüz bin senedir şarkın ışık mimarı
Böyle ma'mur eder ettikçe hayal Üsküdar'ı.

O ilahın bütün ilhamı fakat anidir;
Bu ateşten yaratılmış yapılar fanidir;

Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı;

Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;

Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına”

Şiirde geçen ‘iç aydınlığına dalmak’ sembolik olarak kültürel bir dönüşü işaret eder. Belleklerde bir Üsküdar resmi oluşturan şiirde amaç; Jan Assmann’ın kültürel bellek tanımlamasında kullandığı üzere; ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir ‘sembolik anlam dünyası’ yaratarak birleştirici ve bağlayıcı bir güç ile insanları birbirine yaklaştırmaktadır. “Önemli deneyim ve anıları canlı tutan, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak, dün ile bugünü birleştirmek kimliğin temellerini yaratan aidiyet duygusunun kaynağıdır.” (Assmann, 1997: 21)

Kendi tarihinde, resimin yokluğundan ve yazının azlığından yakınan şair, dün ile bugünü birleştirmek, bugüne dünü hatırlatmak için kurduğu geçmiş-mekân-şiir ilişkisinde bu boşluğu imgeler yoluyla doldurmak istemiştir. Böylece İstanbul’un

bütün görüntüleri, zihinsel ve ruhsal anlamda göndermeler yapan şiirine⁵⁰ sinecek ve ölümsüzleşecektir. Şair böylece yazılmamış, resmedilmemiş atalarının mekânlarını yaşanılan mekânlara getirmiştir (Narlı, 2008: 157-171).

5.1.8 Şehrin sesleri

Yahya Kemal'in şiirlerinde kavramsal olarak şehir mekânı ile kurulan ilişkiyi güçlendiren önemli çağrışımlardan biri de şehrin sesleridir. Geleneksel zaman ve mekânın vücuda getirdiği bütünün içinde şehrin sesleri tek bir şarkıyı ahenk ile söyleyen orkestra gibi betimlenmektedir. Şair, şiirlerinde çizdiği kent mekânlarına dair portrelerde şehrin seslerini, imajlar ile bütünleştirerek anlatmaktadır. Şehrin en küçük birimi olan sokak ile başlayan bu kendine has sesler, şehir ölçeğine kadar yankılanmaktadırlar. Çevresel faktörlerin, geleneksel yaşayışın, mimari dokunun her birinin birleşerek oluşturduğu bu portreye, Yahya Kemal şiirlerinde o kültürün yaşayışının bir dışavurumu olarak rastlanmaktadır.

“Baktım konuşurken daha bir güzeldin, İstanbul’u duydum daha bir kere sesinde⁵¹”

Alıntılanan dizelerde şair için öznenin güzelliği İstanbul’dan geri yansımaktadır. Bu yansıma biçimi ise işitsel bir tahayyülün ürünüdür. Geleneksel şehrin hafızada yer etmesini sağlayan sesler dönem insanının hayata bakışını ve hayatı algılayışını anlatmaktadır (Ökten, 2012: 22). Çoğunlukla iki, üç katı geçmeyen, ahşap cumbalı konaklarda poyrazın saçaklarda çıkardığı sesler, sokaklarda beşiklerin sesleri, gıcırtiları ve ninni sesleri hâkimdir. Bazen de bir şarkı, bir gazel ya da bir mukabelenin sesi sokağı doldurmaya yetmektedir (Ökten, 2012: 23-123), (Ayverdi, 2003: 129). İkinci vakitlerinde yoğurtçular, akşam vakitleri turşucular, muhallebici ve tahin pekmezcinin seslerinden zamanın tasnifi mümkündür. Öyle ki mısır buğdaycının notaları, simitçinin telaffuzuyla, bozacının nağmeleri karakteristik özellikler taşımaktadır.(Ayverdi, 2003: 109-129) Genellikle Ramazan aylarında davulcu sesleri ve kendine has şenlikleriyle renklenmiş şehir çayhanelerden yayılan Tanburi Cemil Bey’in notalarıyla ölümsüzleşmektedir (Ayverdi, 2003: 41). Sokak sesleri mahalle ölçeğinde hafızalarda yer edinirken, kentsel ölçekte ezan sesi kent mekânıyla bütünleşmektedir. “..ezan ile poyrazın birlikteliğini hatırlıyorum.

⁵⁰ Yahya Kemal'in şiirinin yazınsal olmaktan çok duyumsal olduğunu yine hatırlamak faydalı görünmektedir.

⁵¹ ‘Bir Başka Tepeden’, Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2010. S.12

Kuvvetli bir rüzgar uzak bir minareden okunan ezanı adeta kanatlandırır, sakin ve rüzgarsız yönlere hiç ulaşamayacağı mahallelere taşırdı, bu gaipten gelir gibi deruni bir ortam yaratırdı.” (Ökten, 2012: 23)

Yazarın kendi deneyimiyle aktardığı bu deneyimi, Ahmet Rasim ‘Sokaklarda Sesler’ adlı yazısında kentle olan bu ilişkinin bir yabancının keşfedemeyeceği ‘kadim bir rabıta’ olarak kalacağını ifade etmektedir. Sokağın sesi kentin ahengi içinde bir dildir ve onu yalnızca bilen, parçası olan biri anlayabilmektedir. (Narlı, 2008: 52)

5.2 Yahya Kemal Müzesi Tasarım Önerisi

‘Mekân insanların iç dünyalarını derinleştirerek belirginleştiren optik bir alettir.’ (Andreu, 1999, 57-61)

Mekânı gözlemci ile kurduğu ilişki üzerinden okuyan Andreu, onun sınırlarını insanların iç dünyalarıyla kurdukları ilişki üzerinden okumaktadır. Bu ilişkiyi ‘optik bir alete dönüşen insan’ üzerinden tanımlaması, onun mekân algısını yalnızca görselliğe dayanan bir duyum olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Fakat imgeler, görme duyusu kadar kuvvetli olmasalar da diğer duyu organları aracılığıyla da oluşurlar. Yahya Kemal’in şiirinde bu duyulardan biri sestir. Kent mekânları sesleri ile anılır ve duyulurlar. İçinde yaşadığı kültür içinde görmenin değil ama duymanın ön planda oluşu, belki de ait olduğu kültürün sınırları içinde imge kavramını yeniden sorgulanabilir kılmaktadır.

Mekânı içimizde yeniden üreten, zihnimizde ki fragmanları tekrar tekrar oluşturan imgeler, mekânın sınırlarını bozan ve bu sınırları ya da sınırsızlıkları sürekli olarak yeniden üreten, biçim değiştiren, hatta başka mekanlara doğru yönelten bir döngünün başlangıç noktası olurlar. Lefebvre tam da bu nokta da fiziksel mekânı, duyumsal mekân olarak tanımlayan şeyin, mekânın bizatihi kendisinin yaşayan bir şey olmasından kaynaklandığını belirtir. Ona göre mekân canlıdır, yaşar ve yaşatır. Üretir ve üretilir. Hatta mekânın bu özsel üretimini yakalayabileceğimiz tek yer gündelik hayatın kendisidir. (Kurtar, 2013: 5)

Yaşamının son on yılını Park Otel’in bir odasında geçiren Yahya Kemal’i ziyarete giden Mümtaz Faik Fenik, onunla bu sınırlı mekân arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamıştır; “...Sonra konuştuk... İstanbul bahsi açılınca, sanki o daracık otel

odası, koca şehri bütün renkleriyle, ışıklarıyla ve hisleriyle içine almış gibi idi...”
(Çapanoğlu, 1958: 22)

Yahya Kemal’in gündelik hayatında mekanın sınırlarından sıyrılıp, zihinsel mekanını diliyle gerçek kılması, yaşanan deneyimlerin parçası olarak bedeni duyumsal bir alan kılmaktadır. Bu alanda tatlar, kokular, temaslar duyulup görülenler olarak algılanırlar. Bu durum insanın kendi bedenini mekan kılar çünkü artık o mekânı ne zihnin içinde ne de dışında aramanın bir anlamı vardır. (Kurtar, 2013: 7)

Lefebvre bu metafizik ve zamansal mekânı anlamak için onu bir toplumsal üretimin sonuç ürünü gibi görmek gerektiğini ifade etmektedir. Bu nedenle onu anlamak ve değerlendirebilmek adına, bu süreci açığa çıkarmak ve yeniden kurmak için onu üreten eyleme geri gitmek ve üretim ve anlamlandırma sürecini yeniden kurmak gerektiğini ifade eder. Ona göre zaman ve mekanın yalnızca soyutlama olarak değil ama, doğrudan yaşamın kendisinde gerçekleşen, ve hatta yaşamın kendisini oluşturan, onu yaratmakta ve üretmekte olan oluşumsallığı mimarlık, sanat, şiir gibi pek çok alanda bir bütün olarak kavranamamasında yatar (Lefebvre, 1991: 25) (Avar, 2009: 6-8) Bu nedenle mekan hem biçimlendirilirken, hem anlamlandırılırken en bütünlüklü ve derinlikli kavrayış ile tarihsel koşulları, toplumsal oluşumları ve hatta bedenide biçimlendirecek şekilde yeniden düşünülmalıdır (Kurtar, 2013: 7).

Mekânı üreten eylem, onu üreten toplumsallığa medrese bağlamında bakacak olursak, Yahya Kemal’in eşyalarının sergilendiği müzenin bir medrese yapısının parçası olması dolayısıyla onu üreten kültürel katmanları da Yahya Kemal bağlamında ele almak gerekir. Bu anlamda şairin ilk eğitimini aldığı ve temsil edildiği bir mekân olan medreseyi anlamak Lefebvre’nin deyişiyle onu üreten eyleme geri gitmektir. Hücrenin bir medresenin sıbyan mektebi Yahya Kemal’in gerek hatıralarında gerekse şiirlerinde bitimsizce göndermeler yapacağı medeniyet algısının, yüzyıllar süren tarihinin vücuda gelmiş hali gibidir. Yahya Kemal bu durumu şöyle ifade etmiştir;“Eğer oraya gönderilmemiş olsaydım, tahsilim doğrudan doğruya bir yeni maarif mektebinde başlamış olsaydı milletimin hoş bir hatırasından mahrum kalacaktım. Çocukluğumda olsun birkaç sene güzel mazimiz ile yaşamış oldum” (Beyatlı, 1973: 21)

Şair hayatının ilerleyen yıllarında yazılarında yaşatmaya çalıştığı mekânları tam da bu tanıma varacak biçimde kullanmıştır. ‘Mekânı üreten eyleme geri gitmek’ (Avar,

2009: 9). Yahya Kemal dil ile ilişkisinden yola çıkarak, mekânı okumak, bir zaman gerçekliğine şahit olduğu somut mekânı kendi imgeleri yoluyla soyutlamak istemiş ve onu dil yoluyla bir hafıza nesnesi kılmayı hedeflemiştir. Bir başka deyişle Yahya Kemal de mekân imgelerini yazarken mekânın hakikatinin⁵² peşinden gitmek istemiştir. O'na göre mekânın hakikati olan şey Yahya Kemal'in divan şiirinde bulunduğu, mekânda gördüğü ve musikide duyduğu şeydir. (Kahraman, 2007: 66)

Hakikat Arapçada kelime anlamı 'gerçek' olan, tasavvufi ve felsefi göndermeler yapan bir terim olarak tanımlanmaktadır. Tasavvuf deyimleri sözlüğünde ise hakikat, Allah'a ulaşma yolunda dört mertebeden biri olarak tanımlanmıştır. Tasavvuf felsefesinde hakikat sözcüğü ile diğer üç anlamdan ziyade 'ruh' kelimesine göndermeler yapıldığı da belirtilmiştir.⁵³ Bu noktada birbirinden bağımsız gibi görünen başka bir metinden, Bachelard'ın mekan ile şiir ilişkisini incelediği kitabından şu alıntıyı tekrarlamakta fayda görülmektedir; "Yapıtları anlamak, hissetmek ve sevmek için herşeyin kaynağını ve anlamını bulduğu noktaya yani tam ortaya, kalbine, merkezine atılmak gerekir, işte o zaman unutulmuş, dışlanmış o sözcüğü, ruh sözcüğünü yeniden buluruz." (Bachelard, 2008: 12)

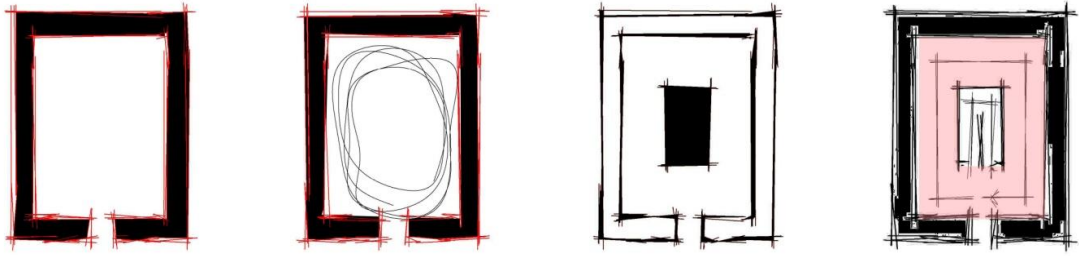
Bu bağlamda birbiri ile ilişkisiz gibi görünen iki metinden ortak bir çıkarım yapılacak olursa, anlam arayışında bir akış, kalbine ve merkezine yolculuk söz konusudur. Bu anlam arayışını, 'şeylerin' hakikati arayışı olarak temsili bir anlatım ile de kullanmak mümkündür. Lefebvre'nin mekân üretimi konusunda söylediği sanatsal üretime geri gitmek ile ilişkilendirilen hakikat, geleneksel sanat bağlamında divan şiirinde⁵⁴ de her şeyin aynı merkeze (hakikate) doğru akması felsefesiyle iç içe geçmektedir. Yahya Kemal'in İstanbul'da seçtiği mekânların, insanların yaşayışının din ile ilgili ilişkisi de, bu felsefeyle ilgilidir. İnanç merkezdedir ve tüm yaşam o inanç merkezli dönmekte, aynı inancı tavaf etmektedir.

⁵² Adile Arslan Avar, Lefebvre'nin mekân okumalarını yaptığı makalesinde, mekân poetikalarının bütün amacının aslında mekânın hakikatini bulmak olduğundan bahsetmiştir. Bu örnek Yahya Kemal'in de bir devrin yaşadığı mekânları hafızalara taşımak için, onun hakikatini bulma çabası örtüştürülerek örneklenmiştir.

⁵³ Tasavvuf terimleri sözlüğünde hakikat; 'Gerçek manasına gelen Arapça bir kelimedir. Sûfiler şeriat, tarikat, hakikat ve ma'rifet şeklinde, Allah'a ulaşma yolunda dört mertebe kabul ederler. Görüldüğü gibi bunlardan üçüncüsü, "hakikat" olmaktadır. Sufiye bunlardan ilkinin avam (genel olarak halk), ikincisinin havas, (seçkinler), üçüncüsünün havassu'l-havâss ve dördüncüsünün de ehass-ı havassu'l-havass'a ait olduğunu söylerler. Hacı Şaban Veli, şeriatın beden, tarikatın kalp, hakikatın ruh, ma'rifetin de Hak olduğunu söyler.'

⁵⁴ Geleneksel sanatın bağlamı olarak divan şiirinin seçilmesi, Yahya Kemal'in şiirinde divan şiirinin kavramsallığını eksen olarak almasıdır.

Tavaf kelimesi tasavvuf terimleri sözlüğünde dönmeyi ifade eden bir kelimedir. Açıklamasına bakılacak olursa; 'Kişinin kendi mahiyetini, sınırını, menşeyini ve bulunduğu yeri anlamasından ibarettir. Kişinin ilminin, gücünün, hayatının, iradesinin, konuşmasının, görmesinin ve duymasının Allah'a râci olduğunu anlaması, bu bilince ulaşmasına tavaf denir' Bu bilinçle her şey aynı merkez etrafında döner, aynılaşır. Bu açıdan akmak, tavaf etmek, yönelmek aynı medeniyet algısının, aynı kültürün ve aynı dünya görüşünün simgelenmesi açısından müze mekânının üzerine kurulduğu eylem biçimi olarak temellendirilmiştir. Şekil 5.1'de görüldüğü gibi yaklaşık olarak 5 m. ve 7 m. ölçülerindeki mekân dönme eylemiyle, hem sirkülasyon oluşturacak, hem de aynı inancın, aynı medeniyet algısının, aynı yaşayışın, birliğin etrafında dönecektir. (Ek-A'da görüldüğü gibi)



Şekil 5.1 Dönme eylemi ve mekan ilişkisi

Bu dönme eylemini divan şiirinin çok kullanılan simgelerinden biri olan pervanelerin ışığın etrafında dönüşünü anımsatır. Pervane mumun etrafında, ışığında döner. Yahya Kemal'in ışık ve aydınlık ile kurduğu ilişki şiirinde de anlam bağlarını oluşturduğu sembolik bir imdir. Yahya Kemal ışıkla âlemi bulmuştur. O'nun sembolizm dünyasındaki ışık ile ilişkilendirilmiş her unsur varlığa gönderme yapar. Başka bir bakış açısıyla merkez olan ışıktır, her şey ona akar. Akmak eylemi zamandan ve mekândan ayrı tutulamaz ve fakat ikisiyle birlikte var olabilir.

Mekân modern bir bakış açısıyla bu akmak eyleminden ve onun zorunlu kıldığı zamansallıktan uzak tutulmasa da şairin metinlerinde ayrı çağrışımlara da sahip görünmektedir. Mekân Yahya Kemal şiirinde mimari bir unsur olmaktan öte, temsili bir öğedir. Zamanı mekânlaştırarak, mekânı da zamanlaştırarak hafıza imgesi yaratan şair, İstanbul'un bütün semtlerini bir zamana hapsetmiş ve o zamanı anlatan tiyatral

bir kompozisyon içine sokmuştur. (Narlı, 2008: 161) Mekân mekân değildir, zamandır.

Müze kurgusunda Yahya Kemal'in zamanla ve mekânla ilgili bu kavrayışını anlatabilmek, somut bir öge olan medresenin, bir mimari yapı değil bir zamanı anlatan, onun fotoğrafını çeken, hatırlatan, simgeleyen bir anlayış ile zamanlaştırılmasıdır. Kendisi bizatihi bir tarihin ürünü olan yapıyı zamanlaştırmak gibi bir eylemden söz etmek bu anlamda çok mümkün görünmemektedir. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa medresesi, kendisi bir tarihin tanığıdır ve bu bağlamda zamandır.

Diğer bir taraftan, medresenin duvarları küfeki taşındandır. Bir dönemin anıt mimarlığının simgesi olan küfeki taşı, bu bağlamda bizatihi zaman temsilidir. 'Taşı yenmiş nice bin işçisi, mimariyle ⁵⁵' beyitinde de Yahya Kemal, taş ve mimarlık arasında kurulmuş bu derin bağa vurgu yapmıştır. Bu anlamda taş ve mekan birbirini tarihsel bağlamda da tamamlayan ve mimarlık ürününü bir döneme ait kılan unsurların birleşimidir. Bu bağlamda taş da, medrese için zamanın temsilidir.(Ek-B'de anlatılmıştır.)

Mekân kavrayışını zamanla örtüştürerek mekânı zamanlaştırmak ve ondan bir hafıza yaratmaya çalışmak, ilgili bölümde bahsedildiği üzere Yahya Kemal'in hafıza fikrine gitmemize neden olmaktadır. Yahya Kemal'in zaman kavrayışını anlatmak adına kaynaklar, çeşitli yazarların Tanpınar'dan yola çıkarak Bergsoncu felsefeyle ilişkilendirdiği 'dureé', yahut Walter Benjamin'in karşıt görüşü nedeniyle Kahraman'ın, Baudelaire'in 'spleen' kavramı ile ilişkilendirdiği hafıza kavrayışını ele alırlar. Her iki kavrayışta da yine zaman ön plandadır ve hafıza zamanın üstünde biriken şeydir⁵⁶ ve tarihten bağımsız düşünülemez. Bu birikim zamanın üstüne, yeni olanın ve anlık üretimin eklenmesidir. Bu eklemlenme de zamanın üzerinde oluşan bir yansımadır, kavramlar, kavrayışlar birbirleri üzerinde yaşa yarak katmanlaşırlar. Bu bağlamsal ilişkiyi mekânda kurabilmek adına yine, Yahya Kemal'in de şiirlerinde sıkça kullandığı yansıma imgelerine geri dönmek gerekmektedir. Yahya Kemal hafızasında ürettiği bütün imgeleri yansıma yoluyla tarihsel bir zemin üzerine oturtmuştur. Başka bir bakışla yeniden üretmiştir.

⁵⁵ 'Süleymaniye'de bayram sabahı' şiirinden bir mısra.

⁵⁶ Bergsoncu felsefenin zaman kavrayışının modern metinlerde hafızayı dışladığını öne süren savı, çalışma Yahya Kemal ekseninde olduğundan çerçeve dışında bırakılmış, 'duree' bir hafıza kavrayışı olarak alınmıştır.

Yansıma ilgili bölümde detaylandırıldığı gibi yansıma imi ayna ile kullanılır ve âlemin, kâmil insanın sembolüdür. Ayna ise anlam çokluğu oluştururken aslında yoktur. Burada Foucault'un ayna ile yaptığı bir benzetmede, belirttiği şu ayrıntıyı belirtmekte fayda görülmektedir.

“Ayna aslında bir ütopyadır, çünkü olmayan bir yerdir, insan kendini aynada olmayan bir yerde görür. Yüzeyin üzerinde gerçek dışı bir anlam ve mekân vardır. Fakat ayna gerçekte var olandır ve bir tür geri dönüş etkisine sahiptir. Bu yönüyle de çelişkilidir ve bir tür heteretopyadır.” (Foucault, 2005: 295-299).

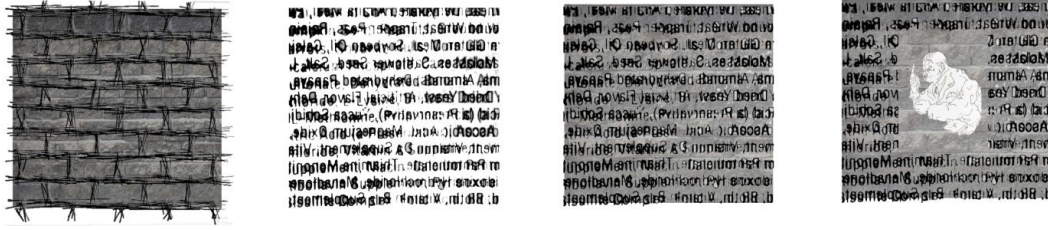
Yahya Kemal'in hafıza mekânı, aslında Foucault'un benzetmesindeki gibi yoktur, olmayan bir yerdir. Bir hafızanın imidir. Yansımalarla doludur, her şey birbirine göndermeler yapmaktadır. Gözlemci ise o imgeler dünyasının içinde yine kendi hakikatiyle var olacaktır.

Bir diğer taraftan, Yahya Kemal kelimeleri bütün ve yeri değişmeyecek bir vücut haline getirmek çabasıyla şiirleri üzerinde yıllarca süren çalışmalarda bulunmuştur. *'Deruni ahenk'* diyerek tanımladığı dilin ses ile kurduğu ilişki şiirlerine şarkı niteliği kazandırmıştır. Bu nedenle yazarın düşünce dünyasını anlatabilecek en derin öge kendi şiirleri, kullandığı dil ve kelimelerdir. Onun kelimeleri ve kelimelerin ait olduğu kavramlar zamana, mekâna göndermeler yaparlar, bu göndermeler de çeşitli yansımalar vardır. Tarih, insan ve zaman iç içe geçer. Modern olan bugün, dünün geleneğine yaslanır, onun üzerine eklenir.

Müze mekânının da şairin temsil ettiği bu biriken, katmanlaşan kavramların üzerine kurulması amaçlanmıştır. Bu anlamda bir zamanın temsili olan taş (Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'nin taş duvarı), Yahya Kemal'in zamanla ve mekânla ilişki kurduğu fiziksel bir bağlam olan kelimeler, iç içe geçmelidirler. İç içe geçmek, kavramların birbirini yine birbirleri üzerinden var etmesi yansıma ile mümkün olabilir. Bu bağlamda, mekânsal anlamda bu iç içe geçmişliği sağlamak adına zamanın, şiirin ve yansımaların deneyimin üzerine yeni görüntüler katarak oluşturulması hedeflenmektedir.

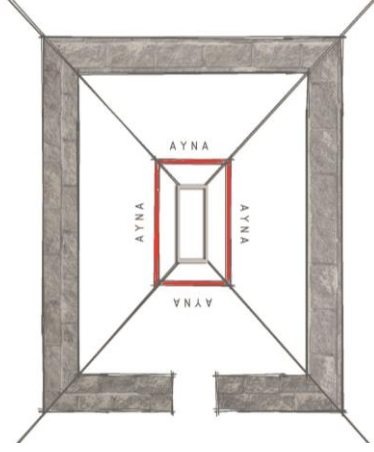
Yansıma, yansıtıcı bir yüzey ile gerçekleşir. Yansıma oranı en yüksek seviyede olan yüzey ayna haline gelir. Ayna ise kendi fiziksel varlığı ışığa bağlı olandır. Işık varsa ayna vardır. Bununla birlikte ayna kendi karşısında var olanla bir arada var olabilme yetisine sahiptir.

Bu iki sembolik malzemeyi bir koridorun etrafına yerleştirmek, arasında var olan gözlemciyi de bu sonsuzluğun içinde yerleştirmek demektir. Yahya Kemal’de sonsuzluk imi kelimeler ve kelimeler ile var ettiği imgelem aracılığıyla okunur. Şiirleri bir bütün olan, kelimeleri anlamdan koparmayan şair, cümlesini kelime kılabilmiştir. Mimarlığı bir zamanın fotoğrafı olarak anlatan ve mimarlık ürününü kendi tahayyülünde zamanlaştıran Yahya Kemal, mekânın sembolik olarak zaman kılınmış duvarında yine kelimeleriyle var olmalıdır. Bu nedenle duvar önüne yerleştirilmiş şeffaf bir duvar ile kelimeler duvar üzerine yerleştirilir(Şekil 5.2). Böylece duvar ve kelimeler üst üste binerek zamanı ve zamanın o mekânda hapsedtiği mekânsal imgeleri sembolik bir anlatımla yeniden var ederler.

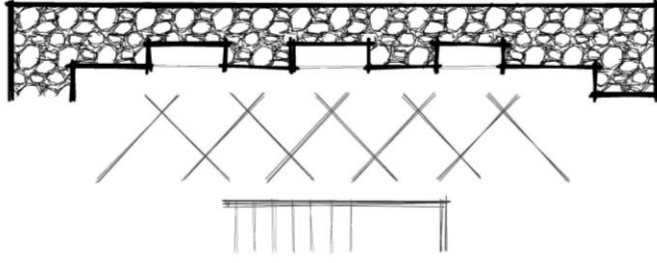


Şekil 5.2 Zamanlaştırmış mekân, zamanda sabitlenmiş dil .

Duvar (zaman), kelimeler (Yahya Kemal) ile var olan mekanın sınırları geçmişe, bir dönemin kültürüne ve mimarlığına yapılan göndermedir. Tasarlanması ve önerilmesi planlanan müze, bugünün koşullarında ve bugünün insanıyla iletişim kurması amaçlanan bir mekândır. Müzenin amacı, Yahya Kemal’in kendi modernliği içinde korumaya çalıştığı bağ gibi, o kültürü, ve o tarihselliği geçmişten günümüze uzanan bir çizgisellikte hatırlanır kılmak olmalıdır. Bu nedenle zamanı ve mekânı, bugün ile birleştiren bir anlatım aracına ihtiyaç vardır. Bu araçsa yine yazarın şiirlerinden ve sembolizminden hareketle, herşeyi birbiri üzerinde var kılan araç olan aynadır. Şekil 5.3’de görüldüğü gibi, mekanın ortasına yerleştirilen ayna mekanın sınırlarıyla oynayarak, onu gerçek üstü sağlayacak ilüzyonu yaratır. Böylece zaman mekân üzerinde bir anlam bulurken, şair de zamanın içinde aynaların üzerinde sonsuz değişkenlikte bir değişken olarak kalacaktır (Şekil 5.2). Bununla birlikte oluşan yansımalar koridoru ile, Şekil 5.4’ de görülen medrese mekânının fiziksel sınırları içinde duvar ile ilişkilendirilmiş her nesne, yapının üretildiği kültür ve Yahya Kemal ile ilişki kuracaktır.

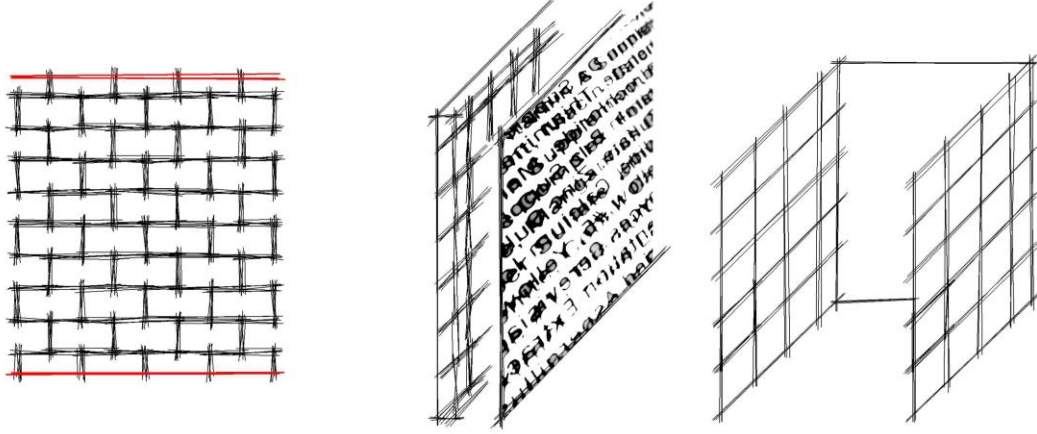


Şekil 5.3 Sıbyan Mektebinin plan düzlemi ve ayna ile olan ilişkisi.

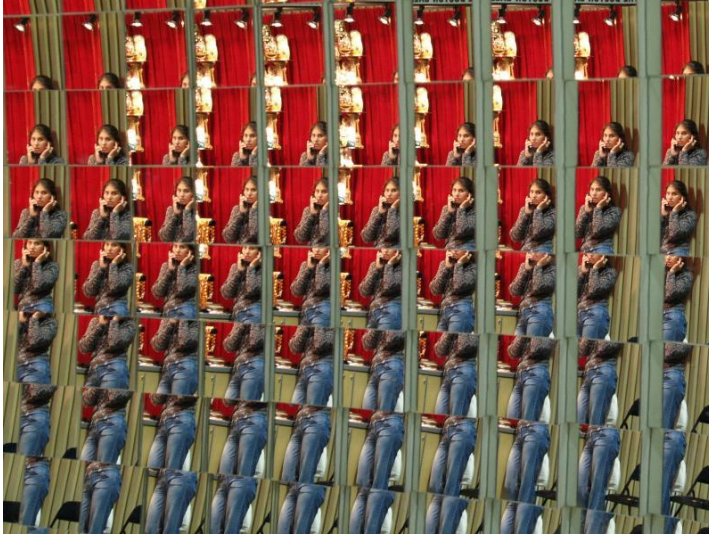


Şekil5.4 Aynalar koridoru.

Bu mekânsal tahayyül; dili, zamanı, aynayı ve ayna vasıtasıyla yansımalar koridorundan geçen özneyi üst üste koyarak gerçekliği sorgulanabilir bir düzlemde birlikte var eder. Zamanın koridorda var olan aralığını geçmiş zamana kadar uzatmak adına mekanın aynalarından bir kısmına yerleştirilmiş sistemler ile birer ekrana dönüştürülen paneller saniyelik görüntüleri tekrarlayarak geçmişe uzanırlar. Dolayısıyla aynı mekânsal düzlemde zaman, hafıza, şair, şiir, geçmiş ve gelecek sembolik olarak temsil edilir.



Şekil 5.5 Dil, zaman ve aynaların oluşturduğu yansıma koridoru.



Resim 5.1 ‘Passing reflections’ isimli enstalasyon, Logan havalimanına 1987 yılında James Seawright tarafından yerleştirilmiştir (Url-12).

Şekil 5.6’ da bir örneği verilen passing reflections (Geçen yansımalar) yansımalar koridoru için anlatılmaya çalışılan parçalanmış anların ve görüntülerin bir örneğidir. Aynalar karşısında beliren gözlemcinin çok sayıda anlık görüntüsünü mekan ile yeniden kurgularlar. Şekil 5.6’da tek bir ana indirgenmiş bu yansıma biçimi, müzede yerleştirilen kamera sistemi ile kaydedilmiş görüntüleri, belirlenmiş parçalarda tekrar ederek zamanın geçişliliğini ve sürekliliğini yansımalar koridorunda görünür kılarlar. Mekanın sirkülasyon elemanı olarak kurgulanan merdiven, Yahya Kemal’in mekansal kavrayışında ki *kubbe* kavramıyla ilişkilenebilir. Şaire göre kubbe, altında

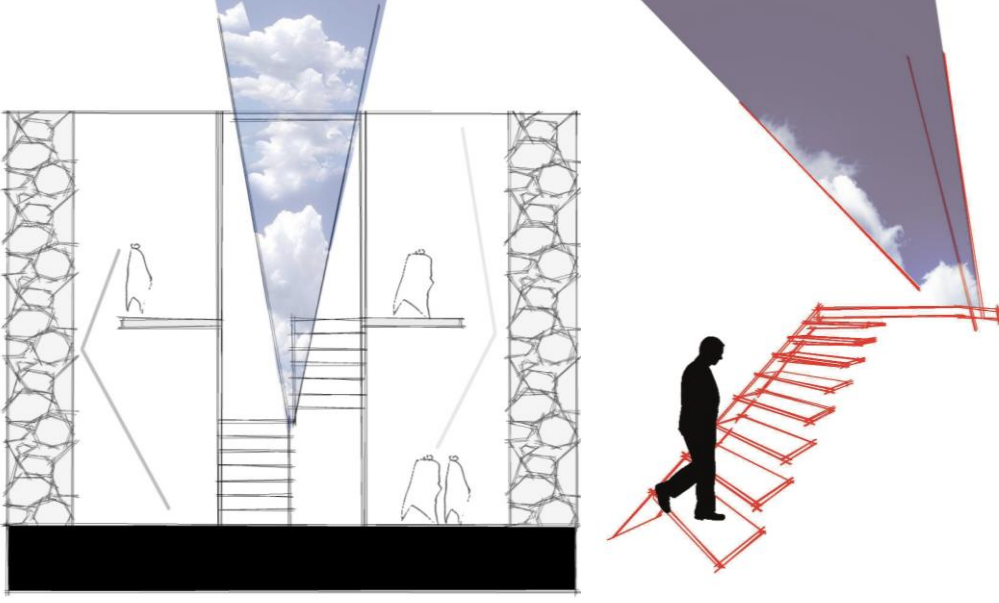
bir ulusun toplandığı, bir olduğu mekândır. Gökyüzüne uzanış bir kubbe ile tamamlanır.

“Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi”

mısralarında şair, kubbeyi gök kubbemiz, olarak tanımlamış ve o kubbenin altında milletin, toplandığını ifade ederek, kubbeyi gökyüzü kılmıştır.

Başka bir açıdan kubbe, kavramsal olarak sonsuzla ilişki kurmanın fiziki halidir.Yahya Kemal’in Süleymaniye’de kubbe altında imajlaşmış bu anlatımı, aynı kültürün bir elemanı olan ve fakat kubbesiz bir yapı içinde temsilinin bir yöntemi, dikey düzlem ile ilişki içindeki mekânsal öğenin sonsuzluk ile ilişkilendirerek temsil edilmesidir. Bu nedenle merdiven boşluğu ve merdivenin kendisi sonsuzla ilişkilenen mekânsal öğe olarak yorumlanabilir. Merdiven boşluğunun yapının sınırıyla örtüştüğu boşluğu yerleştirilen sembolik bir eleman aracılığıyla gökyüzü temsili oluşturulabilir. Yüksek çözünürlüklü barkovizyon sistemleri yardımıyla canlandırılan gökyüzü imajları merdivenin sonsuzluğu uzanışını temsil ederler. Bununla birlikte bir zaman, kendi kültürünün eğitimi için kullanılan toplanma mekanlarından biri olan sıbyan mektebi ve şairin imgelemindeki birlik olmak düşüncesi Yahya Kemal’in temsil edildiği bir mekanda vucut bulabilir. (Ek-D)

Ses ve nefes bölümünde detaylandırıldığı üzere, Yahya Kemal şiirin duyumsanmasını önemsemiştir. Geleneksel kültürde duyuşun görüşten önce gelmesi, divan şiirinde de sesin duyulması, şiirin duyulması, şehrin duyulması kültürü bugün yaşadığımız görsellik üzerine kurulmuş dünyanın algısından başka bir düzleme oturtmuştur. Yazar şiiri duyduğu gibi sesleri de duymuş, şiirlerinde şehrin seslerine değinmiştir. Anlatılanlara göre, kendisi de konuşunca büyüyen, hitabet kabiliyeti ile gözdolduran şairin şiirleri, kendisinin temsil edildiği mekanda yine böyle bir duyuma dayanmalıdır. Modern müze tekniklerinden hologram tekniği bu anlamda, mekanda bulunan gözlemci ile şairi sanal olarak yanyana getirecek, ve gözlemciye bu şiir deneyimini yaşatacaktır.

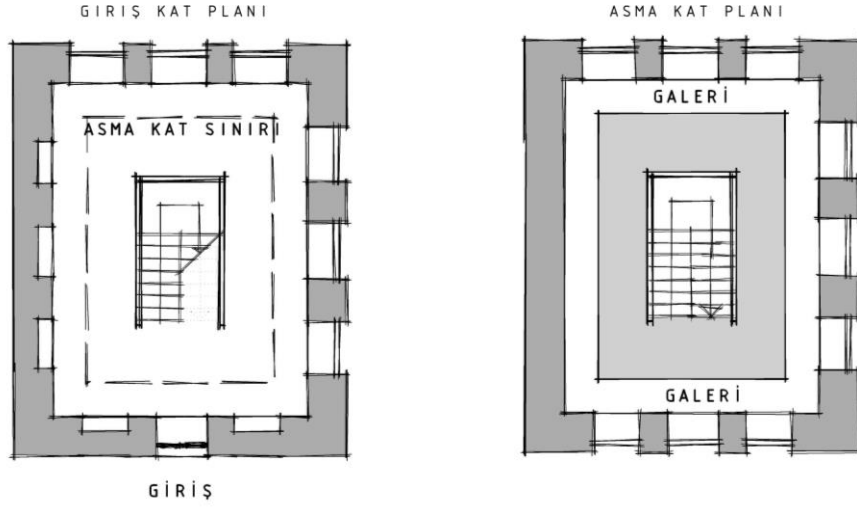


Şekil 5.6 Merdiven- gökyüzü ilişkisi. (Ek-D)

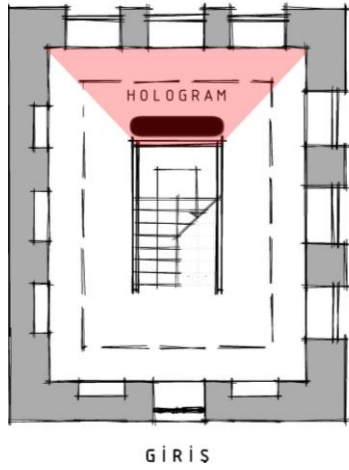


Şekil 5.7 Merdiven- gökyüzü ilişkisi.

Şekil 5.6’da ki giriş kat planında belirlenen hologram bölümüne yerleştirilen bir mobilya ögesi ile dijital olarak ilişkilendirilen hologram, mobilyayı kullanan gözlemci algılandığında çalışmaya başlar. Aniden Yahya Kemal belirir ve şiir okumaya başlar. Yahya Kemal’in şiirine zaman zaman şehrin sesleri, zaman zaman Tanburi Cemil Bey’in musikisi eşlik eder. Dijital sanatçılar tarafından düzenlenebilir olan sesli videolar yardımıyla, şehrin geçmişteki görüntüleri de arkada bulunan, üç pencere boşluğuna yerleştirilecek ekranlardan izlenerek, çok yönlü bir etkinlik gerçekleştirilebilir.

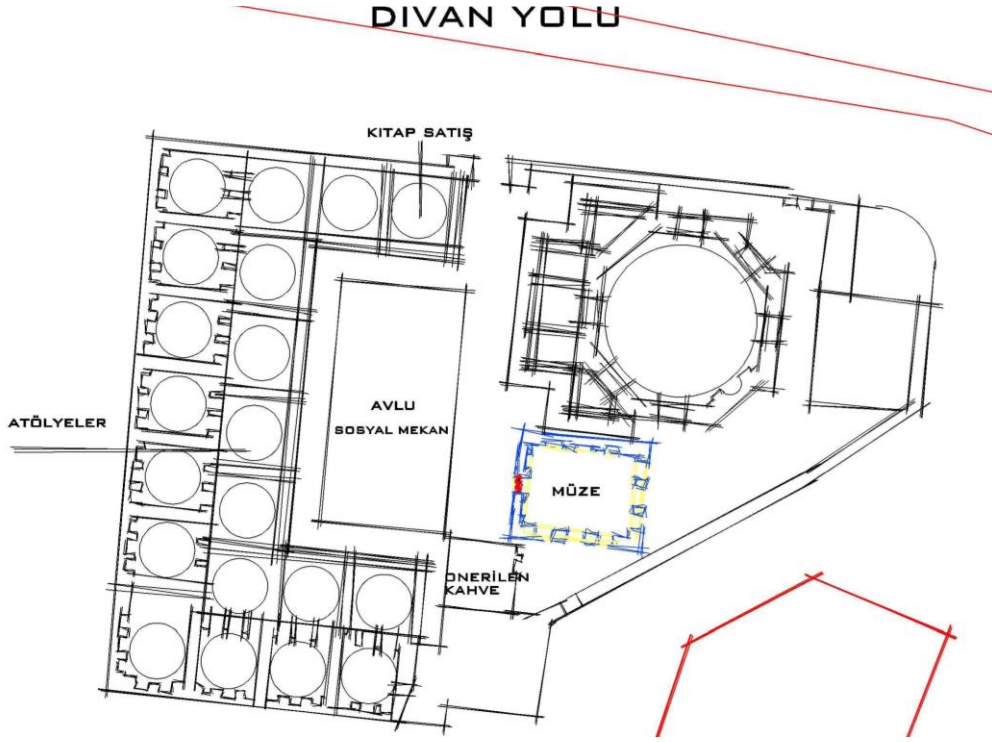


Şekil 5.8 Müze giriş kat ve asma kat önerisi.



Şekil 5.9 Müze hologram bölümü.

Yahya Kemal'in Paris'ten gönderdiği 165 kartpostal, onun radikal biçimde dönüşüm geçirdiği bir zaman aralığının şahididir. Hakkında yazılanların ve kendi yazdıklarından öte, ailesine gönderdiği kartpostallarda samimi ölçülerde betimlemelerde bulunan şairin hayatının bu aralığını en iyi bu kartpostallar anlatırlar. Bu açıdan müzenin Şekil 5.6'da görülen asma katındaki boşluksuz duvara yerleştirilen kartpostallar, galeri boşluğuna tavadan sarkıtılarak, boşlukta yüzerler. (Ek-D)



Şekil 5.10 Önerilen Vaziyet Planı

Müzenin şekil 5.7’da ve Ek B’de görülen duvar boşluklarına yerleştirilecek dijital ekranlarda Yahya Kemal’e ait, müzede bugün de var olan kıyafetler, yazılar, kitaplar açıklamalarıyla birlikte gösterilebilirler. İşitsel sistemlerle desteklenebilen dijital ekranlarda şair hakkında yapılmış roportajlar, belgeseller, şiir dinletileri zaman zaman değişen içerikleriyle yenilenebilme imkanı bulurlar.

Günümüze müzeler ziyaretçilerini devamlı kılabilme adına sergi içeriklerinde değişiklikler yaparlar ve zaman zaman geçici sergiler oluşturarak dikkatleri üzerlerinde tutmaya çalışırlar. Bu müzenin devamlı kullanılması açısından önemlidir. Bir diğer unsur ise, müzenin zaman geçirmeye elverişli bir mekan haline gelmesidir. İnsanlar sosyalleşebilecekleri bir mekana ihtiyaç duyarlar. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi, çok kullanılan bir aksın üzerindedir. Fetih Cemiyeti’nin yürüttüğü faaliyetler ile bir çeşit atölyeye dönüşmüş medrese, Şekil 5.9’da da görüldüğü gibi, girişteki kitapçısı, içindeki müzesi ile bir buluşma ve zaman geçirme mekanı olmaya son derece elverişlidir. Bu açıdan avlunun bir çeşit iç bahçeye dönüştürülmesi ve sıbyan mektebinin yanındaki depo bölümünün bir çeşit servis bölümüne dönüştürülerek, avlu insanların sosyalleşebilecekleri bir mekana dönüştürülebilir. Böylece atölyeleri, müzesi ve kitapçısı ile medrese tam bir kültür alanı olarak işlevlendirilmiş olabilir.

6.SONUÇ VE ÖNERİLER

Yahya Kemal'in hayatından, nesirlerinden ve şiirlerinden yola çıkan bu çalışmanın amacı, şairin imgelerle dolu şiirsel dünyasına açılan geçide bir metafor olmaktır. Bir diğer taraftan bugün var olan müzenin şairin fikirlerini, tahayyül evrenini anlatmaması da bir problematiktir. Müze fikri bu iki amacın üzerine oturtulmaya çalışılmıştır.

Yapılan çalışmalarda Yahya Kemal'in şiirlerinde, fikirlerinde kavramsal olarak araştırmacılar tarafından belirlenmiş ana temaların bu çalışma için de bir yön belirleyici unsur olduğu söylenebilir. Fakat, Yahya Kemal'in Paris'te yaşadığı dönemde, modern dönemi şekillendirecek sanat ve fikir akımlarının ortasında yaşaması ve tam da bu periyotta kimliğinin izine düşmesi, onu anlamaya çalışan araştırmacılar açısından da ciddi bir paradoksun oluşmasına neden olmuştur. Bizatihi kendisinden öğrenilebilen belirli okumaların dışında, Duchamp'ı tanıyıp tanımadığı, Rimbaud'yu okuyup okumadığı, sembolist şiire, empressyonist tavra karşı yakınlığı ve diğer dönemin akımlarına karşı aldığı tavır bilinmemektedir. Bergson ve Baudleare örnekleriyle anlatılmış zaman kavramı da ancak O'na yakın edebiyatçıların kalemlerinin iziyle anlaşılmaya çalışılmıştır. Yahya Kemal bütün bu karmaşık varoluş evreninin içinde, bir taraftan ele aldığı kavramlar tüm bu modern sonrası akımlar ile ilişkilendirilmeye çalışılırken, diğer taraftan tarih arayışı, kimliği kavrayışı da muhafazakar bir tutum olarak ele alınmıştır.

Şair'in karmaşık evreninin onu okuyan ve anlamaya çalışan özne için bir metafora dönüşmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla belki de onu anlamaya çalışmak değil ama kendi evreninde de çeşitli göndermelerde bulunduğu, duyumsamak kavramıyla ilişkilenebilir. Bu nedenle Yahya Kemal kendisini temsil eden bir mekanda ancak bir duyuş, bir fragman ya da bir yansıma olabilir.

Müze mekanının sınırlılığı ve bu sınırlılığın duyumsama evreninde yarattığı tahayyül etme zorunluluğu da mekanla şairin kurduğu bu etkileşim ilişkisini güçlendirmektedir.

Bir diğer taraftan Şair'in çocukluk yıllarını geçirdiği ve şiirlerinde de kurmaya çalıştığı kültürel evrenin simgesi olan bir yapıda anlatmaya çalışmak, yaşamı boyunca bir ev sahibi olamamış ve evini yine kendi evreninde inşa etmiş biri için güzel bir karşıtlıktır. Yahya Kemal imgeleminde kültürel bir mimarlık inşa etmiş, ve o imgelemin fiziksel olarak kökenlerini oluşturan bir mimari unsur olarak mektepte temsili olarak Yahya Kemal'i var etmeye devam etmektedir.

Bu anlamda bugünkü müzenin bu duyumsallıktan yoksun ve gözlemci için de ilişkisiz olması, yeniden modern teknikleri ile düzenlenmesini gerektirmiştir. Bugün müzelerin gözlemci ile kurduğu ve onu merkeze alan ilişki irdelenmiş, modern müzenin olanakları ile tartışılarak öneri geliştirilmiştir. Bu öneride amaç, Yahya Kemal'i anlatmaktan çok O'nun duyumsanmasını sağlamaya çalışmaktır. Şiirini okumaktan çok, şiirine dokunmaktır.

Bu etkileşimi yapacak teknolojik yaklaşımların müze ile entegrasyonu ve mimari anlamda yapacağı göndermeler, yine kavramsal olarak mekana ve şaire dayandırılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak geliştirilen mekan tasarımında mekanın gözlemciyle, gözlemcinin Yahya Kemal ile, kimliğin mekanla ve seyirciyle ilişkilmesi ve bütün bunların birer deneyime dönüştürülmesi esastır. Bu ilişkinin bütüncül olarak ele alınması ve devam edebilmesi için müze yönetiminde mekanı sürekli kılacak, gözlemci ile ilişkisinin devam etmeye sağlayacak koşulları yaratması gerekir. Yoğun, genç ve dinamik nüfusa sahip Divanyolu aksında, medrese avlusunun dışından başlayarak bu ilişkiyi kurmak ve yaşatmak, müzenin etkinlik alanını genişletmek ve onu sosyalleştirmek ile mümkün olabilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W., (2005)**, Minima Moralia, İstanbul: Metis Yayınevi.
- Ağır A., (2010)**, “Yahya Kemal ve Ev İmgesi”, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.7 s.14, ss. 229 – 236.
- Akçe N.V., (2011)**, “Sanatçı Müzeleri: Müzeolojik Bağlamda Bir Değerlendirme Ve Türkiye için Model Önerisi”, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Akgül A. (2010)**, “Yahya Kemal Beyatlı Şiirinde Düzyazı Ve Dünyevilik”, Doktora tezi, Bilkent üniversitesi, Ankara.
- Aktaş, H., (2010)**, ‘Türk Şiirinde Bir Mühre olarak Yahya Kemal’, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, c.3, s.10.
- Altunbaş A. Ve Özdemir, Ç., (2012)**, “Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizde Müzeler”, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Çevrimiçi Kaynak: <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,45763/mufettis-yardimcileri-aysun-altunbas-ve-cigdem-ozdemir.html>, Ulaşım Tarihi: 15.12.2013: 14.02.
- Andreu, P., (1999)**, “Borders borderers”, Architectural Design, Londra. S.69, ss. 57, 61.
- Artun, A., (2005)**, Sanatçı Müzeleri, Ed:Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., (2006)**, Sanat Müzeleri Müze ve Modernlik, Ed:Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann J., (1997)**, Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Atagök, T., (1999a)**, “Çağdaş Müzeciliğin Anlamı, Müze ve İlişkileri ”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi basın yayın merkezi, ss: 131-141
- Atagök, T., (1999b)**, “Müze Mimarisinin Gelişimi”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi basın yayın merkezi, ss: 71-85
- Atagök, T., (1999c)**, “Müze-Toplum İlişkisinde Eğitim ”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi basın yayın merkezi, ss: 143-146
- Atalar, B., (2006)**, ‘Sanatta ‘Mekan’ın deneyimlenmesi: Yerleştirme (enstalasyon) çalışmaları’,yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Atik, Ş., (1999)**, “Müzelerimizin Yeniden Yapılanması Kapsamında Müze-Toplum İlişkisi, Müze-Toplum İlişkisi Bağlamında Müze Tanıtımı ve İletişim ”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi basın yayın merkezi, ss: 155-172
- Avar, A., (2009)**, “Lefebvre’in üçlü algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân diyalektiği”, Mimarlar Odası dergisi, Ankara. S.17.
- Ayvazoğlu, B., (1985)**. Yahya Kemal Eve Dönen Adam, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu, B., (2007)**. Yahya Kemal; Ansiklopedik Biyografi. İstanbul: Korpus yayıncılık.
- Ayverdi, S., (2003)**, İstanbul Geceleri, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Bachelard, G., (2008)**, Mekanın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Banarlı, N.S., (1984)**, Yahya Kemal Yaşarken, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Barker, E., (2006)**. “Teşhir Kültürleri”, Sanat Müzeleri 2, Müze ve Eleştirel Düşünce, Ed. Ali Artun. İletişim Yayınları: İstanbul. 235-258
- Batur, E., (1995)**. “Yahya Kemal’in Bavulu”, Yazının Ucu. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Baudelaire, C. (2005)**, Kötülük Çiçekleri, Çev. Sait Maden, İstanbul: Çekirdek Yayınları.
- Baudrillard, J., 1996**. “ Sanat, Yanılsama ya da Dünyanın Otantik Yazısı” , Hayalet Gemi Dergisi, sayı 29 , s.49.
- Bayrak Ö. , (2009)**, “Yahya Kemal’in Şiirinin Kaynakları”, Turkish Studies International Periodical For The Languages, C.IV, No:1, ss.1521-1542.
- Belcher, M., (1991)**, “Types of Museum Exhibition”, Exhibition in Museums, Manchester: 58-190.
- Berman, M., (2011)**, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev.Ümit Altuğ, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyath, Y.K., (1967)**. Eski Şiirin Rüzgarıyla. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyath Y.K., (1973)**. Çocukluğum Gençliğim Siyasi Ve Edebi Hatıralarım. İstanbul: Baha Matbaası.
- Beyath, Y.K., (1990)**. Mektuplar Makaleler. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyath Y.K., (2010a)**. Edebiyata Dair. İstanbul: Özal matbaası.

- Beyatlı, Y.K., (2010b).** Aziz İstanbul. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y.K., (2010c).** Kendi Gök Kubbemiz. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Boyraz, B., (2008).** “Müze Teknolojileri Ve Sergileme Farklılıkları”, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi; Akademik Bakış. S.39. (Çevrimiçi) <http://www.akademikbakis.org>
- Burckhard, T., (1997).** Aklın Aynası; Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler. Çev. Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Buren, D., (2005),** Sanatçı Müzeleri, Ed:Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Conrads U., (1991).** 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev. Dr. Yavuz S. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Çapanoğlu M.N., (1958).** İstanbul Şairi Yahya Kemal; Hayatı Hatıraları Nükte Ve Fıkraları, İstanbul: Yeni Matbaa .
- Deniz, M., (2008).** “Müze Sergileme Mekanlarında Güncel Gösterim Teknikleri İle Mimari Tasarım İlişkisi Üzerine Bir İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Deveci, M., (2011).** “Yahya Kemal’in Süleymaniye’de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış ”, Journal Of Turkish Studies. S. 6/3. ss. 715-729
- Diker, H.F., (2012).** “Müzecilik’te Tasarım”, Yayımlanmamış Ders Notları. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Ersoy, E., (2010),** “Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekansal İmge Kullanımıyla Durağan Mekanın Dinamik Mekana Dönüşümü”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ertop, K., (1998).** Mektep’ten Memlekete Fotoğraflarla Yahya Kemal’in Yaşam Öyküsü. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Filizok, R., (1984).** “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Işık İmajı ve İmpressionizm”, Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları. No.1, ss. 73-84.
- Foucault, M., (2005),** “Başka Mekanlara Dair”, Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güler, Z., (2004).** “Şeyh Galib Divanında Ayna Sembolü”, Sosyal Bilimler Dergisi. Elazığ: Fırat Üniversitesi. Cilt: XIV, No: 1. ss: 103-121
- Göleç M. vd., (2012).** İstanbul’un 100 Mektebi ve Medresesi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

- Gündüzalp, (2008).** Charles Baudelaire'in Şiirlerinin Türkçe Çevirileri Üzerine İnceleme, Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Günhan, A., (2011).** "From Houses To House Museums; Architectural Representation Of Different Narrations", Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Gür, A., (1997).** "Hatıralar ve Nükteler arasında Yahya Kemal". Türkiye Araştırmaları Dergisi, Konya.
- Hisar A. Ş., (1959).** Yahya Kemal'e Veda. İstanbul: Hilmi Kitap evi.
- Huyugüzel, Ö.F., (1984).** "Yahya Kemal'in şiir görüşü", Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları. No.1, s.417.
- İhtiyar M.N., (2011),** "Çağdaş Müzecilik ve Kent Müzeciliği Yeni Bir Program Önerisi". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kahraman, H.B., (1997).** Yahya Kemal Rimboud'u Okudu Mu?. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, M. (1987),** Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2, "Yahya Kemal'in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve Sonsuzluk Duygusu", İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1994),** Şiir Tahlilleri1, Dergah Yayınları, İstanbul, KERMAN, Zeynep (1998), Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Ankara: Akçağ yayınları.
- Karabıyık, A., (2007),** "Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye'deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış", Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.
- Karaca, N.B., (2003),** "Gökkubbede Hoş Bir Sada". (Çevrimiçi Kaynak) : <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-10767-12-gokkubbede-sik-bir-sada.html>.
- Ulaşım Tarihi: 28.10.2013
- Karlık Ö., (2009).** "From The Author To The Reader: Visiting Literary House-Museums In İstanbul", Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Keleş, V., (2003).** "Modern müzecilik ve Türk Müzeciliği", Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. C. II, S. 1-2.
- Kocakaplan, İ., (1998).** Gök Kubbemizin Şairi Yahya Kemal. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Konukçu, İ., (2007).** "Batıda ve Türkiye'de Sosyal Yaşam İle Şekillenen Koleksiyonlar ve Müzeciliğe Yansımaları". Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. C.XXIII, s:241-258

- Köksal A., (1994).** Zorunlu Çoğulluk: Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği. İstanbul: ATT Yayınları.
- Kurşun, Z., vd., (2008).** Medaris-i İstanbul; Yaşayan İstanbul Medreseleri. İstanbul; İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Kurtar, S., (2013).** “Mekanı Yaşamak: Lefebvre ve Mekanın Diyalektik Oluşumu”. (ÇevrimiçiKaynak):https://www.academia.edu/2945638/Mekani_Yasamak_Lefebvre_ve_Mekanin_Diyalektik_Olusu_mu_TUCAUM, Ulaşım Tarihi: 10.12.2013.
- Lefebvre H., (1991).** The Production of Space, Çev. D. Nicholson- Smith, Blackwell. Oxford. s. 190.
- Madran, B., (2012).** “Sergi, Kurgu ve Tasarım”, Müze Yönetim Eğitimleri; Diyarbakır Müze Müdürlüğü, Kültürlerarası Diyalog ile Güçlendirme Projesi , Yayınlanmış Baskı, Diyarbakır.
- Madran, B., (1999a).** “Müzelerin Çeşitlenme Süreci”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek.Yıldız Teknik Üniversitesi Basın Yayın Merkezi. ss: 3-19
- Madran, E., (1999b).** “Tarihi Miras Niteliğindeki Yapılara Müze İşlevinin Verilmesinde Kullanılacak Değerlendirme Ölçütleri”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi Basın Yayın Merkezi. ss: 87-97
- Miles, R., (1986).** “Educational Exhibits”, The Design Of Educational Exhibits.No:V.
- Narlı, M., (2007),** Şiir ve Mekan, İstanbul: Hece Yayınları.
- Narlı, M. , (2008),** “Üç İstanbul; Yahya Kemal, Orhan Veli ve İlhan Berk’in Şiirlerinde İstanbul”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi, C.XI, No.20. ss.157-171.
- Ortaç, Y. Z., (1960),** Portreler, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Oruçoğlu, Z., E., (1999).** “Müze Sergilemesinde Dil ve Etkileşim”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi Basın Yayın Merkezi. ss: 81-88
- Öğün, S.S., (2011),** “Kimlik Mahremiyeti Olmayan Aleniliktir”, Çevrimiçi Kaynak: (http://www.zaman.com.tr/yorum_yorum-suleyman-seyfi-ogun-kimlik-mahremiyeti-olmayan-aleniliktir_1185189.html). Ulaşım Tarihi: 20.10.2013
- Ökten, S., (2008).** Yahya Kemal’in Rüzgârıyla Düşünceler Ve Duyuşlar, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Örgem, E., (2008).** “İkinci Yeni Şairlerin Gözüyle Yahya Kemal”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi. C.XI, s.20, ss.172-182

- Özarıan Y., (2013),** “Genişletilmiş Gerçeklik ile Zenginleştirilmiş Öğrenme Materyallerinin Öğrenen Başarıı ve Memnuniyeti Üzerindeki Etkisi”, Doktora Tezi, Gazi üniversitesi.
- Özden H., (2001).** Estetik ve Tarih Felsefesi Açısından Yahya Kemal, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkasım H., vd., (2005).** “Türkiye’de Müzeciliğin Gelişimi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.II, s.2, ss.96-102
- Polat, M., (2008).** “Türkiye’deki Özel Müzelerde Küratöryel Etkinliğin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Pomain K., (1987).** “Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800”. Oxford: Polity Pres.
- Putnam J., 2005,** “Kutuyu Aç”, Sanatçı Müzeleri., Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savaşır, İ., (1987).** “Kavafis’in veda ettiği İskenderiye”, Defter dergisi. İstanbul: Metis yayınevi. S.1.
- Schubert K., (2004).** Küratörün Yumurtası. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.
- Sirel, H., (1999).** “Müze Eşyasının Korunması ve Sergilenmesi ile Aydınlatma İlişkisi”, Yeniden Müzeciliği Düşünmek. Yıldız Teknik Üniversitesi Basın Yayın Merkezi. ss: 113-121
- Şentürk, Ş., (1998).** Cumhuriyet Şairinin Yalnız Adam Olarak Portresi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şenler, Y. (1997).** Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemâl. İstanbul: Ötüken Yayınları. s. 179.
- Shayegan D., (2010).** Yaralı Bilinç; Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Sharr, A., (2013).** ‘Mimarlar için Hedegger’, İstanbul: Yem Yayınları.
- Shiner L., (2004).** “Sanatın İcadı”, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977),** Edebiyat Üzerine Makaleler, “Yahya kemal’in Ardından”, 2.baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007),** Yahya Kemal , 6.baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanyeli, U., (2011).** Rüya, İnşa, İtiraz. İstanbul: Boyut yayınevi.
- Tanyeli, U. Vd., (2007).** Turgut Cansever, Düşünce Adamı Ve Mimar, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. İstanbul: Garanti Galeri.

Uralman, N.H., (2006). “21. Yüzyıla Girerken Bir Bilgi Kurumu Olarak Müze” ,
Bilgi Dünyası. S:7. Ss.250-266.

Uysal, S.S., (2004), Yahya Kemal Beyatlı Şiire Adanmış Bir Yaşam, Ankara: Bilgi
Kültür Sanat Yayınları.

Whittingham, S.,(1996). “Müzenin Şiiri”, Museum International. No 191, Vol
XLVII, n:3.

Yavuz, H., (2003). ‘İki Modernist; Yahya Kemal ve T.S.Eliot’. (Çevrimiçi Kaynak):
<http://arsiv.zaman.com.tr/2001/12/11/yazarlar/hilmiyavuz.html>. Ulaşım Tarihi:
20.10.2013

Yayla, A.(1979). Yahya Kemal’in Fikir ve Şiir Dünyası, Ankara: Hisar Yayınevi.

Yücel, E., (1999). Türkiye’de Müzecilik. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Sözlükler ve ansiklopediler:

Akarsu, B., (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ansiklopedi, (2013). Türk Diyanet Vakfı, Çevrimiçi Kaynak, Ulaşım Tarihi: 20.01.2013. (<http://www.islamansiklopedisi.info/>)

Cambridge Sözlük, (2013). Çevrimiçi Kaynak, Ulaşım Tarihi: 20.01.2013. (<http://dictionary.cambridge.org/>)

Cebecioğlu, E., (2009). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Cevizci, A., (2000). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Devellioğlu, F., (2012). Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara: Aydın Kitabevi.

Fransızca Sözlük, (2013). Çevrimiçi Kaynak, Ulaşım Tarihi: 20.01.2013. (<http://www.fransizcasozluk.gen.tr/>)

Nişanyan, (2013). Etimolojik Sözlük, Çevrimiçi Kaynak, Ulaşım Tarihi: 20.01.2013. (<https://www.nisanyansozluk.com/>)

Çevrimiçi kaynaklar:

Url-1 Yahya Kemal Enstitüsü, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**, <http://www.yahyakemalenstitusu.org.tr/etkinlikler.asp> .

Url-2 İstanbul Fetih Cemiyeti, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**, <http://www.istanbulfetihcemiyeti.org.tr/content.asp?catid=15>.

Url-3 ICOM, International Committee for Literary Museums, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**. (<http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-literary-museums>) .

Url-4 Vitrinde boyanmış yumurta, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**. (<http://gavinturk.com/artworks>)

Url-5 Afrika ovaları, Akeley Afrika Salonu Dioraması, Amerikan Doğa Tarihi Müzesi, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: 20.01.2013.

(<http://images.library.amnh.org/photos/ptm/catalog/desc/164168/1>).

Url-6 Richard Meier Maket Müzesi, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**, (<http://www.richardmeier.com/www/#/projects/exhibitions/visual/1/80/0/>).

Url-7 Audrey Hepburn, Madame Tussaud müzesi, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**.

[<http://www.madametussauds.com/London/PlanYourVisit/Explore/Default.aspx>].

Url-8 Grammy Müzesi, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**.

(<http://www.nhm.ac.uk/about-us/news/2011/march/age-of-the-dinosaur-exhibition-animatronics-arrive95706.html>)

Url-9 Avusturalya ulusal spor müzesi, Kriket oyuncusu Shane Warne'in hologramıyla buluşması, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: **20.01.2013**.

(<http://www.nsm.org.au/Exhibitions/Shane%20Warne%20Hologram.aspx>)

Url-10 Amerikan Ulusal Müzesi, Animatronik Tarbosaurus modeli, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: 20.01.2013.

(<http://www.johnsonshawmuseum.org/newsletter.htm>)

Url-11 Johnson-Shaw Müzesi, Üç boyutlu gözlükler ile izlenebilen streskopik sergi, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: 20.01.2013. (

<http://www.johnsonshawmuseum.org/>)

Url-12 Passing reclections, Çevrimiçi kaynak, Ulaşım tarihi: 20.01.2013. (<http://www.seawright.net>)

EKLER:

Ek-A Tasarım unsurları, sirkülasyon

Ek-B Tasarım unsurları, duvarlar

Ek-C Tasarım unsurları, yansımalar

Ek-D Tasarım unsurları, sanal gökyüzü

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Büşra Dilaveroğlu

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul 11/06/1987

Adres: Üsküdar / İstanbul

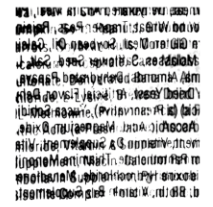
E-Posta: busradilaver@gmail.com

Lisans: Yıldız Teknik Üniversitesi , Mimarlık Bölümü

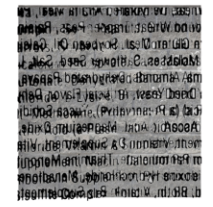
EK - B



duvar



yazı

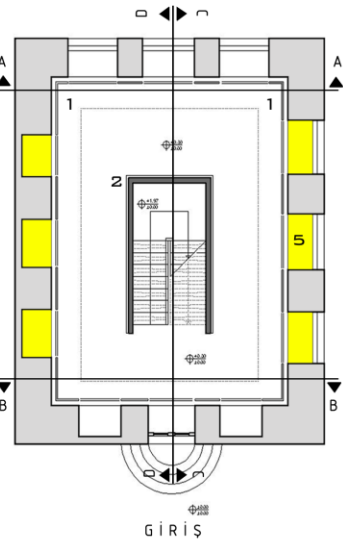


yazılı duvar



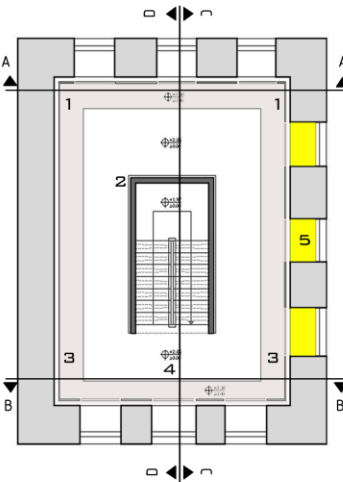
müze duvarı

GİRİŞ KAT PLANI



- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI
- 3 GALERİ BOŞLUĞU
- 4 PLATFORM
- 5 DEĞİŞEBİLİR CAM PROJEKSİYON EKРАНLARI

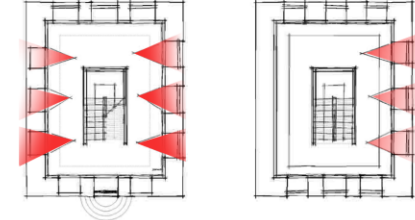
ASMA KAT PLANI



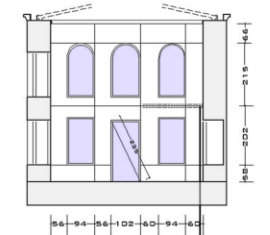
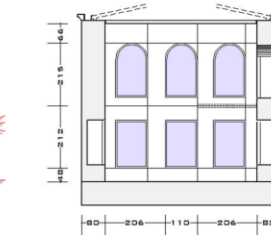
- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI
- 3 GALERİ BOŞLUĞU
- 4 PLATFORM
- 5 DEĞİŞEBİLİR CAM PROJEKSİYON EKРАНLARI

Ölçek: 1/20

ARA KAT DÖŞESİNİN ALTINA
YERLEŞTİRİLECEK PROJEKSİYON
ALETLERİ

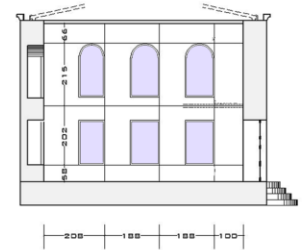
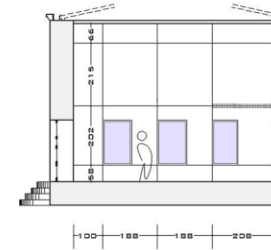


YAZILI DUVAR BÖLÜNTÜLERİ VE
SERGİ EKРАНLARI



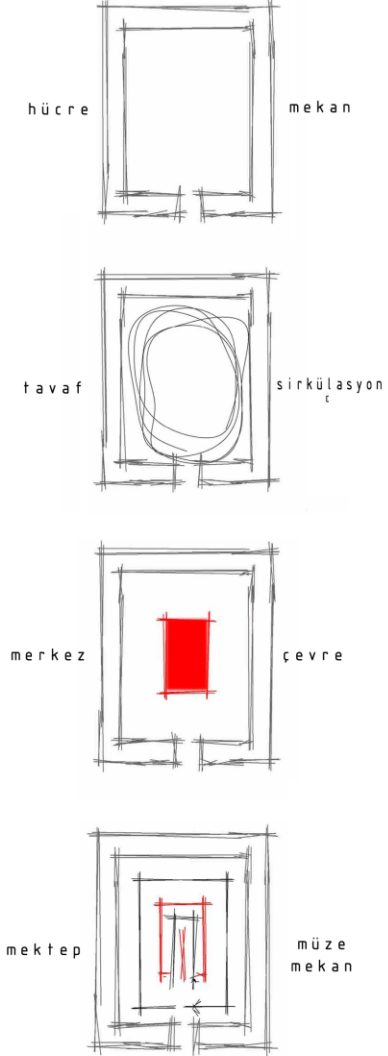
projeksiyon ekranlarının
yerleşeceği ara kat aksı

YAZILI DUVAR BÖLÜNTÜLERİ VE
SERGİ EKРАНLARI

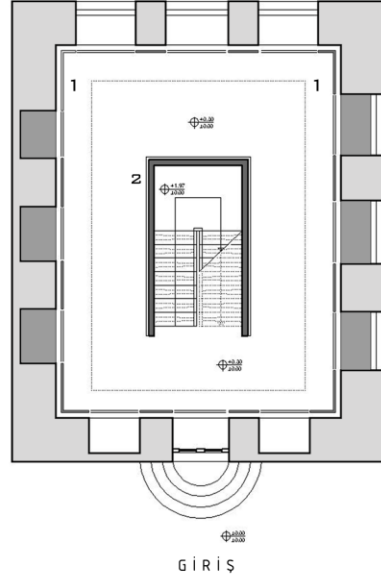


projeksiyon ekranı ekran cam

EK - A



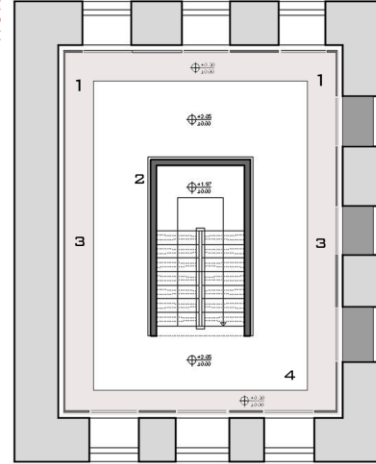
GİRİŞ KAT PLANI



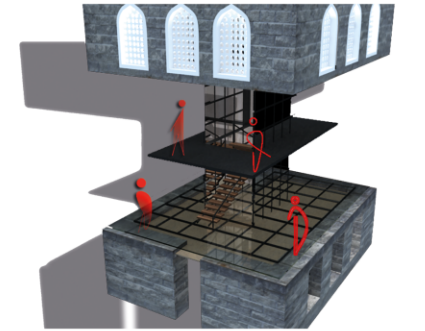
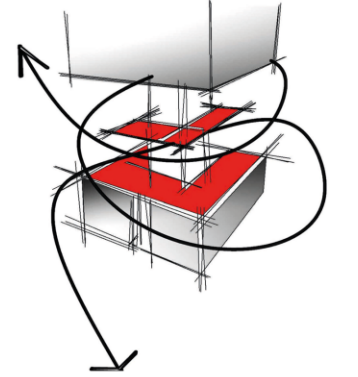
- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI

20.00 00 00 100cm

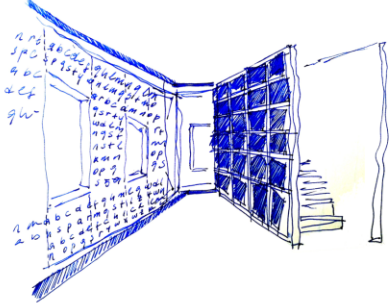
ASMA KAT PLANI



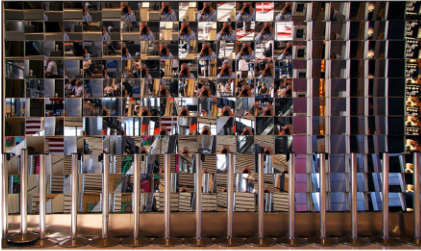
- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI
- 3 GALERİ BOŞLUĞU
- 4 PLATFORM



EK - C



AYNALAR KORİDORU

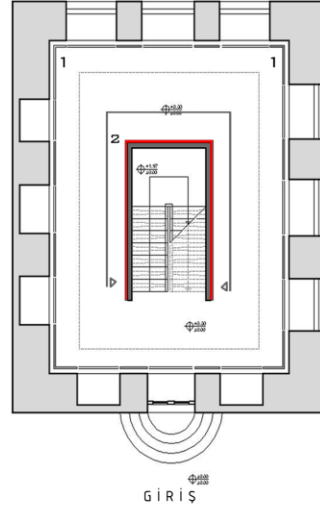


'PASSING REFLECTIONS'
İSİMLİ ENSTALASYON



ayna ayna dijital
ekran

GİRİŞ KAT PLANI

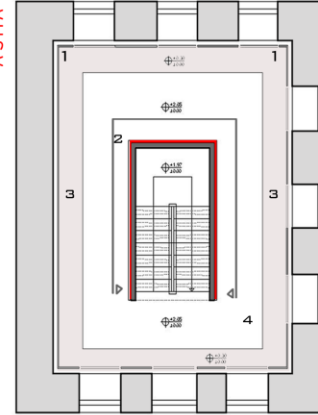


GİRİŞ

- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI

Ölçek: 20/40/60/80/100cm

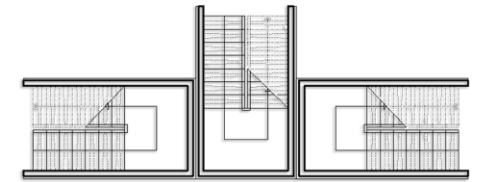
ASMA KAT PLANI



- 1 BASKILI CAM DUVAR
- 2 YANSIMA DUVARI
- 3 GALERİ BOŞLUĞU
- 4 PLATFORM

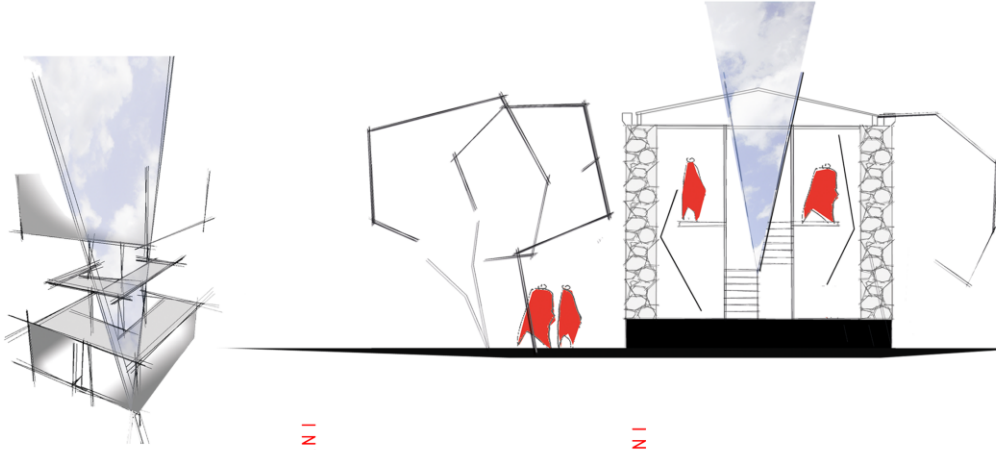


AYNA YÜZEYLER

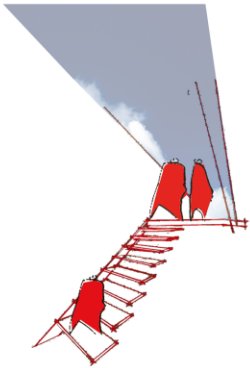


AYNA YÜZEYLER

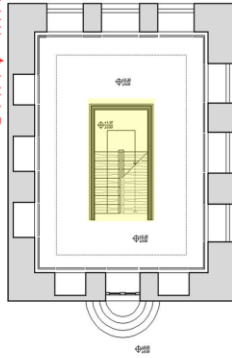
EK - D



MERDİVEN

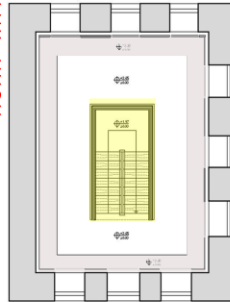


GİRİŞ KAT PLANI



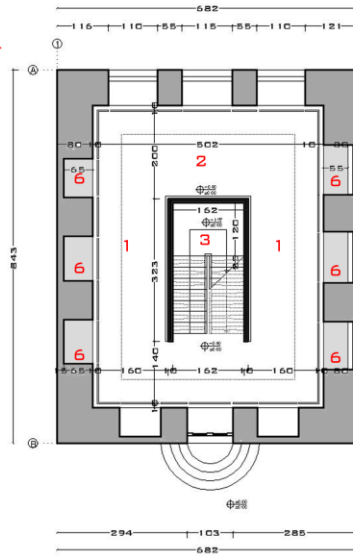
SANAL GÖKYÜZÜ

ASMA KAT PLANI



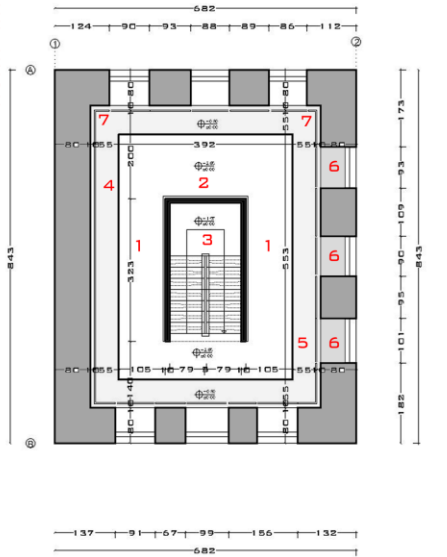
Ölçek: 1/50

GİRİŞ KAT PLANI



- 1 AYNALAR KORİDORU
- 2 HOLOGRAM ALANI
- 3 GÖKYÜZÜ SİMİLASYON
- 4 KARTPOSTAL SERGİ BOŞLUĞU
- 5 GALERİ BOŞLUĞU
- 6 SERGİ EKРАНLARI
- 7 BASKILI CAM DUVARLAR
- 8 AYNA YÜZEYLER

ASMA KAT PLANI



- 1 AYNALAR KORİDORU
- 2 HOLOGRAM ALANI
- 3 GÖKYÜZÜ SİMİLASYON
- 4 KARTPOSTAL SERGİ BOŞLUĞU
- 5 GALERİ BOŞLUĞU
- 6 SERGİ EKРАНLARI
- 7 BASKILI CAM DUVARLAR
- 8 AYNA YÜZEYLER

Ölçek: 1/50