



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**EL SANATLARI GELENEĞİNDE USTA ÇIRAK
İLİŞKİSİ: YAŞAYAN İNSAN HAZİNESİ ÖRNEĞİ**

Burakhan KABAÇAM

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI

MAYIS 2023



**EL SANATLARI GELENEĞİNDE USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ: YAŞAYAN
İNSAN HAZİNESİ ÖRNEĞİ**

Burakhan KABAÇAM

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

MAYIS 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Burakhan KABAÇAM

08/05/2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Programı Burakhan Kabaçam öğrencisi tarafından hazırlanan El Sanatları Geleneğinde Usta Çırak İlişkisi: Yaşayan İnsan Hazinesi Örneği Başlıklı tez çalışması 08/05 /2023 10.30 tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS olarak **KABUL** edilmiştir.

Kabul

Ret

Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):Doç. Dr. Pınar KASAPOĞLU
AKYOL Ankara Üniversitesi, Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Halkbilimi
Bölümü

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Doç. Dr. Selcan GÜRÇAYIR
TEKE Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Halk Bilimi Bölümü

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Dr. Öğr. Üyesi Tuna YILDIZ
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Halk Bilimi Bölümü

☒

☐

EL SANATLARI GELENEĞİNDE USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ: YAŞAYAN İNSAN
HAZİNESİ ÖRNEĞİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Burakhan KABAÇAM

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2023

ÖZET

Geleneksel el sanatlarında ustaların üstün bilgi ve becerilerini yaşatarak gelecek nesillere aktardıkları bir eğitim sistemi olan usta-çırak ilişkisi, Türk Folkloru adına önemli bir konu olmasına rağmen üzerinde çok fazla çalışma yapılmamıştır. Tezin amacı el sanatları geleneğindeki usta çırak ilişkisini, çıraklıktan ustalığa geçiş sürecini, aktarım, akrabalık, cinsiyet, mekân, eğitim, sosyal yapı ve dijitalleşme bağlamında değerlendirerek bu ilişkinin geçmişten bugüne değişim ve dönüşümünü Yaşayan İnsan Hazine Örneği üzerinden incelemektir. Tezin araştırma alanını Yaşayan İnsan Hazine Programının sanatlarını sürdürdüğü ebru, keçecilik, sipsi yapımı, nazar bocuğu yapımı, seramik, hüsn-i hat, yorgancılık, dillidilsiz kaval yapımı, çinicilik, kispet yapımı gibi sanat gruplarından ustalar ve çıraklarla görüşmeleri kapsamaktadır. Yaşayan İnsan Hazine Programından Somut Olmayan Kültürel Mirasın Koruması Sözleşmesine kadar değişen koruma anlayışı zamanbilimsel olarak anlatılmıştır. Ayrıca 1993 yılında Kore Cumhuriyeti tarafından oluşturulan, UNESCO taraf devletler tarafından kültürlerine göre düzenlenen, Yaşayan İnsan Hazine Programları hakkında açıklamalar ve uygulama farklılıkları üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Yaşayan İnsan Hazine Sisteminin usta çırak ilişkisi üzerine etkileri değerlendirilmiştir. Saha çalışmasında tespit edilen bilgiler ışığında, geleneksel el sanatları çerçevesinde, usta-çırak ilişkisinin aktarım sürecinde sanatın etiği, sanatın tekniği ve sanatın estetiğinin geçmişten günümüze geçirdiği değişim ve dönüşüm değerlendirilmeye çalışılmıştır. Usta, çırak, kalfa ve usta çırak ilişkisi tanımlanmış olup usta çırak ilişkisini etkileyen faktörler, başlıklar altında tek tek incelenmiştir. Geleneksel el sanatlarında bilgi aktarımı işlevi gören usta-çırak ilişkisinin güncel durumu hakkında değerlendirmelerde ve önerilerde bulunulmuştur.

Bilim Kodu : 31003
Anahtar Kelimeler : Usta, çırak, kalfa, usta-çırak ilişkisi, el sanatları, yaşayan insan hazinesi, somut olmayan kültürel miras
Sayfa Adedi : 137
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Selcan Gürçayır TEKE

THE RELATIONSHIP BETWEEN MASTER AND APPRENTICE IN HANDICRAFT
TRADITION: THE CASE OF LIVING HUMAN TREASURE
(M. Sc. Thesis)

Burakhan KABAÇAM

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

May 2023

ABSTRACT

Although the master-apprentice relationship, which is an education system in which the masters keep their superior knowledge and skills alive in traditional handicrafts and transfer them to future generations, is an important subject for Turkish Folklore, not much work has been done on it. The aim of the thesis is to evaluate the master-apprentice relationship in the handicraft tradition, the transition process from apprentice to master, in the context of transfer, kinship, gender, space, education, social structure and digitalization, and to examine the change and transformation of this relationship from the past to the present through the Example of Living Human Treasures. The research area of the thesis includes interviews with masters and apprentices from art groups such as marbling, felt making, sipşi making, evil eye crafts making, ceramics, calligraphy, quilt making, dilli-dilsiz kaval making, tile making, and kışpet making. The understanding of conservation, ranging from the Living Human Treasures Program to the Intangible Cultural Heritage Convention, has been explained chronologically. In addition, explanations about the Living Human Treasure Programs created by the Republic of Korea in 1993 and organized by the states party to UNESCO according to their cultures, and evaluations on the differences in practice were made. Explanations were given about Living Human Treasures Programs around the world and in Turkey, as well as assessments of the differences in practice. The effects of the Living Human Treasures System on the master-apprentice relationship were evaluated. In the light of the information determined in the fieldwork, the change and transformation of the ethics of art, the technique of art and the aesthetics of art from the past to the present in the transfer process of the master-apprentice relationship within the framework of traditional handicrafts has been tried to be evaluated. The relationship between master, apprentice, journeyman and master-apprentice has been defined and the factors affecting the master-apprentice relationship have been examined one by one under the headings. The current state of the master-apprentice relationship, which serves as a means of knowledge transfer in traditional handicrafts, was evaluated and suggestions were made.

Science Code : 31003
Key Words : Master, apprentice, journeyman, master-apprentice, relationship, handicrafts, living human treasure, intangible cultural heritage
Page Number : 137
Supervisor : Assoc. Prof. Selcan Gürçayır TEKE

TEŞEKKÜR

Bu tezin yazımında öncelikle tez danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Selcan Gürçayır TEKE'ye ve tez yazım sürecinde maddi manevi yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ'a teşekkür ederim. Tez çalışmamda desteklerini eksik etmeyen aileme ve ayrıca Cem KARATEPE, Hüseyin KİLİNÇ ve Ali ARSLAN'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLARIN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
2. YAŞAYAN İNSAN HAZİNELERİ PROGRAMI	7
2.1. Yaşayan İnsan Hazine Programından Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine	7
2.2. Yaşayan İnsan Hazine Programının Kuruluşu ve İçeriği.....	10
2.3. Dünyadaki Yaşayan İnsan Hazine Programları.....	14
2.3.1. Kore Cumhuriyeti (Güney Kore)	14
2.3.2. Japonya.....	16
2.3.3. Tayland.....	20
2.3.4. Filipin Cumhuriyeti	22
2.3.5. Fransa	25
2.3.6. Çek Cumhuriyeti	28
2.3.7. Senegal	29
2.3.8. Nijerya	31
2.4. Türkiye'de Yaşayan İnsan Hazine Programı	33
3. USTA- ÇIRAK İLİŞKİSİ	41
3.1. Sanat Nedir?	41
3.2. Usta Kimdir? Ustada Aranılan Özellikler	45
3.3. Çırak Kimdir? Çırakta Aranılan Nitelikler.....	50

3.4. Kalfa Kimdir? Kalfada Aranan Nitelikler	55
3.5. Usta-Çırak İlişkisi.....	58
3.6. Usta-Çırak İlişkisi ile Aktarılan Bilgiler	72
3.7. Akrabalık Bağlamında Usta-Çırak İlişkisi	83
3.8. Cinsiyet Bağlamında Usta-Çırak İlişkisi	86
3.9. İcazet ve Ustalığa Geçiş Ritüelleri	91
3.10. Usta-Çırak İlişkisinde Mekânın İşlevi.....	97
3.11. Ekoloji, Sosyal Yapı ve Usta-Çırak İlişkisi.....	101
3.12. Dijitalleşme ve Usta Çırak İlişkisinin Dönüşümü	103
3.13. Yaşayan İnsan Hazinesi Sisteminin Usta-Çırak İlişkisine Etkileri	107
4. SONUÇ	109
KAYNAKLAR	115
KAYNAK KİŞİ.....	121
EKLER.....	123
EK-1. Derleme Soruları.....	123
EK-2. Fotoğraflar	125
ÖZGEÇMİŞ	137

TABLoların LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 2.1. Yaşayan insan hazineleri ulusal envanteri	39
Tablo 2.2. Yaşayan İnsan Hazinelerinin, SOKÜM'ün beş alanına göre dağılımı.	40

1. GİRİŞ

Dört bölümden oluşan çalışma, Yaşayan İnsan Hazineleeri örneklerinden yola çıkarak geleneksel sanatların yaşaması ve devamlılığı için aracılık eden usta-çırak ilişkisini açıklamayı amaçlamıştır. Çalışmada, işlevi hâlen korunmakta olan veya geçmişte yapıldığı bilinen aktarım pratikleri ve yöntemleri, eğitim sırasında ustaya ve çırağa düşen roller ve bu rollerdeki değişim değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Usta çırak ilişkisini araştırdığım çalışmamda Yaşayan İnsan Hazineleerinin örneklem olarak seçilmesinin nedeni, ustaların, üstün bilgi ve becerilere sahip olmalarının ilgili makamlar tarafından onaylandığı bir ödüle sahip olmalarındandır; bu ödölün kriterlerine göre örnekleme yer alan ustalar, usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş ve çırak yetiştirmiştir. Dolayısıyla usta çırak ilişkisinin bütün süreçlerinde bulunmuş ve bu süreçleri en “başarılı” şekilde tamamlayarak Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmişlerdir.

Tez çalışmasının Giriş bölümünde araştırmanın konusu, önemi, amacı, sınırlılıkları, teknik ve yöntemlerine ile araştırma alanı hakkında bilgiler verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, Yaşayan İnsan Hazineleeri Programından 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine giden aşamalar hakkında bilgiler verilmiştir. Bu doğrultuda kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynayan kültür taşıyıcılarını koruma amacı ile hayata geçirilen Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi hakkında bilgiler verilmektedir. Sonrasında geleneksel el sanatlarının yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması, Dünyadaki ve Türkiye’deki Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemlerinden kısaca bahsedilerek, ülkelerin koruma yaklaşımlarına ve farklılıklarına değinilmiştir. Dünyadaki ve Türkiye’deki Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemlerinin usta-çırak ilişkisi ile alakalı maddelerinden ve çalışmalarından bahsedilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Yaşayan İnsan Hazineleerinden hareketle el sanatları geleneğindeki usta-çırak ilişkisinin eğitim, aile, sosyal ve kültürel boyutu; yazılı ve sözlü kaynaklardan yararlanarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda usta, çırak ve kalfanın ne anlama geldiği üzerine tanımlamalar yapılmıştır. Usta-çırak ve kalfada olması muhtemel özellikler belirlenmiş ve usta-çırak ilişkisinin eğitim işlevleri tartışılmıştır. Ayrıca usta-çırak ilişkisi bağlamında bilgilerin nasıl aktarıldığı sınıflandırılarak anlatılmıştır. Bir sonraki aşamada usta-çırak eğitiminde cinsiyet

farklılıklarında tavır ve tutumların değişimi ve bunların usta-çırak ilişkisi üzerine yarattığı etkileri tartışılmıştır. Sonrasında bilgilerin şekillenmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli rolü bulunan mekânın usta-çırak ilişkisi üzerine etkileri anlatılmıştır. Tüm bunların yanı sıra sanatların ortaya çıkmasında etkili olan ekoloji ve sosyal yapının usta-çırak eğitim modellerinin şekillenmesinde etkili olduğu faktörler üzerinde durulmuştur. Ayrıca geçmişten günümüze usta-çırak ilişkisinin şekillenmesine ve kurumsallaşmasına yardımcı olan ahi teşkilatı ve ehl-i hıref teşkilatının tarihi boyutuna da değinilmiştir. Takiben, çıraktan kalfaya, kalfadan ustaya geçişler sırasında yapılan pratiklere ve bu pratiklerin ne zamana kadar devam ettiğine dair bilgiler verilmiştir. Son basamakta dijitalleşen dünya ve onun getirdiği yeni yaşam koşullarının sanatın değişmesinde ve dönüşmesinde önemli bir etkiye sahip olduğu görüldüğünden; bu değişim ve dönüşümlerin sanatı gelecek kuşaklara aktarma aracı olan usta çırak ilişkisi üzerine etkilerine de yer verilmiştir.

Tezin son bölümünde, önceki bölümlerde ele alınan konular ile ilgili elde edilen veriler sonuca ulaştırılmıştır.

Araştırmanın Konusu

1993 yılında Kore Cumhuriyeti tarafından oluşturulan ve sonrasında UNESCO'ya taraf devletler tarafından kendi iç dinamiklerine göre düzenlenen Yaşayan İnsan Hazine Programı: somut olmayan kültürel miras unsurlarının devamlılığını sağlamak ve yüksek bilgi ve beceriye sahip taşıyıcılarını korumak amacı ile oluşturulmuştur. Bu programa kültürel mirasın farklı alanlarında taşıyıcılar dâhil edilse de ağırlıklı olarak el sanatları alanından ustalarının kaydedildiği görülmektedir. Programa el sanatı ustalarının ağırlıklı olarak kaydedilmesini kavrayabilmemiz için sanatın ve el sanatlarının ne olduğunu anlamamız gerekmektedir.

Sanatın ne olduğu ve nasıl tanımlandığı, toplumdan topluma, çağdan çağa farklılık gösterse de en genel tabiriyle sanat, insan yaratımının bir ürünü olarak fikrin vücut bulmuş hâli şeklinde tanımlanabilir. Tarihsel süreçte Aydınlanma Dönemine kadar zanaat ve sanat ayrımı keskin değildir. Aydınlanma ile sanat-zanaat iki ayrı alan olarak görülmeye başlamıştır. Aslına bakılırsa zanaatta aynı ürün birden fazla üretilirken; sanatta böyle bir durum söz konusu değildir. Sanat eseri yaratıcılık ürünü

olup zanaattaki gibi birden fazla üretilmesi söz konusu değildir. İşte Aydınlanmanın bu iki alanı ayırma gerekçesi de buradan gelir.

Sanat tarihi bu alanları ayırmayı kolaylaştıran eserlerle doludur. Ancak 20. yüzyılda bu iki alan arasına net sınırlar çizmeyi güçleştirecek gelişmeler yaşanmıştır. 1920’lerde Modernizm’in etkisiyle ortaya çıkan Dadaizm akımı sıradan nesneleri sanat eserine dönüştürmeye başladığında gündelik nesnelerle sanat eseri arasındaki sınır bulanıklaşmaya başlamıştır. Bir tabure, kürek, bisiklet tekeri sanat eseri statüsü kazandığında, sanat eserinin benzersizliği sarsılmaya başlamıştır. 1960’larda Pop-art akımı, zanaat ürünlerini çoğaltarak sanat eserinin eşsizliğini de ortadan kaldırmayı başardıktan sonra sanatçılar özgürleşmiştir. O hâlde günümüzde bu alanları birbirinden ayrı düşünmek yerine her iki alanı sanat çatısı altında değerlendirmek daha doğru görünmektedir.

Tezin içerisinde hem anlam bütünlüğünü korumak adına hem de bu iki alanı ayrı tutmanın doğru olmadığını düşündüğümünden, zanaat terimi yerine sanat teriminin kullanmayı tercih etmiş bulunmaktayım. Bu alana zanaat yerine el sanatları demek de mümkündür. Ancak tüm sanatların el emeğiyle yapıldığı düşünüldüğünde, bu alanı el sanatları kategorisinde ele alıp, değerini sanat statüsünden çıkarmak da doğru gelmemektedir.

Sanatın gelecek kuşaklara aktarımında mihenk taşı görevi gören usta-çırak ilişkisi, sanatın etik, teknik ve estetik boyutlarını çıraklara öğretmeyi amaçlayan bir eğitim modelidir. Bu çalışmada Yaşayan İnsan Hazinei örneklemi üzerinden el sanatları geleneğindeki usta-çırak ilişkisinin aktarım, mekân, cinsiyet, sosyal yapı, dijitalleşme, aile bağları, eğitim ve gerontokrasi bağlamında geçmişteki ve günümüzdeki durumu incelenmiştir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

Yapılan çalışmada, geçmişten günümüze varlığını sürdüren geleneksel sanatların bilgi aktarım aracı olan usta-çırak ilişkisi hakkında yeterli düzeyde çalışma bulunmadığı için usta-çırak ilişkisi hakkında bilgi verilmiştir. Her sanatın usta-çırak ilişkisinde farklılıklar olsa bile genel bir çerçeve oluşturmaya çalışılmıştır.

Sanatta usta-çırak ilişkisi çok geniş bir araştırma konusu olduğu için Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından üstün bilgi ve becerilere sahip Yaşayan İnsan Hazineleli Sistemine kayıtlı el sanatı ustaları örnek olarak seçilmiştir.

Çalışmanın kapsam alanı: Ebru, keçecilik, sipsi yapımı, nazar boncuğu yapımı, seramik, hüsn-i hat, yorgancılık, dilli-dilsiz kaval yapımı, çinicilik, kispet yapımı gibi sanat gruplarından Yaşayan İnsan Hazineleli listesine kayıtlı olan ustalarla ve onların çıraklarıyla yapılan görüşmelere dayanmaktadır.

Sanat alanında usta sanatçı olarak kabul gören Yaşayan İnsan Hazineleli örneklem alınarak usta-çırak ilişkisi hakkında bilgiler verilmiş ve geçmişteki ve günümüzdeki değişimi üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Araştırma Yöntemi

Yapılan çalışmada veri toplamak için literatür taraması ve nitel araştırma tekniklerinden odak grup görüşmesi, katılımlı gözlem, yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış görüşme teknikleri kullanılmıştır.

Çalışmada ilk olarak literatür taraması yapılarak UNESCO'nun tarihi, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, Dünyadaki ve Türkiye'deki Yaşayan İnsan Hazineleli Sistemi, sanat ve zanaat kavramları, el sanatları geleneği, usta-çırak ilişkisi, eğitim, mekân gibi konularda kitap, makale, sempozyum bildirisi, tez, derleme ve süreli yayınlar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında kaynak kişilere soru formları hazırlanmıştır.

Saha araştırması için kaynak kişiler tespit edildikten sonra görüşmeler çevrimiçi ve yüz yüze olmak üzere iki şekilde gerçekleştirilmiştir. Saha araştırmasında İstanbul'da ebru ve hat ustası Fuat Başar, İzmir'de nazar boncuğu ustası Mahmut Sür, Kütahya'da çini ustası Mehmet Gürsoy, Afyon'da keçe ustası Ahmet Yaşar Kocataş, Burdur'da sipsi ustası Mehmet Bedel, Tokat'ta dilli/dilsiz kaval ustası Yaşar Güç, Hatay'da yorgan ustası Nahya Güzelyurt, Çanakkale'de seramik ustası İsmail Bütün ve kispet ustası İrfan Şahin, Konya'da keçe ustası Mehmet Girgiç, Gaziantep'te Mehmet Orhan Çakıroğlu ve Ankara'da hat ustası Aydın Köse ile görüşmeler yapılmıştır. Daha önceden iletişime geçilen ustaların atölyelerinde görüşme sağlanmış olup usta, çırak, kalfa, usta-çırak ilişkisi, usta-çırak ilişkisinin değişimi ve dönüşümü hakkında mülakat yöntemi ile bilgi toplanmıştır.

Ayrıca odak grup görüşmesi keçe ustası Mehmet Girgiç'in çırağı Yunus Girgiç, kispet ustası İrfan Şahin'in çırağı Uğur Kesen ve nazar boncuğu ustası Mahmut Sür'ün çırağı Aysun Bodur ile çevrimiçi ortamda gerçekleştirilmiştir.

Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde ses kayıt cihazı, telefon, bilgisayar, kamera ve not defteri kullanılmıştır. Kaynak taraması ışığında ortaya çıkan sorular kaynak kişilere yöneltilmiştir. Saha araştırması sonucu elde edilen bilgiler deşifre edilmiştir. Çalışma hazırlanırken yararlanılan kişilerin bilgilerine "Kaynak Kişiler" başlığı altında yer verilmiştir.

Sahada Karşılaşılan Zorluklar

Çalışmaya başladığım tarihte Covid-19 salgını patlak verdiği için kaynak kişilerin bir kısmı görüşmeyi reddetmiştir. Alan araştırmasına başlayabilmek için pandeminin bitmesi beklendiğinden bu durum sürecin daha da uzamasına neden olmuştur. Kaynak kişilerin farklı şehirlerde ikamet etmeleri alan çalışmasının uzamasına neden olmuştur. Bazı ustalar araştırma sahasına gittikten sonra görüşmeyi reddetmiştir. Görüşme için ustaların irtibat numaralarına ulaşma konusunda bakanlıktan destek alınamadığı için irtibat numaralarına ulaşmak çok zor olmuştur.

Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını elde etmiş ustalar farklı şehirlerde ikamet ettiği için hepsine uygun bir tarih belirlemede zorluk yaşanmıştır. Tarih belirleme sürecinde bazı ustalar Covid-19 salgınından dolayı görüşmeyi kabul etmemiştir. Her ustaya uygun bir tarih belirlendikten sonra rota belirlenmiştir. Ustalar ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Bazı soruların ucunun açık olmasından dolayı kimi noktalarda konuşmalar konudan bağımsız noktalara gitmiştir. Ustalara rahatsızlık vermeden, konuşma ilgili konuya çekilmeye çalışılmıştır. Ustalarla aramızda yaş farkı olmasından ötürü ustaların ilgili konuya yönlendirilmesinde zorluklar yaşanmıştır. Ustaların çıraklarıyla zoom üzerinden grup odak görüşmesi yapılmıştır. Toplantı esnasında birden fazla çırak olduğu için bazı noktalarda görüşlerini aksetmelerinde sıkıntı olsa da görüşmenin ilerleyen aşamalarında çırakların rahatladıkları ve kendilerini daha açık ifade ettikleri gözlenmiştir. Genel olarak baktığımızda bir usta dışında diğer ustalar ve çıraklar ile görüşmemiz gayet verimli bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında çok fazla problemle karşılaşılmamıştır.

2. YAŞAYAN İNSAN HAZİNELERİ PROGRAMI

2.1. Yaşayan İnsan Hazinesi Programından Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine

Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, 1994 yılında Kore Cumhuriyeti’nde ulusal mirası korumak amacıyla gerçekleştirilen bir programdır. Yaşayan İnsan Hazinesi Programı ilk olarak 1993 yılında ortaya atılmıştır. Program, insan hazinesi olarak adlandırılan, alanında usta isimler aracılığı ile kültürü koruma ve gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir (Oğuz, 2008). 1989 Tavsiye Kararı’nın akabinde Kore Cumhuriyetinde usta kişilerin önemine ulusal ölçekte vurgu yapmıştır. Programın amacı çırak yetiştirmeye teşvik ederek geleneği gelecek kuşaklara aktarmak ve halk arasında geleneğin görünürlüğünü arttırmaktır.

İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlan Programı, 1998 yılında düzenlenen 155. toplantıda açıklanmıştır. UNESCO’nun 1997 yılında düzenlediği 29. Genel Konferansı, bu programın oluşturulmasında önemli bir yere sahiptir. Program açıldıktan sonra 2001 yılında adaylık başvurusu kılavuzu oluşturulmuştur. Aynı yıl içerisinde “kültürel mekân veya kültürel anlatım formları”na bağlı 19 başyapıttan oluşan birinci ilan gerçekleştirilmiştir. 2003 yılında “kültürel mekân veya kültürel ifade tarzları”na bağlı olarak 28 tane başyapıt ilan edilmiştir. Türkiye’den Meddahlık Geleneği bu ilanda listeye alınmıştır. Yine 2003 yılında “Kültürel mekân ve kültürel ifade tarzları”na bağlı olarak 43 yeni başyapıt ilan edilmiştir. 43 başyapıtın arasında Türkiye’den Mevlevî Sema Törenleri yer almaktadır (Çalış, 2010: 14-15). Aynı yıl içerisinde UNESCO Genel Konferansında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kabul edilmiştir.

Öcal Oğuz, İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlan Programı hedeflerini “UNESCO ve İnsanlığın Sözlü ve Somut olmayan Mirası Başyapıtları” adlı yazısında şu şekilde özetlemiştir:

Sözlü ve somut olmayan miras, uluslararası alanda kültürel kimliğin hayati bir parçası olarak tanınmaktadır. Aynı zamanda yaratıcılığın geliştirilmesi ve kültürel çeşitliliğin korunması buna bağlıdır. Sözlü ve somut olmayan miras, kültürler arasındaki uyum ve hoşgörü içerisinde ulusal ve uluslararası gelişmede temel bir role sahiptir. Küreselleşme sürecinde, bu kültürel mirasın sayısız formu kaybolmakta veya kültürel tek-tipleşme, silahlı çatışmalar, turizm, endüstrileşme, kentleşme, göç ve çevre kirliliği tehdidi altında bulunmaktadır (2001: 4/5) (Oğuz, 2008a: 8).

Mart 2001’de Sözlü ve Somut Olmayan Mirasın tanımı Turin’de bir grup uzman tarafından önerilmiştir. Tanım üzerine 161. Dönem Yönetim Kurulu ve 31. Dönem Genel Konferansı tarafından çalışılmıştır. “İnsanların yetenekleri için gerekli doğal ve sosyal ortamın bütün diğer yönleriyle ve kaynak ve alanlar yaratarak ürünlerini kendileri geliştirmeleri ve bilgilendirmeleri yaratıcılık, ustalık ve tecrübeleri yoluyla süreç içerisinde öğrenmişlerdir. Bu süreçler, sonraki nesillerin hassasiyetinin devamlılığıyla toplumlara yaşama imkânı sağlamaktadır ve insanlığın yaratıcılığı ve kültürel çeşitliliğinin korunmasının yanında kültürel kimlik için de önemlidir” (Çalış, 2010: 121-122). Yapılan bu tanım, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesindeki tanıma da kaynaklık etmiştir.

Kültürel mirasın başyapıt olarak ilan edilebilmesi için iki tür beyanın karşılaştırılması gerekmektedir. İlk olarak kültürel mirasın devamlı icra edildiği, popüler ve geleneksel aktiviteleri içerisinde barındıran mekânları veya çeşitli festivalleri, müzikal ya da dramatik icraları gibi kültürel ifade tarzlarının düzenli olarak ortaya çıkışının beyan edilmesi gerekmektedir. İkinci olarak bir topluma mâl olmuş kültürel miras kapsamındaki kültürel mekânlar ve kültürel ifade tarzlarına uygun olan kültürel mirasların aday olarak kurula sunulabileceği belirtilmiştir (Çalış, 2010: 122).

Öcal Oğuz, İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlan Programının hedeflerini şu şekilde özetlemiştir:

İlanın temel hedefleri: somut olmayan mirasın değerliliği, yeniden canlandırılması ve korumanın gerekliliği konularında toplumsal duyarlılığı artırmak, bu konuda ulusal envanterler hazırlanmasını kolaylaştırmak, ülkeleri mirası korumaya yönelik yasal ve idari süreçleri oluşturmaları için cesaretlendirmek, yerel geleneksel icracıların katılımlarını güçlendirmek ve bilgi ve beceri sahiplerini belirlemek (2003:4/5) (Oğuz, 2008a: 8).

20 Nisan 2006 yılında UNESCO ve İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlanı Programı sona ermiştir. Ama bu program, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine kaynaklık etmesi, oluşması ve kültürel mirasın dünyada görünürlük kazanması bakımından önemli bir yere sahiptir (Oğuz, 2008a: 11). İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlanı Programı sona erdikten sonra 90 tane başyapıt 2003 sözleşmesi kapsamında yer alan İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesine aktarılmıştır.

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (SOKÜM): “toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar biçiminde tanımlanmaktadır. Kuşaktan kuşağı aktarılan bu miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğıyla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel eşitliliğı ve insan yaratıcılığına duyulan sayğıya katkıda bulunur.” (<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>, 01.08.2021) şeklinde UNESCO tarafından tanımlanmıştır.

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi 17 Ekim 2003 tarihinde Paris’te düzenlenen UNESCO’nun 32. Genel Konferansında kabul edilmiştir. 32. Genel Konferansta 1948 İnsan Hakları Evrensel Bildirgesine, 1966 Ekonomik, Sosyal, Kültürel Haklar Uluslararası Sözleşmesine, 1966 Medeni ve Siyasal Haklar Uluslararası Sözleşmesine atıfta bulunulmuştur. Ayrıca Sözleşmenin temellerini oluşturan 1989 Folklorun ve Geleneksel Kültürün Korunması Tavsiye Kararı, 2001 Kültürel eşitlilik Evrensel Bildirgesi göz önünde bulundurularak, küreselleşme ve sosyal değışimden dolayı somut olmayan kültürel mirasın yok olmasını, değışmesini ve tahrip olmasını kabul ederek, başta 1972 Dünya Kültürel ve Doğıal Mirası Korunması Sözleşmesi ve kültürel mirasın korunması konusunda hazırlanan belgelerin büyük etkisinin bulunduğı not edilerek, İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirasının Başıyapıtları Bildirgesi hatırlatılarak kabul edilmiştir (<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>, 01.08.2021).

Sözleşme; somut olmayan kültürel mirası korumayı, ilgili toplulukların, grupların ve bireylerin somut olmayan kültürel mirasına sayğı göstermeyi, somut olmayan kültürel mirasın önemi konusunda yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde duyarlılığı arttırmayı ve karşılıklı değıerbilirliğı ve uluslararası iş birliğı ve yardımlaşmayı sağılamayı kendine amaç olarak edinmiştir (<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>, 01.08.2021).

Sözleşme, somut olmayan kültürel miras unsurlarını “Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar”, “Gösteri sanatları”, “Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler”, “Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar”, “El sanatları geleneği” şeklindeki beş ana başlık altında toplamıştır.

Sözleşme ’de, üzerinde durulan bir diğer konu ise somut olmayan kültürel mirasın korunmasıdır. Sözleşme koruma terimini şu şekilde tanımlamıştır: “somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir; buna kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma olduğu kadar, bu kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması dâhildir” (<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>, 01.08.2021).

2.2. Yaşayan İnsan Hazine Programının Kuruluşu ve İçeriği

Kültürü yaşatmak ve korumak için kuşaktan kuşağa aktarmak gerekmektedir. “Aktarımı gerçekleştiren kişilerin korunması geleneğin yaşatılmasında gerek duyulan bir vasıta (Blake, 2001:81)” (Akt. Erkal, 2010:11). Bu düşünceden hareketle Kore Cumhuriyeti tarafından ulusal ölçekte, yaşayan insan hazineleri programı kurulmuştur. Yaşayan İnsan Hazinesi Programı kültürel unsurlardan ziyade kültür taşıyıcılarına yönelmiştir. Program, kültürü yaşatan ve üreten usta kişileri “yaşayan insan hazinesi” olarak adlandırmaktadır. Ayrıca sürdürülebilir kalkınma hedeflerine uygun bir şekilde kültürel mirasın korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunacağı söylenmiştir (Oğuz, 2018: 42).

Yaşayan İnsan Hazine Programı 1993 yılında Kore Cumhuriyeti Tarafından UNESCO İcra Komitesine sunulmuştur. Daha sonra İcra Kurulu bu sistemin kurulması için üye devletlere teklifte bulunmuştur. UNESCO tarafından belirlenen Kılavuz ilkeleri sayfada yayımlanmıştır. Türkiye, Çek Cumhuriyeti, Filipin Cumhuriyeti, Fransa, Kore Cumhuriyeti, Senegal, Tayland, Nijerya ve Japonya Kılavuz İlkeler doğrultusunda kendi programlarını oluşturmuş ve UNESCO resmî sitesinde örnek program olarak yayımlamıştır (Erkal, 2010: 12).

“Yaşayan İnsan Hazine Programı” Ulusal Sistemlerinin Kurulmasına İlişkin Kılavuz İlkeler “Giriş”, “Yaşayan İnsan Hazine Programı Sistemlerinin Kurulmasına İlişkin

Unsurlar”, “Sürdürülebilir Kalkınma Tedbirleri” ve “Ulusal Yaşayan İnsan Hazineleleri Sistemlerinin Kurulması Konusunda Yardım” olmak üzere dört ana başlıktan ve 13 alt başlıktan oluşmaktadır.

Yaşayan İnsan Hazineleleri Sisteminin “Giriş” bölümünde bu sistem, somut olmayan kültürel mirası korumanın etkili yollarından biri olarak gösterilmektedir. Kültürel Mirası koruma altına alırken mirası üreten toplulukların, grupların veya bireylerin yaratıcılığı garanti altına alınmakla birlikte kültürel miras kimliği ve devamlılığı duygusu da aşılanmaktadır. Bununla birlikte, geleneksel el sanatları, tiyatro, dans ve müzik gibi alanların büyük bir kısmı kaynak yetersizliği, icracıların azalması ve gençlerin artan ilgisizliğinden dolayı kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Somut olmayan kültürel miras taşıyıcıları, bilgi ve yeteneklerini gelecek kuşaklara aktararak mirasın devamlılığını ve korunmasını sağlamaktadır. Somut olmayan kültürel miras taşıyıcılarının tespit edilmesi, bilgilerini geliştirmeye ve aktarmaya devam etmeleri için teşvik edilmeleri gerekmektedir (Oğuz, 2018:175-176).

Yönergede, Yaşayan İnsan Hazineleleri, “somut olmayan kültürel mirasın spesifik unsurlarını yüksek derecede icra etme, yeniden yaratma bilgisine ve yeteneğine sahip kişilerdir” (Oğuz, 2018:176) şeklinde tanımlanmıştır.

“Yaşayan İnsan Hazineleleri” başlığı UNESCO tarafından önerilmiş olup hâli hazırda kurulmuş olan sistemlerdeki başlıklar farklılık göstermektedir. Bu doğrultuda Fransa’da *Sanat Ustaları*, Çek Cumhuriyeti’nde *Popüler El Sanatları Geleneği Taşıyıcıları*, Kore Cumhuriyeti’nde *Yaşayan Ulusal Hazine*, Japonya ve Kore Cumhuriyeti’nde *Önemli Bir Somut Olmayan Kültürel Miras Varlığının Sahipleri*, isimleri tercih edilmiştir (Oğuz, 2018:176).

Yaşayan İnsan Hazinesi Sisteminin kurulmasının öncelikli amacının “yüksek tarihsel, sanatsal ve kültürel değerlere sahip somut olmayan kültürel miras unsurlarını icra etme, canlandırma veya yeniden yapmak için bilgi ve yetenekleri korumak” olduğu belirtilmektedir (Oğuz, 2018:177).

Somit olmayan kültürel miras taşıyıcılarını tespit etmek için devletten veya bağışçılardan destek alınabilir. Miras taşıyıcıları sisteme kaydedildiği takdirde hem sanatın duyulmasına ve yaşamasına hem de kendisinin tanıtılmasına yardımcı olacağı belirtilmiştir. Sistem taşıyıcılarının ulusal ve uluslararası alanda tanınmasına

yardımcı olmakla birlikte gençlerin somut olmayan kültürel mirası öğrenmesini ve yaşatmasını sağlamayı amaçlamaktadır (Oğuz, 2018:177).

Yönergenin ikinci başlığı “Yaşayan İnsan Hazineleeri sisteminin kurulması için ilkeler” dir. Bu bölüm yedi alt başlıktan oluşmaktadır. Üye devletlerin bulunduğu topluma uygun metotlar belirlmesi gerektiğini ve bu metotların herhangi bir yasa ile sınırlandırılmayacağını belirtmektedir. Bu sistemin uygulanabilmesi için herhangi bir ulusal yasaya gerek duyulmadığını, bu görevi bakanlıklar veya hükümet tarafından desteklenen sivil toplum kuruluşlarının üstlenebileceğini belirtmektedir. Bu sistemin kurulmasında ve düzenleme aşamasında hükümet gerekli olsa bile sistemin devamlılığı ve uygulanabilirliği için toplulukların, grupların ve bireylerin sistemin her aşamasında etkin rol oynaması gerekmektedir (Oğuz, 2018:177-178).

Sistemi kurmaya karar veren ülkelerin somut olmayan kültürel miras taşıyıcıları içerisinde gelecekte Yaşayan İnsan Hazineleeri unvanını vermek için aday belirlmesi gerekmektedir. Ülkelerin programlarını hazırlarken diğer ülkelerin fazla etkisi altında kalmaması gerektiği belirtilmiştir ve birkaç öneride bulunulmuştur (Oğuz, 2018:178). Bu öneriler şunlardır:

“-Sistem uygulanması sırasında somut olmayan kültürel mirasın bir veya birkaç alanı ile sınırlandırılabilir;

-Sistem uygulanması, Üye Devletin bir veya birkaç bölgesi ya da toplulukları ile sınırlandırılabilir;

-Bir sistem, Üye Devlet içerisindeki kültürün çeşitli yönlerine uymak için kuruluşundan sonra uyarlanabilir” (Oğuz, 2018, 178).

Somut olmayan kültürel mirasın tespiti konusunda üye ülkeler kendi yöntem ve metotları kullanmasının daha sağlıklı olacağını belirtmiştir.

Yönerge, somut olmayan kültürel mirasın korunması için yetkili komisyonu kurmaya veya varsa düzenlemeye davet etmektedir. Komisyonunda görev alacak kişilerin ilgili alanda görev yapan kişilerden seçilmesi gerektiğini söylemektedir (Oğuz, 2018:178-179).

Yaşayan İnsan Hazinesi Yönergesi iki tür adaylık formu önermiştir. Bunlar bireysel adaylık ve kolektif tanınmadır. İlk adaylık formunda bireyin yüksek

derecede bilgi ve yeteneğine bakılırken ikinci formda grup performansına bakılmaktadır.

Üye Devletlerin Yaşayan İnsan Hazinesi aracılığı ile koruyacakları somut olmayan kültürel miras unsurunun ya da alanının seçiminde;

“-İnsanın yaratıcı dehasının kanıt olarak değeri;

-Kültürel ve sosyal geleneklerdeki kökeni;

-Belirli bir grubu ya da topluluğu temsil edici karakteri;

-Kaybolma riski.

Gibi kriterlere dikkat edilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemini kuran Üye Ülkelerin aday seçimi sırasında;

-Gösterilen bilginin ve yeteneklerin uygulanmasındaki mükemmellik;

-Kişinin ya da grubun adanmışlığı;

-Kişinin ya da grubun bilgisini ve yeteneklerini daha fazla geliştirme konusundaki yeteneği;

-Kişinin ya da grubun bilgisini ve yeteneklerini çıraklarına öğretebilme yeteneği” (Oğuz, 2018:179) gibi kriterlere dikkat edilmesi gerektiğini söylemişlerdir.

Yönergenin üçüncü başlığı “Sürdürülebilir Bir Koruma İçin Tedbirler”dir. Bu bölüm “Aktarma”, “Belgeleme” ve “Tanıtım” olmak üzere üç alt başlıktan oluşmaktadır.

Bu bölümde aktarma başlığı altında resmî eğitim veya usta-çırak ilişkisi (geleneksel eğitim) gibi yöntemlerle Yaşayan İnsan Hazinesinin bilgilerini ve becerilerini genç kuşağa aktarmasını garanti altına almayı hedeflemiştir. Yönerge gerektiği durumlarda bu eğitimleri program sahibi ülkenin düzenlemekle yükümlü olduğunu söylemektedir. Yine aynı başlığın ikinci alt başlığında Üye Devletin bütün olanaklarını kullanarak Yaşayan İnsan Hazinesinin bilgi ve yeteneklerini belgeleme yöntemi ile garanti altına alması gerekmektedir. Üçüncü alt başlıkta üye devletlerin somut olmayan kültürel mirasın tanıtılmasında ve halk arasında farkındalığı sağlaması gerektiğini belirtir. Bu tanıtımı ve farkındalığı yaratmak için Yaşayan İnsan Hazinesiyle geniş kitlelere hitap eden organizasyonların, sergilerin gösterilerin vb. düzenlenmesi gerektiğini tavsiye etmektedir (Oğuz, 2018:181-182).

Yönergenin son başlığı olan “Ulusal Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemlerinin Kurulması Konusunda Yardım” da UNESCO’nun mümkün olduğu takdirde Üye

Ülkelere Yaşayan İnsan Hazine Sistemi kurmasında ve kurulduktan sonraki aşamalarda maddi destek sağlamayı hedeflemektedir (Oğuz, 2018:182).

2.3. Dünyadaki Yaşayan İnsan Hazine Programları

2.3.1. Kore Cumhuriyeti (Güney Kore)

Kore Cumhuriyeti, 1962 yılında 961 sayılı kanun ile Kültürel Varlıkları Koruma Kanunu'nu yürürlüğe sokmuştur. Kanunun amacı, kültürel varlıkları yaşatmak, korumak ve gelişmesini sağlamaktır. Yerel mirası ulusala taşınarak toplumun bu mirastan yararlanılabilmesi hedeflemektedir. Kore Cumhuriyeti tarafından bu kanun dört kategoriye ayrılmıştır: Önemli Somut Kültürel Varlıklar, Önemli Somut Olmayan Kültürel Varlıklar, Halk Kültürü Varlıkları ve Tarihî Yapılar (Erkal, 2010: 41).

Kore'nin somut olmayan kültürel miras varlıklarını korumaya başlaması 1964 yılında Jongmyo Tapınağı'ndaki Dini Kraliyet Müziği ve Pansori Epik İlahisi ile başlamıştır. Kore geleneği, Önemli Somut Olmayan Kültürel Varlıklar olarak belirlendiği zaman, koruma yaklaşımları başlamıştır. Bu unsurlar ayrıca 2001 ve 2003 yıllarında İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başyapıtları olarak ilan edilmiştir. 1964 yılında beri gelenek taşıyıcıları bilgi ve becerilerini çıraklarına aktarmaktadır (Erkal, 2010: 41).

Kore Cumhuriyeti'nin 1962 yılından çıkardığı yasa ile Somut olmayan kültür miras varlıklarının yönetilmesi konusunda bir çerçeve oluşturulmuştur. 1962 yasasıyla Kültür Komitesi kurulmuştur. Ayrıca bu yasa; somut olmayan kültürel miras taşıyıcılarını tanıma, koruma ve üstün bilgi becerilerini gelecek kuşaklara aktarma gibi konuları kapsamaktadır. Geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması sağlamak için burs sistemi ile sanatçılar ve çıraklar desteklenmektedir (Erkal, 2010: 41).

Kore Cumhuriyeti, somut olmayan kültürel mirası koruma çalışmalarına İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşından sonra başlamıştır. Bir gazete muhabiri tarafından sanatçıların zulüm gördüğü ve geleneğin yok olmaya başladığı dile getirilmiştir. Bundan hareketle Kore Cumhuriyeti somut olmayan kültürel mirası korumak için usta ve çırakları koruyacak bir yasa çıkartmıştır. Çıkan yasa, kesin kriterleri olmadığı için eleştiriler almıştır.

Kore Cumhuriyeti, önemli somut olmayan kültürel varlık taşıyıcılarını (poyuja) olarak adlandırmaktadır. ‘Poyuja’ olarak adlandırılan taşıyıcıların, sanatsal, tarihsel ve akademik niteliklere sahip olması gerekmektedir (Erkal, 2010:42). Kore Cumhuriyeti genellikle kültürel miras taşıyıcılarını savaş sanatları, âdetler, müzik, dans ve mutfak alanlarından seçmektedir.

Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi, Kore Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın altındaki Somut Olmayan Kültürel Varlıklar Komitesi’ne bağlıdır. Bu komitenin altı üyesi bulunmaktadır. Bu üyeler, yaşayan insan hazinelerini tespit etmeye, tanımlamaya ve iletişim kurmaya yardımcı olmaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesi olarak tanımlanan sanatçılar da sanatın gelişmesi ve devamlılığının sağlanması için tavsiyelerde bulunmada görevlilerdir.

Komite; unsurları ve Yaşayan İnsan Hazinesini aynı anda tanımlamaktadır. Unsur veya taşıyıcı yetersiz görüldüğü takdirde, her ikisinin de tanımlanması gerçekleşmez. “Eğer unsur çok iyi bilinen bir unursa, fakat uygulayıcısı yoksa veya uygulayıcının performansı yeterli görülmezse ya da 55 yaşın altında ise bu unsur tanımlanmaz. Aynı şekilde uygulayıcı, tanınmış ünlü birisi fakat unsur tanımlamaya uygun görülüyorsa, uygulayıcı da unsur da tanımlanmaz” (Jongsung, 2003: 4), (Akt. Erkal, 2010: 43).

Kore Cumhuriyeti’nde yaşayan insan hazinesi olarak tanımlanan sanatçıların, yaşamını idame ettirebilmesi için birçok masrafı karşılanmaktadır. Ayrıca sanatın devamlılığında önemli yer teşkil eden çıraklara da burs verilmektedir. Komite, yaşayan insan hazinesi olarak kaydedilen sanatçıları denetlemekten de sorumludur. Gerekli kuralları yerine getirmeyen sanatçılar en ağır şekilde cezalandırılmaktadır. Eğer bir unsur taşıyıcısı, unsuru icra edemeyecek hale gelirse onursal listeye kaydedilir. Unsur taşıyıcısı öldüğü zaman unvanı iptal edilmekte ve unsuru devam ettirebilecek yetkinlikte bir kişi yoksa unsur Önemli Somut Olmayan Kültürel Miras Varlıklarından çıkartılmaktadır. Sisteme tanımlanan sanatçıların unsuru gelecek kuşaklara aktarabilmesi için çırak yetiştirmesi beklenmektedir. Sanatçının belirlemiş olduğu üstün yeteneğe sahip çıraklara burs verilmekte ve beş yıllık eğitimi tamamlayan ve üstün beceriye sahip olan çıraklar mezun belgesi almaktadır. Sanatçının ve komitenin belirlediği çıraklar, sanatçının yanında sanatın devamlılığını

sağlamak ve sanatçının üstün becerilerini öğrenmek için çalışmaya başlamaktadırlar (Erkal, 2010:44-45).

Kore Cumhuriyeti, Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemine kaydedilen unsurları katı kurallar çerçevesinde koruma altına almıştır. Unsurları koruma bilincine sahip oldukları tarihten itibaren o dönemin şekline göre korumaya ve yaşatmaya çalışmışlardır. Unsurların modern dünya değişimine göre şekillenmesine izin vermemişlerdir. Bu da unsurun gelişmesine ve dönüşmesine engel olmuştur. Kore'nin uygulamış olduğu bu yöntem, unsurun içinin boşaltılmasına ve üretilen ürünün gündelik yaşamdan uzaklaştırılmasına neden olmaktadır. Bu unsurlar sadece insanların zihninde nostaljik bir nesne formundan ileriye gitmez. Kültürel miraslar, üretildiği çağın insanının belirli ihtiyaçlarını karşılarken, günümüzdeki insanın nostaljik bir ürünü haline gelmesine neden olmaktadır. Nostaljik bir nesneye dönüşen unsurun toplumsal yaşamın içerisinde yaşaması çok zordur. Usta-çırak ilişkisi bakımından geleneğin devamlılığını sağlayacak faaliyetlerde bulunmaktadır. Ama usta-çırak ilişkisinin yaşatılmasının temel sebebi, unsurun göstergesel olarak varlığını devam ettirme amacı gütmesidir. Geleneksel kültürün, halk arasında yaşamasının onlar için bir önemi yoktur.

2.3.2. Japonya

Japonya, kültürel mirası koruma çalışmalarına ikinci dünya savaşından hemen sonra 1950 yılında yasal olarak başlamıştır. Japonya'nın kültürel mirası koruma çalışmalarına başlamasında etkili olan üç faktör vardır. Bunlardan ilki batılılaşma ve aydınlanma etkisi ile başta gösteri sanatları ve el sanatları olmak üzere kültürel ürünlerin etkilerini kaybetmeye başlaması; ikincisi İkinci Dünya Savaşı'nın uğrattığı büyük yıkım ve son olarak da Nara bölgesindeki Horyuji Tapınağı'ndaki Konda'nın (Altın Salon) fresklerinin yangın sonucunda zarar görmesidir. Japonya'da çıkan 1950 yasasıyla Japonlar somut ve somut olmayan mirasları birlikte korumayı hedeflemişlerdir. Bu açıdan dünyadaki birçok ülkeden önce somut olmayan mirasın korunması gerektiğini düşünmüş ve faaliyete geçmişlerdir.

Japonlar 1950 yılı öncesinde de kültürel mirası koruma bilincine sahiplerdir. Bunun örneği ise 1890 yılında kurulan İmparatorluk Hanehalkı Sanatçısı (皇室技芸員, Teishitsu Gigei-in) sistemidir. İmparatorun sarayına ve diğer mülklerine eser üretmesi için kurulsa da amaçları arasında Japon sanatını tanıtmak, geleceğin ustası

olan çıraklara ilham vermek ve geleneksel teknikleri korumak da vardır. Sistem 1890 yılından İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar devam etmiştir. Bu yıllar arasında 79 sanatçıyı bu sisteme kaydetmişlerdir. Bu sanatçılar Japonya İmparatorluk Ev Ajansı tarafından atanmıştır. Bu sanatçıların seçkin ve kariyerli olma eğilimdeki sanatçılar olduğu görüşmüştür. Bu sisteme kaydolup bu unvanı alan sanatçılara imparatorluk tarafından yıllık 100 yen bir mali destek sağlanmaktaydı. Bu yıllar arasındaki İmparatorluk Hanehalkı Sanatçısı unvanını alan sanatçılar, yaşayan ulusal hazine sisteminde korunmaktadır (https://stringfixer.com/tr/Imperial_Household_Artist, 25.05.2022).

1950 Kùltür Varlıklarını Koruma Yasası kapsamında, soyut kùltürel varlıklar ve somut olmayan kùltürel miras koruma altına alınmıştır. Bu yasa soyut kùltürel varlıkları, Japon tarihi ve sanatı açısından önemli yere sahip olan dramatik, müzikal, sanatsal ve diğerk soyut kùltürel eserler olarak tanımlamaktadır. (Madde 2, Kısım 1, Kısım 2). Eğitim, Kùltür, Spor, Bilim ve Teknoloji Bakanlığı (MEXT) tarafından özel öneme sahip bazı somut olmayan kùltürel mirası varlıklarını, önemli somut olmayan kùltürel varlıklar olarak tanımlamaktadır. (Madde 71, Kısım 1) Somut olmayan kùltürel miraslar sanat becerisi olarak gör÷lmektedir ve bu beceriler yüksek düzeyde ustalık kazanmış bireyler veya grupların, sanatını devam ettirmeleri ve çırak yetiştirmelerini sağlamaktadır. Yaşayan Ulusal Hazine unvanı somut olmayan kùltürel mirası koruyucu olarak belirlenen kişilere verilmektedir (https://stringfixer.com/tr/Imperial_Household_Artist, 25.05.2022).

1950 yasaı önemli somut olmayan kùltürel mirası, “Somut Olmayan Kùltürel Varlıklar”, “Somut Olmayan Halk-Kùltürü Varlıkları” ve “Kùltürel Varlıklar İçin Koruma Teknikleri” olmak üzere üç kategoriye ayırmıştır. Somut Olmayan Kùltürel Varlıklar: Japon kùltürü için yüksek tarihî ve artistik değere sahip olan drama, müzik ve el sanatları gibi kùltürel ürünler, somut olmayan kùltürel varlık olarak tanımlanmıştır. Somut Olmayan Halk-Kùltürü Varlıkları: toplumun gündelik yaşamında önemli yere sahip olan beslenme, giyim, din, meslek gibi gelenekleri tanımlamaktadır. Kùltürel Varlıklar İçin Koruma Teknikleri: kùltürel ürünlerin icrası sırasında önemli bir yere sahip olan teknikleri ve becerileri koruma olarak tanımlanmıştır (Erkal, 2010: 33) (Akyol Kasapoğlu, 2013: 86)

1950 yılından sonra 1955, 1975 ve 2004 olmak üzere yasada 3 kez değişiklik yapılmıştır. 1955 yılında önemli somut olmayan kültürel miras varlıkları kapsanacak şekilde yasa genişletilmiş ve bu mirasın taşıyıcıları tanımlanmıştır. Bu tarihten sonra çalışmalar hız kazanmıştır. 1975 yılındaki yasanın değişmesinde sosyal ve ekonomik değişiklikler etkili olmuştur. Bu değişime paralel olarak somut olmayan kültürel mirasın tanımlanması ve koruma yöntemleri de değiştirilmiştir. Yasadaki temel değişiklik “Halk Kültürü Varlıkları”nın tanımlanmasındaki değişikliktir. Ayrıca kültür varlıklarının korunabilmesi için yeni sistemler oluşturulmuştur. Bu yasa değişikliğiyle, seçim, atama ve taşıyıcıların tanımlanmasına önem verilmiştir. 2004 yılına gelindiğinde Halk Teknikleri, Halk Kültürü Varlıkları’na ayrı bir tanım olarak eklenmiş ve koruma tedbirleri alınmıştır (Erkal, 2010: 34).

Somit Olmayan Halk-Kültürü Varlıkları: Somut Olmayan Halk-Kültürü Varlıkları altı şekilde form ve pratikte; halk kültürü uygulama sanatları ise yedi biçimde sınıflandırılır. 2004 yılında Halk Teknikleri kategorisi, Somut Olmayan Halk-Kültürü Varlıkları alanına eklendi ve gelecekteki sınıflandırmalar için planlandı.

Kültürel Varlıklar İçin Koruma Teknikleri: Koruma teknikleri kategorisinin günümüzdeki seçimlerinde; müzik aletlerinin restorasyon tekniklerini, ham malzemenin üretimi ve el sanatları aletlerini kullanma becerileri yer almaktadır. Bunlar Japon maddi kültürünün üretilmesindeki vazgeçilmez unsurlardır (Erkal, 2010: 37).

Japon somut olmayan kültürel varlıklar sisteminin üç tür sertifika programı bulunmaktadır:

-Bireysel Sertifika (各個 認定, Kakko Nintei) : Bu sertifika yüksek ustalık becerisine sahip olan sanatçılara verilmektedir.

-Toplu Sertifika (総合 認定, Sōgō Nintei) : Yüksek sanat becerisine sahip olan birden fazla sanatçının grup olarak çalışması sonucunda verilen bir sertifikadır.

-Koruma Grubu Sertifikası (保持 団体 認定, Hoji Dantai Nintei) : Bireysel becerinin ön planda olmadığı, bir sanatta ustalaşmış gruplara verilen bir sertifikadır.

Bireysel sertifika almış olan sanatçılara gayri resmî olarak Yaşayan Ulusal Hazine denilmektedir. Bu sıfat herhangi bir sözleşme metninde geçmemektedir. Drama ve müzik gibi sanatlarda ustalaşmış kişiler bireysel ve kolektif sertifika alabilirken, el sanatlarında ustalaşmış kişi veya kişiler bireysel ve koruma grubu

sertifikaları alabilirler ([https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_\(Japan\)](https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_(Japan)), 29.05.2022).

Somut olmayan kültürel varlıklar, Japon hükümeti tarafından el sanatları ve gösteri sanatları olmak üzere iki temel kategoriye ayrılmıştır. Gösteri sanatlarında sekiz alt kategori bulunmaktadır. Bunlar: Gagaku saray müziği, Nohgaku, Bunraku, Kabuki, Kumi-odori, Müzik, Buyo dansı, Engei'dir. El sanatlarının da sekiz alt kategorisi bulunmaktadır. Bunlar: Çanak-çömlek, tekstil dokuması ve boyaması, vernik işleri, metal işleri, tahta ve bambu işleri, oyuncak yapımı, kâğıt yapımı, altın yaprak kesim sanatı (kirikane)'dır (Erkal, 2010: 36), ([https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_\(Japan\)](https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_(Japan)), 29.05.2022).

Yaşayan Ulusal Hazine sisteminden sorumlu kuruluş Eğitim, Kültür, Spor, Bilim ve Teknoloji Bakanlığı (MEXT) altında kurulan Kültür Ajansı'dır. Somut olmayan kültürel miras kategorileri, kültür değişimi ve gelişiminden sorumlu bir kuruluştur. Kültür Ajansı, somut olmayan kültürel mirası ve taşıyıcısını belirleyen kurumdur.

Japonlar somut olmayan kültürel mirası ve taşıyıcısını belirlerken şunlara dikkat etmektedir. Somut olmayan kültürel varlıklar bölümünde Japonya tarihi için önemli yere sahip olan, sanatsal değere sahip kültürel ürünleri korumaktadırlar. Bu ürünler, Önemli Somut Olmayan Kültürel Varlıklar olarak tanımlanmaktadır. Bu başlık altında sanatsal değeri yüksek olan el sanatları, müzik ve drama koruma altına alınmıştır. Somut Olmayan Halk-Kültürü Varlıkları bölümünde halkın gündelik yaşamında önemli yere sahip olan kültürel unsurları Önemli Somut Olmayan Halk Kültürü Varlıkları olarak tanımlanmaktadır. Bu başlık altında yemek, gelenek, görenek, meslek, dini inanış, giyim-kuşam gibi unsurlar koruma altına alınmıştır. Kültürel Varlıklar İçin Koruma Teknikleri bölümünde ise kültürel ürünlerin korunmasında önemli yere sahip olan geleneksel teknikler koruma altına alınmıştır. Genellikle bir malzeme üretiminde, süslenmesinde ve restorasyonda kullanılan teknikler koruma altına alınmıştır (Erkal, 2010: 38-39).

Japonya, Yaşayan Ulusal Hazinelerine devlet tarafından 2 Milyon Yen'lik bir ücret ödenmektedir. Bu ödeme ustaların sanatı geliştirmesi ve gelecek nesilleri aktarılması için yapılmaktadır. Aynı zamanda devlet, sanatı halkla buluşturan ve çırak yetiştirilmesini sağlayan etkinliklere ve projelere destek sağlamaktadır.

Japonya Yaşayan Ulusal Hazine sistemi geleneksel kültürün korunmasını ve devam ettirilmesini sağlamak için kurulmuş bir sistemdir. Japonya bu koruma bilincine, diğer birçok ülkeden önce sahip olmuştur. Bu sistemin temeli olarak alabileceğimiz İmparatorluk Hanehalkı Sanatçısı sistemi ile geleneklerini korumaya başlamışlardır. Bu sistemin ilk zamanlarda hedefi doğrudan geleneği korumak olmasa da bu işlevi çok iyi bir şekilde yerine getirmiştir. Bu sistemde sadece imparatoru ve çevresini hoş tutabilecek gösteri sanatları ve el sanatları koruma altına alınmıştır. İkinci dünya savaşından sonra yaşanan bir dizi olaydan sonra Japonlar yeni bir sistem kurmuşlardır. Bu sistem, daha geniş kapsamlı bir sistemdir. Bu sistemde sadece görsel sanatlar ve el sanatlarına odaklanılmamıştır. Aynı zamanda halkın gündelik yaşantısında önemli yere sahip olan gelenekler de koruma altına alınmıştır. Japonlar ne kadar bu gelenekleri koruma altına almış ve bunlara Yaşayan Ulusal Hazine unvanı vermiş olsa da bu unvanı sanatsal yönü ağırlıkta olan geleneklere vermeyi tercih etmiştir. Bunu tercih etmesinin sebebi uluslararası arenada geleneklerinin estetik yönünün kuvvetli olduğunu göstermektir.

Japonya'nın sistemi de usta-çırak ilişkisine önem verilmiş ve gerekli destek sağlanmıştır. Ama sanatın kendisini güncellemesine ve bulunduğu çağa ayak uydurmasını teşvik etmemişlerdir. Sanatın modern çağda yaşayabilmesi için o çağa uygun olarak dönüşmesi gerekmektedir. Geçmişte var olan yöntemlerin kendini revize etmesine izin verilmezse sanat toplum içinde yaşamaktan ziyade göstermelik bir figür olarak kalabilir. Yapılan sanat ürünleri oluşturulurken geleneksel metotlarda ısrarcı olmaları sanatın gelişmesine engel olmaktadır. Tüketim çılgınlığının yaşandığı bu çağda gelenekten sapma yoluna gitmeden sanatların yaşatılması için yeni metotlar oluşturulabilir.

2.3.3. Tayland

Tayland'da kültürel miras taşıyıcılarını koruma çalışmaları 1985 yılında Ulusal Sanatkârlar Projesi (National Artists Project) ile başlamıştır. Bu projede ülkenin ve halkın yararına çalışma yapan sanatçılar tanıtılmış ve ödüllendirilmiştir. “Bu projenin ana hedefleri; üstün nitelikteki sanat eserlerini korumak ve Tayland'ın kültürel mirasına önemli katkılar sağlayan sanatçıların artistik bilgeliklerinin bilinmesini sağlayarak sanatçıları ödüllendirmektir. Bu proje kapsamında, devlet sanatçıları desteklemekte, onlara daha iyi yaşam koşulları ve çalışma şartları

sağlamaktadır. Sanatkârların halk için değerli ürünler yapmaya devam etmeleri sağlanmaya çalışılmakta, bilgi ve becerilerini gelecek kuşaklara aktarılabilmelerine olanak sağlanmaktadır” (Erkal, 2010: 50).

Tayland Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi, 1984 yılında Eğitim Bakanlığı tarafından kurulmuştur. Bu sistemle ilgilenmesi için 1979 yılından beri kültürel çalışmalarla ilgilenen Ulusal Kültür Komisyonu Ofisi (ONCC) görevlendirilmiştir. Bu ofisin temel amacı, kültürün yaşaması ve gelişmesi için önemli bir yere sahip olan sanatkârların çalışmalarını desteklemektir. Ulusal Kültür Komisyonu Ofisi’nin dört alt komitesi bulunmaktadır. Bu komiteler, adayların belirlenmesinde, tanıtılmasında, denetlenmesinde ve desteklenmesinde görev almaktadır. Tayland’da, devlet kurumları (kültür komiteleri, üniversiteler, ofisler), özel kurumlar (vakıflar, dernekler, kolejler), Ulusal Sanatkârlar ve medya adayı belirleyebilmektedir.

Ulusal Kültür Komisyonu ofisinin dört alt komitesinin tamamı (Görsel sanatları, mimari, edebiyat, gösteri sanatları) ayrı ayrı seçim kriterlerini adaylara uygulamaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesi olarak seçilen miras taşıyıcıları, her yıl 24 Şubat tarihinde düzenlenen Ulusal Sanatkârlar Gününde şenlik ve kutlamalar ile halka ve dünyaya duyurulur.

Tayland’da, yaşayan insan hazinesi olabilmek için aşağıda yer alan kriterleri sağlamak gerekmektedir:

- Ödülün verileceği Tayland Günü’nde adayın hayatta olması gerekmekte;
- Sanatçı yüksek kabiliyete sahip olmalı, oldukça deneyimli ve kendi sanat alanında seçkin çalışmalara sahibi olması gerekmekte;
- Aday seçkin bir sanatçı olmalı, kendi alanında yaratıcı çalışmalara sahip olmalı, kendi sanat dalında geçmişte gelişmeler kaydetmiş ve kaydetmeye devam ediyor olmalı;
- Aday kendi sanat alanındaki bilginin yayılmasına destek sağlamalı ve bu bilgiyi yaymalı;
- Aday kendi sanat alanındaki hali hazırdaki uygulayıcılardan biri olmalı;
- Sanatçı iyi ahlaki değerlere sahip olmalı ve kendi alanına karşı sevgi duymalı;
- Adayın çalışmaları toplum ve insanlık için yararlı olmalı (Erkal, 2010: 52).

Tayland’da yaşayan insan hazinesi olan sanatkârlara onur plaketi ve altın bir nişane verilmektedir. Bunun yanı sıra unvanı taşıdığı süre boyunca her ay para yardımı yapılır ve yaşadığı hastalık ve ölüm gibi durumlarda masraflarını devlet karşılamaktadır. Bu sisteme kaydolan sanatçıların belli başlı sorumlulukları vardır. Bunların başında sanatın yaşaması için yeni nesillere eğitim vermek, yeni ve yaratıcı eserler üretmek gibi sorumluluklar gelmektedir.

Yaşayan İnsan Hazinelerinin halkla buluşabilmesi için 2001 yılında Büyük Sanatkârlar Salonu kurulmuştur. Bu salonda sanatkâr, yapmış olduğu eserleri, mesleğinin inceliklerini halka, çıraklarına ve diğer meslektaşlarına sergilemektedir. Tayland 2018 yılına kadar sistemine 273 sanatçı kaydetmiştir.

Tayland Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, Fransız ekolü çerçevesinde şekillenmiştir. Usta-çırak ilişkisi sistemde büyük bir yer teşkil etmektedir. Program, sanatın kalıplaşmış şekliyle korunması düşüncesinde ısrarcı olmayıp yeniliklere açık bir tutum sergilemektedir. Bu düşünce yapısından dolayı Kore Yaşayan İnsan Hazinesi Programından ziyade Fransa Yaşayan İnsan Hazinesi Programı’na benzetilmektedir.

2.3.4. Filipin Cumhuriyeti

Filipin Cumhuriyeti Ulusal Yaşayan Hazine Sistemini (Gawand sa Manlilikha ng Bayan) Nisan 1992’de 7355 Sayılı Cumhuriyet Yasası ile kurumsal bir hale getirmiştir. Filipin Cumhuriyeti, Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını ilk olarak müzik ve şiir alanında üstün ustalık becerisine sahip olan sanatçılara vermiştir. Filipin Cumhuriyeti, Ulusal Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemini 1988 yılında Makati-Ayala Rotary Kulübü tarafından düzenlenen Ulusal Halk Sanatçıları ödülüne dayandırmaktadır (<https://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/culture-profile/gamaba/>, 03.06.2022).

Ulusal Kültür ve Sanat Komisyonu (NCCA), 1992 yılında 7356 Cumhuriyet Yasası ile kurulmuştur. Bu komisyonun görevi, Filipin kültürünün koruması, geliştirilmesi ve tanıtılması için genel politikalar oluşturmaktır (<https://ncca.gov.ph/about-ncca-3/history-and-mandate/>, 03.06.2022).

Filipinler’de “Manglilikha ng Bayan” Yaşayan İnsan Hazinesi unvanı Filipinler’e ait olan geleneksel sanatlarla uğraşan bireylere veya gruplara verilen bir unvandır. Geleneksel sanatıyla üstün bilgi ve becerilerini gelecek kuşaklara aktaran ve ayrıca uygulayan kişi ve gruplar, Yaşayan İnsan Hazinesi olarak tanımlanmaktadır (Erkal, 2010: 58).

NCCA, Gawad sa Manlilikha ng Bayan Yürütme Konseyi aracılığıyla, yüksek sanat becerisine sahip olan ustaların bulunmasına, belirlenmesine, tanıtılmasına ve üstün bilgi ve becerilerin gelecek kuşaklara aktarılmasına yardım etmekle görevlidir. Bu konsey beş kişiden oluşmaktadır. Konsey, yaşayan insan hazinelerinin adil bir şekilde belirlenmesi ve ödüllendirilmesi konularında uzman kişilerden oluşan bir heyetten yardım almaktadır. Somut Olmayan Kültürel Miras alanlarının hepsinde iki uzman çalışmaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesini aday gösterecek beş kişilik İnceleme Komitesi bulunmaktadır. Bu komite, adayları, denetleyici komiteye sunmaktadır. Denetleyici komite, Gamaba komitesi tarafından belirlenmektedir. Bu komite, dört uzman, geleneksel sanat uzmanları ve uygulayıcılardan oluşmaktadır. Komite, bu kurula aday olan sanatçıların yeterliliklerini değerlendirip, Ulusal Kültür ve Sanat Komisyonuna sunmaktadır (Erkal, 2010: 59), (<https://ncca.gov.ph/about-ncca-3/history-and-mandate/>, 03.06.2022).

Yaşayan İnsan Hazinesi, birçok devlet kurumları, özel kuruluşlar tarafından ve aynı zamanda araştırma komitesi tarafından aday olarak gösterilebilirler. Aday gösterilen sanatçılar, İnceleme Komitesi tarafından değerlendirilir. Daha sonra komite, aday önerilerini Gamaba komitesine sunar. Gerekli işlemler için NCCA adaylar sunulur. Ulusal Kültür ve Sanat Komisyon Kurulu tarafından onaylanan adaylar, ilan edilmesi için Filipinler Cumhuriyeti Devlet Başkanına sunulur. Her aday için kendi şehrinde tören düzenlenerek ödül takdim edilir (Erkal, 2010: 60). Filipinler Cumhuriyetinde Yaşayan İnsan Hazinesi olabilmenin kriterleri şunlardır:

- a) Filipin âdetlerini, geleneklerini, inançlarını, ritüellerini korumuş olan geleneksel kültür topluluğunun veya yerel topluluğun üyeleri olmaları,
- b) En az elli yıllık bir geçmişi ve dokümanı olan geleneksel halk sanatlarıyla uğraşmış bulunmaları,
- c) Devamlı olarak bu geleneği uygulamış veya üretmiş, uzun bir süre belirgin ve üstün niteliklerde eserler vermiş olmaları,

d) Sanatları için gerekli malzeme ve alet kullanımında maharetli olmaları, sanatlarında usta unvanlarını kanıtlamaları ve üstün teknik nitelikli eserlere sahip olmaları,

e) Bilgi ve becerilerini diğer topluluk üyelerine aktarmış veya aktaracak olmaları.

Grup bireyleri ortak tanınma için belirtilen nitelikler dışında aşağıda ifade edilen niteliklere de sahip olmaları gerekmektedir:

a) Grup, özel geleneksel bir halk sanatını icra ediyor olmalı.

b) Grup, ödülün alınması ve yönetimi konusunda organize olmaya istekli olmalıdır (Erkal, 2010: 60-61).

Filipinler Cumhuriyeti, Yaşayan Ulusal Hazine (the Manglilikh ng bayan), Gawad sa Manglilikh ng Bayan adında bir ödül vermektedir. Adaylara madalya ve plaket verilmektedir. Bu plaket ve madalyalar diğer sanatçıları da teşvik etmek için yerel kültür merkezlerinde sergilenir. Filipinler Cumhuriyeti adaylara plaketin yanında para desteğinde de bulunmaktadır. Ödülü alan sanatçıya ilk başta belli bir miktar para verilir daha sonra aylık ücret ödemesi yapılır. Bu sanatçılar, düzenli olarak denetlenmekte ve eğer bir sanatçı sorumluluklarını yerine getirmezse verilen bütün haklar geri alınmaktadır (Erkal, 2010: 62).

Filipinler Cumhuriyeti'nde, Yaşayan Gelenekler Okulu (School of Living Traditions) adı altında bir kültür taşıyıcısının veya kültür uzmanının tarafından geleneksel bir sanat veya zanaat, resmî olmayan eğitim şekliyle bütün becerilerin ve tekniklerini öğrendiği bir okuldur. Bu okullar, ustanın atölyesi, kültür merkezleri ve özel olarak inşa edilmiş yapılar olabilir. Bu okulda belirli bir sanat üzerinde üstün bilgi ve beceriye sahip olan kültür taşıyıcıları, ustalar ve uzmanlar eğitim vermektedir. Bu okullarda eğitimler aynı etno-dilsel yapıdan gelen insanlara verilmektedir. Yaşayan Gelenekler Okulu, UNESCO'nun da vurguladığı gibi geleneği yaşatarak koruma hedefiyle kurulmuş bir yaygın eğitim sistemidir. Buradaki temel amaç, yerel geleneğin aynı kültürel yapıya ve dile ait olan biri tarafından gelecek kuşaklara aktarılması ve geliştirilmesidir. Bu okulların kurulması, NCCA'nın kanunları çerçevesinde gelişmiştir (<https://ncca.gov.ph/school-of-living-traditions/>, 03.06.2022).

Filipin Cumhuriyeti Yaşayan İnsan Hazine Programı, Nijerya gibi Kore Cumhuriyeti ekolü çerçevesinde şekillenmiş bir koruma anlayışına sahiptir. Yaşayan İnsan Hazinesi seçim kriterlerinde "Filipin âdetlerini, geleneklerini, inançlarını,

ritüellerini korumuş olan geleneksel kültür topluluğunun veya yerel topluluğun üyeleri olmaları” ibaresinin bulunması unsurların sadece o toplum veya topluluk içerisine sıkışıp kalmasına neden olmaktadır. Bu tip bir anlayış kültürün yozlaşmasına neden olabilmektedir.

2.3.5. Fransa

Fransa’nın Usta Sanatçı (Maître d’art) olarak adlandırdığı Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, Japonya’nın Yaşayan İnsan Hazinesi Programı model alınarak hayata geçirilmiştir. Usta Sanatçılar, uğraştıkları sanatla ilgili bilgi ve becerilerini gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflemişlerdir. Fransa, Usta Sanatçı programı ile el sanatlarının nadir ve olağanüstü bilgilerini barındıran el sanatı ustalarını koruyarak, Fransız ekonomisine ve kültürüne katkı sağlamayı hedeflemiştir. Fransa bu program aracılığıyla uygulayan ve eğitimi kısıtlı olan sanatların yaşatılmasına katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu program sanatların devamlılığı için bir destek programıdır. Fransa’nın Usta Sanatçı programı, el sanatlarının geliştirerek ve yenilikçiliği hedefleyen bir programdır. Bu unvanı verdiği sanatlarda da bu özelliğin olmasını istemektedir.

16 Mart 1994 yılında Kültür ve İletişim Bakanlığı tarafından El Sanatları Kurulu kurulmuştur. Kurulun amaçları, işinin ehli olan sanatçıların istisnai bilgi becerileri korumak ve geliştirmeyi hedeflemektedir. 16 Mart 1994’te kurulan sistem 28 Mart 2002 ve 2 Ağustos 2004 yılında değişikliklere uğramıştır. Bakanlığın emri ile 2004 yılında yapılan değişiklikle El Sanatları Kurulu, El Sanatları Kurulu ve El Sanatları Komisyonuna dönüştürülmüştür. 2012 yılında Ulusal Sanat Meslekleri Enstitüsü (l’Institut National des Métiers d’Art) pilot bir program geliştirmişlerdir. Günümüzde bu program çalışmalarını devam ettirmektedir (Erkal, 2010: 29), (<https://www.maitredart.fr/titre-maitre-d-art>, 23.05.2022).

Fransa’nın usta sanatçıda aradığı özellikler şunlardır: uğraştığı sanatta istisnai bilgi ve beceriye sahip olması, kendi sanatındaki ustalar tarafından eğiticiliği ve deneyimleri kabul edilmesi, sahip olduğu bilgi ve beceri usta-çırak ilişkisi ile aktarabilmesi gibi özellikler aranmaktadır (Erkal, 2010: 29). Usta Sanatçı (maître des arts) unvanı, tanınmaktan ziyade bir bağlılığın simgesidir. Bu unvanı alan her sanat ustası bilgi ve birikimini seçilmiş olan bir öğrenciye aktarmakla mükelleftir. Sanat ustasının atölyesi üç yıl boyunca ayrıcalıklı aktarım merkezi konumunda olmaktadır.

Sisteme dâhil olan ustalar, Kültür Bakanlığından yıllık  denek alırlar ve Ulusal El Sanatları Enstitüsü'nün eğitim desteklerinden yararlanabilirler.

Şu ana kadar Fransa Usta Sanatçılar listesine 141 kişi kaydedilmiştir. Bu sanatçılar, çömlekçilik, marangozluk, cam üfleme sanatı, flüt yapımı, deri sanatçısı, kuyumculuk, seramik ilik, nakıŐ ılık, taş ustalığı, seramik ilik, g m Ő  l k ve ipek dokumacılığı gibi pek çok alanda çalışma yapmaktadırlar.

Fransa Usta Sanatçı sisteminden sorumlu iki kuruluş mevcuttur. Bunlardan ilki ‘‘El Sanatı Komisyonu’’dur. Bu komisyon 1994 yılında Kültür Bakanlığı tarafından kurulmuştur. Bir onursal başkan tarafından temsil edilen komisyon Kültür ve Komünikasyon Bakanlığı tarafından yönetilmektedir. Komisyon 30 üyeden oluşmaktadır. Bu  yeler bakanlık tarafından atanmaktadır. Üyeler üç yılda bir deđiŐebilir. Bu  yeler profesyonel el sanatk arı ve kuruluŐların temsilcilerinden oluşmaktadır. Üyeler, sanatk arlar ile bakanlık arasında iletişimi sağlar. Sanatın korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması için önerilerde bulunur, usta sanatçı seçimlerine katılır, aday değerlendirmesi yapar, araştırmaları gerçekleŐtirir, seçilen adayları bakanlığa sunarlar, usta sanatçıların çalışmalarını takip ederler, destek sağlarlar ve sanatın gelecek kuşaklara aktarılması için usta sanatçı ile öğrencilerin buluşmasını sağlamaktadırlar. İkinci kuruluş ise ‘‘El sanatı Heyeti’’dir. Bu heyet el sanatları komisyonunun sekreterliğini yapmakla birlikte el sanatı faaliyetlerini koordine etmektedir. Bu heyet, usta sanatçıların gelişmesine ve yükselmesine yardımcı olur. Ayrıca bu konudaki fiyatların belirlenmesini de sağlar (Erkal, 2010: 30-31).

Usta Sanatçı seçimleri iki yılda bir gerçekleŐtirilmektedir. Seçim prosedürleri Ulusal Sanat Meslekleri Enstitüsü (l'Institut National des M tiers d'Art) tarafından uygulanmaktadır. Bu seçimlerde çırakların ve sanatın geleceği üzerinde durulmaktadır. Seçimlerden sunulan dosyaları; sanat ve zanaat uzmanları, kurum müdürleri ve kültür bakanlığında oluşan bir heyet tarafından değerlendirmektedir (Erkal, 2010: 31), (<https://www.maitredart.fr/titre-maitre-d-art>, 23.05.2022).

Usta Sanatçı seçerken şu kriterlere dikkat edilmektedir: en az on yıldır sanatı icra ediyor olmak, nadir ve istisnai yeteneğe sahip olmak, sanatında herkesin kabul ettiği üstün yeteneğe sahip olmaktır. Usta Sanatçı adayı, sanatının en karmaşık bilgi ve tekniklerini atölyesinde öğrencilere aktarmayı taahhüt etmelidir. Seçimde bir

diğer etkili olan şey ise Usta sanatçının sanatı ileriye götürecek yenilikçi bilgilere açık olmasıdır. Fransa Usta Sanatçı sistemi sanatı gelecekte yaşatacak olan çırakların seçiminde de bazı kriterlere tabi tutmaktadır. Öğrenci adayının çıraklık sertifikasına sahip olması ve ilk sanatsal deneyimini göstermesi gerekir. Öğrenci adayı belirli bir alanda bir çalışma hazırlayarak ustaya göstermesi ve kabul alması gerekmektedir. Ustasından eğitim alan çırak, eğitimini tamamladığında raporunu somutlaştırarak sunmalıdır (Erkal, 2010: 32), (<https://www.maitredart.fr/titre-maitre-d-art>, 23.05.2022).

Fransa'nın Usta Sanatçı Programı, ağırlıklı olarak el sanatlarını geleneğini yaşatmak için kullanılan bir programdır. Fransa'nın programının temel amacı günümüz dünyasında icracısı az olan sanatları usta-çırak ilişkisi aracılığı ile gelecek nesillere aktarmayı hedeflemektedir. Ustaların rahat bir şekilde sanatını geliştirebilmesi için ve gelecek nesillere aktarabilmesi için yıllık maddi destek sağlamaktadır. Bu maddi destek aracılığı ile usta maddi sıkıntıları düşünmeden sanatını geliştirebilmekte ve yeni çıraklar yetiştirebilmektedir. Çeşitli projeler aracılığı ile de insanların bu sanatlara yönelmesi sağlanmaktadır. Sanatın devamlılığı için aldığı bir diğer önemli karar ise Usta Sanatçı unvanını alan bütün sanatçılar çırak yetiştirmek zorunda tutulur. Bu da sistemin sanatı gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflediğinin en güzel göstergelerinden biridir. Fransa, sanatların gelecekteki temsilcilerini belirlemede de seçicidir. Çırak adayının, alan hakkında bilgisinin ve pratiğinin olmasını ister. İnternet aracılığı ile insanların sanatlar hakkında bilgi edinmesine ve ustalarla iletişime geçmesine yardımcı olur. Fransa'nın Usta Sanatçı programını diğer programlardan ayıran en önemli özellik el sanatlarının çağa ayak uyduracak şekilde yenilenmesidir. Fransa, "Usta Sanatçı Unvanı"nı alan sanatçıları yenilikçi politikalar izlemeye teşvik etmektedir. Burada amaç, değişen dünya şartlarından dolayı gündelik hayattaki önemini yitiren el sanatlarının yeniden canlandırılması ve devamlılığını sağlanmasıdır. Bu açıdan baktığımızda gelenek ve nesnenin bir arada korunmaya çalışıldığını görebiliriz. Bu koruma anlayışı ile hem gelenek korunmakta hem de Fransız ekonomisine katkıda bulunmaktadır.

2.3.6. Çek Cumhuriyeti

Çek Cumhuriyeti, 2001 yılında Kültür Bakanlığı tarafından “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârları” (Bearer of Popular Craft Tradition) yasasını çıkartarak Yaşayan İnsan Hazinesi Programını faaliyete geçirmiştir. Bu yasada Çek Cumhuriyeti halk el sanatlarını merkeze almıştır. Halk el sanatlarını merkeze almasının en önemli nedeni kaybolma tehlikesi altında olmalarından dolayıdır.

2002 yılında çıkan “Kültür Bakanlığı’nın Kültür Alanındaki Etkinlikler Ödülleri” (Awards of the Ministry of Culture for Activities in the Field of Culture) ile “Popüler El Sanatı Geleneği Zanaatkârı” yasal bir statü kazanmıştır.

Çek Cumhuriyeti’nde geleneksel el sanatları ile uğraşan ustalara “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârı” unvanı verilmektedir. Bu unvan, alanında uzun yıl hizmet veren belirli bilgi ve becerilere sahip kişilere verilmektedir. “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârı” unvanı ustaları; alanında yöntem ve teknoloji bilgisine sahip, geleneğin sürdürülmesi için emek vermiş, yaptığı çalışmaları halka sunan ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olanlar olarak tanımlanmıştır (Erkal, 2010: 24) (Akyol Kasapoğlu, 2013: 85).

Çek Cumhuriyeti, Somut Olmayan Kültürel Miras’ın El Sanatları başlığı altında yapılan çalışmalara daha çok eğilim göstermiştir. Çek Cumhuriyeti, “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârı” programına kaydedeceği ustaları çoğunlukla bu alandan seçmiştir. El sanatlarını isimlendirirken sanatta kullanılan ana malzemenin ismini kullanmayı tercih etmiştir.

Çek Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı’nın atadığı komisyon üyeleri sistemin sorumlu kişileridir. Komisyon üyeleri Kültür Bakanlığı’nın belirlediği kurallar ekseninde “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârı” sistemine aday olan kişilerin uygun olup olmadığını değerlendirirler. Ayrıca unvanı alan kişiler kuralların dışına çıkarsa unvanın geri alınmasını teklif edebilirler.

Çek Cumhuriyeti “Popüler El Sanatları Geleneği Zanaatkârı” sistemine kaydedilecek ustalarda şu kriterler aranmaktadır:

Adayın istisnai veya eşsiz geleneksel teknoloji örneği olan hüneri veya kaybolma tehlikesi altında olan geleneksel halk el sanatı tekniği, adayın edindiği üstün bilgi ve beceriyi genç kuşaklara aktarması, ürünlerinin halka açık sunumları, adayın teknik ve becerilerinin belgelenmesinde uzmanlara

gösterdiği birlikte çalışma isteği, kullanılan geleneksel malzemeler ve geleneksel üretim biçimi, ürünün geleneksel biçimine saygı, yapımın zarıflığı, geleneksel uygulamalara uygun renk, dekor ve yüzey boya ile cilası, geleneksel model ve kalıpların yeniden üretimi, geleneksel el sanatları teknik ve becerilerindeki ustalık derecesi. Ulusal Halk Kültür Enstitüsü tarafından belgeler arşivlenmekte ve adayın entelektüel mülkiyet hakları korunmaktadır (Erkal, 2010: 28).

Edindiğimiz bilgilerden hareketle Çek Cumhuriyeti Yaşayan İnsan Hazinesi programında da usta-çırak ilişkisinden ziyade geleneğin yaşamasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına önem verildiğini görürüz. Bir ustanın çıraklıktan yetişip yetişmediği onlar için bir önem taşımamaktadır. Burada hedef, sanatın gelecek kuşaklara aktararak devamlılığının sağlanmasıdır. Kişinin bir ustadan yetişip yetişmediğine dikkat etmekten ziyade bilgilerini gelecek kuşaklara aktarıp aktarmadığına bakılmaktadır. Yaşayan İnsan hazinesi programında yapılan önemli hatalardan biri de kültürel ürünleri yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmadan koruma altına alınmamasıdır. Çek Cumhuriyeti'nin seçim kriterleri arasında bu önemli husus yer almaktadır. Yok olmaya yüz tutan ürünlerin yanında diğerlerini de koruma altına almak, o sanatın yok olma tehlikesi yaşamasını engelleyebilir.

2.3.7. Senegal

Senegal'de Somut olmayan kültürel miras unsurlarının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi kurulmaya karar verilmiştir. "03.05.2006 tarih ve 00272 Sayılı Kanun'la Kültür ve Tarih Miras Bakanlığı, Yaşayan İnsan Hazinesinin seçimi için Ulusal Komisyon oluşturmuş ve bunu 3 Mayıs 2006'da yayınlamıştır" (Erkal, 2010: 47). Senegal, Yaşayan İnsan Hazinesini, yüksek bilgi ve beceri ile mirasın yaşatılarak korunmasını ve gelişmesi sağlayan kişi ve gruplar olarak tanımlamaktadır.

Yaşayan İnsan Hazinesinde sorumlu olan kuruluş Kültür ve Tarih Miras Bakanlığı tarafından kurulan Ulusal Komisyon'dur. Ulusal Komisyon, 14 üyeden oluşmaktadır ve görevlerini ücretsiz yapmaktadır. Bu Ulusal Komisyon şunlardan sorumludur:

- “-YİH seçim kriterlerini belirlemek,
- YİH'in genel kurallarını oluşturmak,
- YİH adaylarının seçim sonuçlarını duyurmak,

- YİH olarak seçilen kişi ve grupların takibini sağlamak,
- YİH ile ilgili ardı sıra gelen düzenlemeleri yapmak,
- Ulusal seviyede YİH araştırmasını yürütmek,
- YİH sisteminin uygulanması için yasal çerçevesinin oluşumunu ve gelişimi sağlamak” (Erkal, 2010: 48-49).

Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemine adaylık işlemlerini enstitüler, kurumlar ve adayın kendisi yapabilmektedir. Kendisini aday gösteren kişiden yazılı bir beyanat istenmektedir. Komisyon, yıl içerisinde konuya göre üç adet kişi belirler ve bu adayları seçmesi için Kültür ve Tarihsel Miras Bakanlığına sunar. Bakanlığın belirlemiş olduğu adaylar her yıl düzenlenen Ulusal Miras Bayramı’nda halka sunulmakta ve kutlanmaktadır.

Bir mirasın, Somut Olmayan Kültürel Varlık olarak tanımlanması ve onun taşıyıcısının da Yaşayan İnsan Hazinesi olarak seçilmesi için belli başlı kriterleri sağlaması gerekmektedir. Bu kriterler Senegal’de şu şekildedir:

Somut Olmayan Varlıkların seçim kriterleri:

- İnsan yaratıcılığın üstün bir değeri ve istisnai niteliğini yansıtması;
- Önemli ölçüde tarihsel otantikliği kaybetmesi ve uygulayıcı sayısındaki azalma nedeniyle kaybolma tehlikesi altında olması.

YİH seçilme kriterleri:

- Bilgi ve beceri düzeyi;
- Birey veya grubun aktiviteleri;
- Bilgi ve teknikteki ilerleme yeteneği;
- Bilgi ve becerisini çıraklarına aktarma becerisi (Erkal, 2010: 49).

Yaşayan İnsan Hazinesi olarak tanımlanmasında bir miras taşıyıcısının belli başlı hakları bulunmaktadır. Bu haklar adayın bilgisine ve bakanlığın o yılki bütçesine göre değişmektedir. Kültür ve Tarihsel Miras Bakanlığı’na bağlı olan Ulusal Komisyon, adayların unvanını geri alabilirler. Ayrıca adaylar öldüğü zaman Yaşayan İnsan Hazinesi unvanı otomatik olarak düşmektedir (Erkal, 2010: 50).

Senegal’de diğer Yaşayan İnsan Hazinesi sistemlerinde de olduğu gibi usta-çırak ilişkisi merkeze alınarak Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi uygulamaya geçirilmiştir. Ülkenin maddi durumuna göre ve taşıyıcının bilgi becerisine göre maddi destek verilmesi, taşıyıcılar arasında çatışma çıkmasına neden olabilir.

Edindiğimiz bilgilerden hareketle Senegal, yaşayan insan hazinesi seçimlerinde el sanatlarına odaklanmamıştır. Senegal Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, Fransa'daki program gibi mirasın gelişerek ve modern çağa ayak uydurarak yaşamasını kendine ilke edinmiştir.

2.3.8. Nijerya

Nijerya Yaşayan İnsan Hazinesi Programının temelleri 2004 yılında Norveç'in desteklediği bir proje aracılığı ile atılmış ve 2007 yılında sistem tam manası ile kurulmuştur. Daha sonra sistem halka ilan edilmiş ve seçilen Yaşayan İnsan Hazineleri plaket, para ve liyakat ile ödüllendirilmiştir. Bu törende Somut Olmayan Kültürel Miras'ın dört kategorisinden on Yaşayan İnsan Hazinesi seçilmiştir (Erkal, 2010: 54).

Nijerya Yaşayan İnsan Hazinesi Sisteminin kurulmasının temel amacı: üstün bilgi ve tekniğe sahip olan ustalara kurumsal kimlik kazandırılarak bilgi ve tekniklerini gelecek nesillere aktarabilmelerini sağlamaktır. Sistem aracılığı ile ulusal ve uluslararası arenada farkındalık yaratılmayı hedeflenmektedir (Erkal, 2010: 54).

Nijerya'da yaşayan insan hazinesi olabilmek için en az 50 yaşında olunması gerekmektedir. Bunun yanında sahip olunan üstün bilgi ve becerilerini gelecek nesillere aktarmaya istekli olunması gerekmektedir.

Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Komitesi (NATCOM), Federal Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından kurulmuştur. Bu komite, Yaşayan İnsan Hazinesi sisteminden sorumlu kuruluştur. Bu kuruluşun içerisinde yöneticiler, kültür uzmanları, akademisyenler ve güvenilir kültür çevresinden insanlar bulunmaktadır. Komite tarafından günlük ihtiyaçların karşılanması için Danışma Kurulu kurulmuştur. Bu kurul 11 üyeden oluşmaktadır (Erkal, 2010: 55). Bu kurulun görevleri şunlardır:

- YİH ulusal kaydının oluşturulabileceği yerden gerekli bilgileri toplamak ve birleştirmek,
- Objektif kriterlere dayanarak, değişik alanlardan belli sayıdaki YİH temsilcilerinin onayı için tavsiyede bulunmak,
- Broşüre dönüşecek iyi formüle edilmiş açıklayıcı bir belge hazırlamak.
- Danışma Komitesi YİH sisteminin kurulması ile ilgili bütün konuları Ulusal Komiteye rapor eder (Erkal, 2010: 55).

Yaşayan İnsan Hazinesi sistemine kaydolmak için bireysel ve kurumsal başvuruda bulunulabilir. Sisteme kaydolmak için başvuran adaylar, Danışma Komitesi'nin hazırlamış olduğu çizelge ile denetlemeye gitmektedir. Denetleme sonunda hazırlamış olduğu listeyi Ulusal Komisyona göndermektedir. Ulusal Komisyon, onaylı aday listesini Kültür Bakanlığına göndermektedir. Kültür Bakanlığı da adayları ilan etmekle ve Başbakanlığa iletmekle yükümlüdür.

Nijerya Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi'nin adaylarda aradığı özellikler şunlardır:

- Kendi alanlarında mükemmel nitelik ve üstün bilgiye sahip olmaları; sanatlarını icrada ustalık sahibi olmaları,
 - Profesyonelliğe kendilerini adanmış olmaları, yıllarını üretime, standartların oluşturulmasına ve etik çalışmaya vermiş olmaları,
 - Sanata ve geleneksel uygulamalara bağlı, yaptıkları işlerle uyumlu olmalarına,
 - Bilgi ve becerilerini artırma isteği/yeteneği olan kişi veya grup olmaları, yeni fikirleri uygulamaya hazır olmaları, yeni beceriler kazanmaya çalışmaları,
 - Bilgi ve becerilerini yaygın ve örgün eğitim programlarıyla çıraklarına aktarma yeteneğine sahip olmaları,
 - Zorluklarla mücadelede gösterdikleri gayret, zorluklara ve tehlikelere karşı duracak güçte ve kararlılıkta olmaları,
 - 50 yaşın üstünde olmaları ve kaybolma tehlikesi olan bir bilgiye sahip olmaları istenmektedir (Erkal, 2010: 56-57).
- Nijerya'da Yaşayan İnsan Hazinesi'nin hak ve sorumlulukları şunlardır:
- “-Adayların ve ustaların ilan edildiği bir web sitesi oluşturulur.
 - Resmî bir ödül/ ilan töreni yapılır. (Devlet başkanının katılmasının düşünüldüğü)
 - Teşvik ve motivasyon amaçlı hediyeler verilir.
 - Zaman zaman ustaların çalışma/performansları için sergiler düzenlenir.
 - Gerekli düzenlemeler Ulusal Komite tarafından yapılarak, okul veya başka bir ortamda ustalar bilgi ve becerilerini ilgili kişi veya çıraklarına aktarma fırsatı bulurlar” (Erkal, 2010: 57).

Nijerya Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, Kore ekolü gibi sanatı ve sanat tekniklerini ilk formu ile korumayı ve yaşatmayı hedeflemektedir. Bu koruma ve yaşatma anlayışı sanatın müzelik bir ürüne dönüşmesine neden olabilmektedir. Yaşayan İnsan Hazinesi seçim kriterlerinde “en az 50 yaşında olması gerekmektedir” ibaresinin bulunması, sanatın ilk formu ile korunması gerektiği düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Daha önceden belirttiğimiz gibi bu tip koruma anlayışları sanatı müzelik bir ürüne dönüştürmekten başka bir işleve sahip olamazlar.

2.4. Türkiye'de Yaşayan İnsan Hazinesi Programı

Türkiye’de, Yaşayan İnsan Hazinesi Programı, 2006 yılında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kabul edildikten iki yıl sonra Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü (AREGEM) bünyesinde olan Halk Kültürünü Araştırma Daire Başkanlığınca somut olmayan kültürel mirasın üstün bilgi ve becerilerine sahip olan ve mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynayan kültürel miras taşıyıcılarını tespit etmek ve korumak için oluşturulmuştur.

Yaşayan İnsan Hazinesinden sorumlu kuruluş, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olan Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü’dür. Kültür ve Turizm Bakanlığı Teşkilat ve Görevlendirme Kanunu’nda AREGEM’in somut olmayan kültürel miras ile ilgili görevleri: “Somut olmayan kültürel mirasın araştırılması, derlenmesi, arşivlenmesi, tanıtımı, tescili, bu kapsamda tespit ve tescil kurullarının oluşturulması, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar arasında bu konuda koordinasyonun sağlanması, işbirliği geliştirilmesi” (14/7/2004-5225/13 md.) şeklinde tanımlanmıştır.

Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi çalışmaları, AREGEM’in kurduğu Uzman Komisyon tarafından yürütülmektedir. Komisyonunda akademisyenler ve AREGEM bulunmaktadır. “Uzmanlar Komisyonu Bakanlık Makamının 12.03.2008 tarih ve 44700 sayılı onayı ile oluşturulmuştur. YİH ile ilgili kararlar, Uzmanlar Komisyonu’nun gerçekleştirdiği toplantılarda alınmaktadır. Halk bilimi konusunda uzman akademisyenlerden oluşan Uzmanlar Komisyonu’na Araştırma ve Eğitim Genel Müdürü başkanlık etmektedir” (Erkal, 2010: 66). Komisyonunda halk biliminden uzman akademisyenlerin bulunması, alanında uzmanlaşmış kültür taşıyıcılarının seçimlerinde titiz davranıldığı sonucunu bize göstermektedir.

Yaşayan İnsan Hazinesi önerilerini, İl Kültür ve Turizm Müdürlükleri ve Başkanlıklarda görev yapan folklor araştırmacıları yapabilmektedir. İl Kültür Ve Turizm Müdürlüklerinde Mayıs ve Kasım aylarında Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Envanteri ve Yaşayan İnsan Hazinesi Türkiye Envanteri önerileri için kurul toplanmaktadır. Bu kurula, somut olmayan kültürel miras uzmanı akademisyenler, sivil toplum kuruluşları, miras taşıyıcıları ve kültür uzmanları katılabilmektedir. Bu kurulda, Yaşayan İnsan Hazinesi önerileri bakanlık tarafından belirlenmiş forma uygun bir şekilde doldurulmaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesi önerisi olarak belirlenen

miras taşıyıcısından yazılı izin beyanı alınmaktadır. Bakanlığın formu ve izin yazısı ile Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğüne bağlı olan Halk Kültürü Araştırmaları Dairesi Başkanlığı'na iletilmektedir (Erkal, 2010: 66). İl Kültür ve Turizm Müdürlükleri, Yaşayan İnsan Hazinesi önerisinde veya Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Envanteri önerisinde bulunurken, somut olmayan kültürel miras konusunda uzmanların bulunmaması, sağlıklı tespitler yapılması konusunda büyük eksiklik olarak gösterilebilir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı merkezinde görev yapan folklor araştırmacıları, konuyla ilgili alan araştırması yapmaktadır. Bu araştırmacılar, Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'ndeki ve alan araştırmasında elde edilen verilerden hareketle, Yaşayan İnsan Hazinesi öneri formunu doldurmakla görevlidirler. Folklor araştırmacıları tarafından hazırlanan formlar, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı'na sunulmaktadır. Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı, formları Uzman Komisyonu'na sunmaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesi öneri formları, bakanlığın uzman personelleri tarafından değerlendirilmektedir. Değerlendirme toplantısı öncesi hazırlanan formlar, ön inceleme yapılmak üzerine komite üyelerine gönderilmektedir. Bu formlar, Uzman Komisyonun inceleyip hazırladığı raporlar doğrultusunda Bakanlık tarafından onaylanmaktadır. Sonrasında basın mensupları ve devlet büyükleri eşliğinde Yaşayan İnsan Hazinesi kamuoyuna duyurulmaktadır (Erkal, 2010: 66-67). Uzman Komisyonun içerisine aday gösterilen Somut Olmayan Kültürel Miras Türkiye Envanteri veya Yaşayan İnsan Hazinesi alanında herkes tarafından saygı gören ve alanında üstün bilgi ve becerisine sahip kültürel miras taşıyıcılarının bulunması seçimler konusunda komisyona yardımcı olabilir.

Bir kültür taşıyıcısının Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını alabilmesi için bazı koşulları sağlaması gerekmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından belirlenen koşullar şunlardır:

- 1- Ustalığını 10 yıldır icra ediyor olması,
- 2- Sanatını usta-çırak ilişkisi ile öğrenmiş olması,
- 3- Bilgi ve becerisini uygulamadaki üstünlüğü,
- 4- Konusunda ender bulunan bilgiye sahip olması,
- 5- Kişi veya grubun yaptığı işe kendini adanmışlığı,
- 6- Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini geliştirme yeteneği (sanatının toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi),

7- Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini çırağa aktarma becerisi (çırak yetiştirmiş olması) (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazinelere-ulusal-envanteri.html>, 04.06.2022).

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın seçim sırasında kendi belirlemiş olduğu kriterleri göz ardı ettiğini yaşayan insan hazinesi olarak ilan ettiği ustalardan hareketle gözlemlemek mümkündür. Bazı kültür taşıyıcılarında, usta-çırak geleneği ile yetişmemesine rağmen yaşayan insan hazinesi olarak ilan edilmiş yahut hiç çırak yetiştirmemesine rağmen yaşayan insan hazinesi olarak ilan edilmiş kişiler bulunmaktadır. Bu da sistemin kusurlu işlediğini göstermektedir. Yapmış olduğumuz görüşmelerden hareketle bazı ustaların usta-çırak ilişkisini katıyen kabul etmedikleri ve bu tür bir sistemle öğrenci yetiştirilmesinin uygun olmadığını dile getirdikleri görülmüştür. Bu da Yaşayan İnsan Hazinesi seçimlerinde, Bakanlığın belirlemiş olduğu ölçütlere uygun hareket edilmediğinin bir göstergesidir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde, Yaşayan İnsan Hazinesi'nin hakları yok denilecek kadar azdır. Kültür taşıyıcılarına, unvan ve belge dışında, tek sefere mahsus 2000 TL'lik bir yardım yapılmaktadır. Yaşayan İnsan Hazinesi denetlemekten sorumlu kuruluş Uzmanlar Komisyonu'dur. Yaşayan İnsan Hazinesi aranan kriterlere uymuyorsa, yeni çırak yetiştirmiyorsa, sorumluluklarını yerine getirmiyorsa, söz konusu unvan Uzmanlar Komisyonu tarafından iptal edilebilir.

Bakanlık çalışanları tarafından 14 Ocak 2010 yılında gerçekleştirilen Yaşayan İnsan Hazinesi Ödül Töreninde, ilk kez ödül alan kültür taşıyıcılarının hayat hikâyesi ve uygulayıcısı olduğu kültürel mirasın anlatıldığı bir belgesel çekilmiştir. Hasan Erkal, bu belgesel çalışmasının, çırak bulmakta zorlanan kültürel taşıyıcılarının çırak bulmalarını kolaylaştırdığını belirtmiştir. Alan araştırmam sırasında elde ettiğim bilgilerden hareketle sanıldığı aksine belgesel çalışmaları ustanın ve kültürel mirasın çok sınırlı sayıda insana ulaştığını kanıtlamaktadır. Belgeselin ulaştığı kitleden de çırak olmak amacı ile ustaların ziyaret edilmediği anlaşılmaktadır.

Ustalar, Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını aldıktan sonra, sanatlarında bir ilerleme kaydedilmediğini ve mesleğe duyulan ilginin artmadığını belirtmektedir. Unvan alındığında, kültürel mirasın ilerlediğine dair herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır. Kültürel mirasların yavaş yavaş yok olmaya devam ettiği gözlemlenmiştir. Bir ustanın Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını almadan önceki çırak olma talebi ile aldıktan sonraki çırak olma talebi arasında ciddi bir şekilde değişim

olmamıştır. Hatta birçok usta unvanı aldıktan sonra bir çırak bile yetiştirmemiştir. Buradan çıkartacağımız sonuç Bakanlık tarafından görevlendirilen Uzmanlar Komisyonu'nun gerekli denetimi yapmadığı şeklinde olabilir.

Bakanlığın en büyük eksiklerinden biri de ustalara yeteri kadar maddi destekte bulunmamasıdır. Maddi destekte bulunmadıkları için ustalar, çıraklara para ödememektedir. Günümüz dünya koşullarında para kazanmadan çalışmanın yaratacağı güçlükler sebebiyle ustalar da çırak bulmakta zorlanmaktadır.

Ustaların hem üretmiş olduğu ürünlerin maliyeti yüksek olduğundan hem de yeteri kadar talep görmediği için maddi konularda zorluk çektikleri anlaşılmaktadır. Bundan dolayı da mesleğini öğrenmek isteyen çıraklara para ödenememektedir. Bu durum sanatın öğrenilmesi konusunda talebi azaltmaktadır.

Sanatın yaşatılması için ustaların ve çırakların buluşturulması gerekmektedir. Bunun içinde bakanlığı hazırlamış olduğu belgesellerin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanabilir. Sosyal medyada sanatçılara ve sanatlara daha çok yer verilebilir. Ustalar ve çırakların buluşması için projeler düzenlenebilir. En azından ustaların, çırak yetiştirebilmesi için belli miktarda maddi destekte bulunulabilir.

Yaşayan İnsan Hazinei ödülü halka açık bir alanda arz edilmediğinden, halka ait olan kültürel mirasa resmî kurumların içerisinde sıkışıp kalmaktadır. Halk arasında bu sanatlara tekrardan ilgi duyulması ve öğrenilmesi ötelenmektedir.

Somut olmayan kültürel mirasın yaygınlaşması ve gelişmesi için kültürel mirasların halkın kolaylıkla ulaşabileceği bir konumda olması gerekmektedir. Bununda en kolay yolu örgün ve yaygın eğitimidir. Ortaokul veya lise düzeylerinde geleneksel kültürün anlatıldığı bir derse yer verildiği takdirde gelecek kuşakların kültürel miras karşı duyarlılıkları daha çok artmış olur. Bunun aracılığı ile de yaşayan insan hazinelerinin temsil etmiş olduğu kültürel miraslar daha çok talep görebilir.

Yaşayan İnsan Hazinesi programının bir diğer eksikliği ise sanatçılar arasında olumsuz anlamda bir rekabete sebebiyet vermesidir. Aynı kültürel miras alanında geleneği icra eden miras taşıyıcılarından birisine bu unvan verildiği takdirde diğeri bunu kıskanarak sanatına dair bilgilerini kimse ile paylaşmamaya başlar. Bu durum aynı sanatı veya farklı bir sanatı icra eden sanatçıların birbirleri ile olan iletişimin

kesilmesine neden olmaktadır. Bu da sanatın gelişmesi ve modern çağa ayak uyduramamasına yol açmaktadır. Bu durumun önüne geçmek için bu sanatı icra eden kişinin herkes tarafından kabul gören biri olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Yaşayan İnsan Hazinesi unvanı alan kişilerin çırak yetiştirmeleri zorunlu tutulmadığı için birçok gelenek taşıyıcısı unvanı aldıktan sonra yeni çırak yetiştirmemektedir. Hatta birkaç usta hayatında bir çırak bile yetiştirmemiştir. Bazı ustaların kendisi de bu gelenekten yetiştirmemiştir. Geleneksel bilgi aktarımının en sağlıklı yolu olan usta-çırak ilişkisini reddeden ve böyle bir yöntemin olamayacağını savunan ustalar da bulunmaktadır. Elde etmiş olduğu unvan ile diğer sanatçıları dışlayıcı ve aşağılayıcı bir tavırda bulunan ustalar da bulunmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere ya Uzman Komisyon, sanatçıları yeteri kadar iyi incelememekte veya denetlememekte ya da bazı özel ilişkilerden dolayı bu insanların sisteme kaydedilmesi kolaylaşmaktadır.

Bir diğer açıdan bakacak olursak bu alanda araştırma yapan uzman kişilerin somut olmayan kültürel mirasa hâkim olmadıkları ve bu yüzden yanlış tercihler yapıldığı sonucuna varılabilir. Bunun önüne geçilebilmesi için SOKÜM uzmanı bilim insanlarının Kültür ve Turizm Bakanlığı kadrolarında daha çok yer alması gerekmektedir. Bir değer eksik konu ise sanatçıların unvanı aldıktan sonra sadece belge ile baş başa bırakılmasıdır. Yani sanatçılar kayıt altına alındıktan sonra hiçbir şekilde desteklenmemekte ve denetlenmemektedir. Bu da sistemin geleneği yaşatmasından ziyade uluslararası arenada vitrin sergisinden ileriye gidememiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün teknik danışmanlığında yürütülen Bir Usta Bin Usta Projesi Anadolu Hayat Sigorta tarafından 2010 yılında unutulmaya yüz tutmuş geleneksel mesleklere ve yerel değerlere ilgi çekmek, bu meslekleri yeniden canlandırma ve geleneksel ustaların bilgi ve becerilerin gelecek kuşaklara taşınması amacıyla hayata geçirilmiştir.

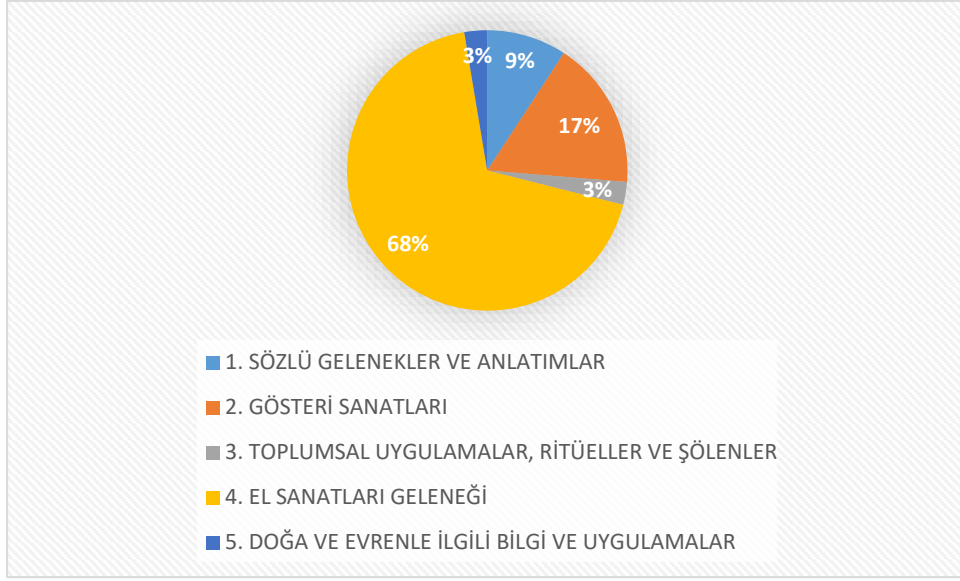
Projede Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, yok olmaya yüz tutmuş mesleklerin tespit edilmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca projenin sağlıklı bir şekilde yürümesi için mesleğin bulunduğu il ve ilçe kültür ve turizm müdürlüklerine ve sivil toplum kuruluşlarına yönlendirilir. Projeye dâhil edilen her bir sanat için kurslar açılmıştır ve bu kurslarda sanatın öğrenme süresi 3 ila 6 ay arasında değişmiştir.

Proje, her yıl beş tane kaybolmaya yüz tutmuş meslek belirlenerek on yıl boyunca elli ilde bin usta yetiştirmeyi hedeflemiştir. Proje'nin kurslarda eğitim alacak öğrenci sayıları 15-20 arasında olmuştur. Kurslara 15-55 yaş aralığında çeşitli meslek gruplarından insanlar katılmıştır. Kursu başarılı ile tamamlayan kişilere sertifika verilmiştir. Proje arşivi oluşturulmak amacıyla her ilde belgesel çekilmiştir. Bu belgeseller İZ TV'de yayınlanmıştır (<https://www.birustabinusta.com.tr/tr/proje-bilgileri/bir-usta-bin-usta-hakkinda>, 11.10.2022).

Envanter Numarası	Adı Soyadı	Alanı
02.0001	Tacettin Diker	Karagöz Sanatçısı
02.0002	Orhan Kurt	Karagöz Sanatçısı
02.0003	Metin Özlen	Karagöz Sanatçısı
02.0004	Hayri Dev	Çam Düdüğü Yapımı Ve İcracılığı
02.0005	Şeref Taşlıova	Âşıklık Geleneği
02.0006	Sıtkı Olçar	Çini Sanatı
02.0007	Mehmet Girgiç	Keçecilik
02.0008	Bekir Tekeli	Bağlama Yapımı
02.0009	Uğur Derman	Klasik Kitap Sanatı
02.0010	Hasan Çelebi	Hüsn-ü Hat Sanatı
02.0011	Neşet Ertaş	Mahalli Sanatçı – Ozan
02.0012	Mehmet Gürsoy	Çini Sanatı
02.0013	Fuat Başar	Ebru Sanatı
02.0014	Veli Aykut	Zakir
02.0015	Emine Karadayı	Dokumacı ve Doğal Boyamacı
02.0016	Yaşar Güç	Dilli/Dilsiz Kaval Yapımcısı ve İcracısı
02.0017	Tahsin Kalender	Taş Ustalığı
02.0018	İrfan Şahin	Kispet Yapımı
02.0019	Cemil Kızılkaya	Ahşap Baskı-Yazmacılık
02.0020	Mahmut Sür	Nazar Boncuğu Yapımı
02.0021	Celal Yılmaz	Mersiyehan
02.0022	Mehmet Acet	Zakir
02.0023	Cahide Keskiner	Minyatür Sanatı
02.0024	İslam Seçen	Klasik Kitap Sanatı
02.0025	Salih Balakbabalar	Sedefkâr
02.0026	Muammer Semih İrteş	Kalemişi
02.0027	Ahmet Yaşar Kocataş	Keçe Ustası
02.0028	İsmail Nar	Âşıklık Geleneği
02.0029	Osman Efendioğlu	Şair (Atma Türkü)
02.0030	Macahel Yaşlılar Korosu	Çok Sesli Şarkı Söyleme Geleneği Temsilcileri
02.0031	Ümmü Balyemez	Eşme Kilimi Dokumacılığı
02.0032	Orhun Güven	Bitki Yetiştirme ve Ağaç Aşılama
02.0033	Fidan Atmaca	Damal Bebek Yapımı

02.0034	Subhi Hindi Yerli	Telkârî Gümüş İşlemeciliği
02.0035	Ahmet Hikmet Barutçugil	Ebru Sanatı
02.0036	Ali Rıza Ezgi	Âşıklık Geleneği
02.0037	Halime Özke	Sipsi Yapımı Ve İcracılığı
02.0038	Hasan Büyükaşık	İpek Böcekçiliği Ve Dokumacılığı
02.0039	Hasan Sancak	Kemençe Yapım Ustalığı
02.0040	İsmail Bütün	Çanakkale Seramiği
02.0041	Adem Göçer	Abdallık Geleneği-Davul Yapımı ve İcracılığı
02.0042	Hamza Üstünkaya	Çini Sanatı
02.0043	Mehmet Bedel	Sipsi Yapımı ve İcracılığı
02.0044	Maksut Koca	Âşıklık Geleneği
02.0045	Mahmut Efeoğlu	Bakırcılık- Âlem Ustalığı
02.0046	Tevfik Alparslan Babaoğlu	Ebru Sanatı
02.0047	Ayten Tiryaki	Hüsn-Ü Hat Sanatı
02.0048	Fatma Çiçek Derman	Tezhip Sanatı
02.0049	Tansel Işık	Ağaç Baston Yapımı Ustası
02.0050	Salim Yaşar	Çömlek Ustası
02.0051	Mehmet Orhan Çakıroğlu	Yemeni Yapım Ustası
02.0052	Mustafa Sami Onay	Kaşık Yapımı Ustası
02.0053	Mehmet Başsav	Geleneksel Lületaş Ustası
02.0054	Alpay Ekler	Karagöz Sanatçısı
02.0055	İsmail Araç	Karatabak Dericilik Geleneği
02.0056	Hasan Tuluk	Metal El İşçiliği Ustalığı
02.0057	Amir Ateş	Mevlid Geleneği
02.0058	Sevim Ataner	Ehram Dokumacılığı Geleneği
02.0059	Mustafa Civelek	Islık Dili Geleneği
02.0060	Ali Akbey	Geleneksel Ahşap Oyuncak Yapım Ustalığı
02.0061	M.S.B. Askeri Mehteran Birliği	Mehter Geleneği
02.0062	Gülbün Mesara	Tezhip, Katı' ve Minyatür Sanatı
02.0063	Hüsamettin Yivlik	Ahşap Oymacılığı
02.0064	Hasan Tabakoğlu	Kazaziye Sanatı
02.0065	Nahya Güzelyurt	Yorgancılık
02.0066	İbrahim Atıcı	Semercilik Geleneği
02.0067	Fatma Önkol	Masal Anlatma Geleneği

Tablo 2.1. Yaşayan insan hazineleri ulusal envanteri (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazineleri-ulusal-envanteri.html>, 04.06.2022).



Tablo 2.2. Yaşayan İnsan Hazinesinin, SÖKÜM'ün beş alanına göre dağılımı¹.

¹ Türkiye Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemine 2023 yılı itibarı ile 67 kişi kaydedilmiştir. 67 kişiden 43 tanesi el sanatları geleneği, 7 tanesi sözlü gelenekler ve anlatımlar, 4 tanesi gösteri sanatları, 2 tanesi toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, 2 tanesi doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar alanında kaydedilmiştir. 9 kişi ise gösteri sanatları ve el sanatları ortak icra eden kişiler kaydedilmiştir. Tablo 2'de de görüldüğü gibi Yaşayan İnsan Hazinesi olarak kaydedilen usta kişiler ağırlıklı olarak el sanatları alanında seçilmektedir. Bunun nedeni iste yaşayan insan hazinesi sisteminin kriterlerinin el sanatı alanında ustalara daha uygun olmasında kaynaklanıyor olabilir.

3. USTA- ÇIRAK İLİŞKİSİ

3.1. Sanat Nedir?

“Sanatsız kalan bir milletin, hayat damarlarından biri kopmuş olur.”

Mustafa Kemal Atatürk

Sanat ve sanat eserinin ne olduğunu anlamak ve anlamlandırmak, usta-çırak ilişkisini doğru konumlandırmak adına gerçekleştirilmesi gereken önemli bir adımdır. Sanat sadece bu alanda uzmanlaşmış kişilerin ilgilendiği bir alan gibi görünse de aslında halk bilimi, sosyoloji, felsefe gibi diğer disiplinleri de ilgilendirmektedir. Bu doğrultuda her disiplin sanata kendi penceresinden bakarak farklı boyutlarda değerlendirme ve inceleme yapabilmektedir. Genel olarak sanatı, “İnsanların doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini çizgi, renk, biçim, ses, söz ve ritim gibi araçlarla güzel ve etkili bir biçimde, kişisel bir üslupla ifade etme çabasından doğan ruhsal bir faaliyet” (İrgin, 2018: 69) şeklinde tanımlayabiliriz.

İlk tanım 18. yy. Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan bireyselleşmenin etkisi neticesinde şekillenen sanat anlayışını ifade ederken; ikinci tanım ise batı merkeziliğinden farklı olarak daha genel bir anlamı ihtiva etmektedir. Bilindiği üzere Aydınlanma düşüncesinin, sanat anlayışını Antik Yunana dayandırma çabaları uzun yıllardır devam etmektedir. Bu çabanın odağında batı merkezli bir bakış yatmaktadır ve diğer birçok anlayışta olduğu gibi sanatın kökeninde de estetik algısı, türü, biçimi ve şekli belli bir çerçeveden değerlendirilmiştir.

Tolstoy, kendi sanatımızın biricik ve en mükemmel sanat olduğu düşüncesinin kuşku götürmez bir gerçek olduğuna dair ön kabulünün sıklıkla yapılan bir hata olduğunu söylemektedir (2020: 71). Aydınlanma düşüncesinin de yaptığı kısmen budur. Batı düşüncesinin sanatı Antik Yunana dayandırırken göz ardı ettiği şey, Antik Yunandan uzunca bir zaman önce de sanat üretiminin başka topluluklarda yapıyor olmasıdır. Diğer dünya topluluklarının sanat algısı, tanımlamalara ve estetik algıya yansımamıştır.

Birçok kültürel pratiğin kökeni gibi sanatın kökeni de ritüellere dayanmaktadır. Bu düşünceden hareketle sanatın kökenini mağara resimlerine yahut el figürlerine kadar götürebiliriz. Bu figürler sanat anlayışı ve kaygısı ile yapılmamış

olup tamamen ritüelistik kaygılarla üretilmiştir. Uzun yıllar boyu sanat eserleri ritüelistik kaygılarla üretilmeye devam etmiştir.

Antik Çağa geldiğimizde batılı anlamda değer atfedilen eserlerin aslında ritüelistik amaçlar çerçevesinde üretildiği görülmektedir. Dönemin heykellerine bakıldığında, bu heykellerin yapımında antropomorfik tanrı anlayışının ne derece etkili olduğunu görebilmek mümkündür. Bunun dışındaki eserlerin büyük bir bölümü kişisel bir ihtiyaç sonucunda üretilmiştir. Sanatçının kişisel düşünce dünyasının ürünü olmaktan ziyade toplumun arzuladığı metotlar ve ihtiyaçlara göre üretilmiştir. Sanat anlayışları, zevkleri, tutumları ve metotları her toplumun çevresel koşullarına bağlı olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. İnsanların yaşadığı çevre, sanatın şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda yaşayış pratikleri de bunu etkilemiştir.

Günümüz dünyasına gelene kadar sanat eserleri, kişisel ihtiyaç amacıyla üretilmiş, günümüzde sanat değeri olmayan, tamamen sipariş usulü olarak birçok sanatçının kolektif bir şekilde ürettiği eserlerden öteye gidememiştir. Hatta sanat kavramının kökenine karşılık gelen Eski Yunancada *tekhne*² (Τέχνη) ve Latince *ars* (Akderin, 2018: 819) sözcükleri, günümüzdeki sanat anlayışının aksine el işi ile üretilen bütün ürünleri ifade etmektedir. Bu sözcükler el ile yapılan birçok sanatsal ürünü kapsamaktadır. Bunlar arasında “marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelticilik ve at terbiyeciliği” (Shiner, 2018: 47) gibi alanları kapsayacak kadar geniş bir kavramdır. Antik Yunan ve Romalıların, bugün kullanıldığı haliyle güzel sanat kategorisi bulunmamasına hatta Batı dünyası için bir devrim niteliği taşıyan Rönesansta bile bu anlamda bir ayırım mevcut olmamasına rağmen (Shiner, 2018: 47) modern sanat tarihi yorumcuları günümüzdeki sanat anlayışını bu sözcüklere dayatmakta ısrar etmektedir.

Hâlbuki sanat-zanaat ayrımı 18. yy.’a kadar net değildir. Bu ayrımı ilk olarak *Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar* (Batteux, 2015) eseriyle Charles Batteux (1713-1780) ortaya koymuştur. Bu ayrımla birlikte modern anlamda sanatla uğraşan kişilerin yaratıcılıkları, özgün düşünceleri övülürken zanaat adı verilen el işine dayalı sanatlar, aşağı sanat olarak görülmeye başlanacaktır. Ötekileşeni-farklılaşanı aşağı görme düşüncesi, sadece sanat alanında değil hayatın ve toplumun her aşamasında

² Sanat; beceri, ustalık, marifet, hüner, sanat eseri, eser (Çelgin, 2018: 766).

kendini göstermektedir. Bu düşüncüyü Walter Benjamin şu sözleriyle desteklemektedir: “Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğini taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılamaz” (Benjamin, 2002: 41-42). Bu aşağı görülmeye karşın bugün özgünlüğe ve yaratıcılığa dayalı olan güzel sanat ürünleri 18.yy.dan önce sipariş usulü ile üretilen ve tamamen el işine dayalı bir sistemle üretilmektedir. Bu sanatların büyük bir çoğunluğunda sanatçının kendi yaratıcılığına dayalı bir üretime rastlanmamaktadır. El sanatlarında olduğu gibi aynı eserleri tekrar tekrar üretmektedirler. Ayrıca şu an el sanatlarında olduğu gibi sanat eserleri atölyelerde kolektif bir şekilde üretilmektedir ve bireysel tatmine yönelik olmaktan uzaktır.

18. yüzyılın sonlarına doğru Aydınlanma düşüncesinin halk arasında iyiden iyiye kabul görmesiyle, toplumda bireyselleşme hızlanmıştır. Bu bireyselleşmeyle, modern anlamda sanat olarak adlandırılan alanlarda çalışma yapan sanatçılar ürünlerini sipariş usulü üretimden çıkartıp yaratıcılığın ve özgünlüğün esas olduğu üretim tarzına entegre etmişlerdir. Bu anlayışın dışında kalan ve tamamen el işine dayalı olan sanatlara da zanaat adı verilmiştir.

18. yüzyılda batıda sanat-zanaat ayrımı hâkim olurken; benzer tarihlerde doğudaki toplumlarda bu görüş kabul görmemiştir. Doğudaki toplumlarda eserin kim tarafından yapıldığının, özgünlüğünün, sanat için sanat anlayışının bir anlamı yoktur. Bu dönemde üretilen ebru sanatı, hat sanatı gibi sanatların temel amacı işlevlerini yerine getirmeleridir. Bu doğrultuda üretilen eserlerin tamamı sanatçının bireysel zevklerine ve isteklerine göre üretilmemiştir. Tamamen sipariş usulü yöneticilerin isteğine göre üretilmiş eserlerdir. Eserlerin sergilenmesi amacı güdülmemiş; kitaplarda yahut sadece sınırlı kişilerin görebileceği yerlerde varlığı devam ettirilmiştir.

Buradan da anlayacağımız üzere her toplumda bazı geçişler farklı çağlarda olmuştur. 18. yüzyılda Avrupa’da başlayan bireyselleşme akımı, Osmanlı gibi cemaat kültürünün hâkim olduğu topluluklara geç gelmiştir. Bu gecikme yüzünden, bu coğrafyada üretilen sanat eserleri, el sanatları olarak değerlendirilmekten öteye geçememiştir. Batıda üretilen sanat eserlerinde sanatçılar imzalarını atmaya başlamış; sipariş usulü eser üretimini reddedip kendi zihin dünyalarına uygun çizim

teknikleri ile sanat üretmeye başlamışlardır. Bu tür bir özellik Osmanlı gibi topluluklara gelemediğinden, diğer sanat eserleri zanaat olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı sarayları yüzünü Batıya döndüğünde, yani alıcılar yeni beğeniler geliştirdiğinde, çini ve minyatürün yavaş yavaş ortadan kalktığı görülmektedir. Oysa halı, kilim zamanımıza kadar yaşamıştır. Günlük hayatta kullanılan eserlerde zenginle fakir, halkla saray arasında tam bir ayırım olanağı yoktur. Bu ortaklık, Tanzimat'tan sonra Osmanlı yüzünü Batı'ya döndüğü zaman biter (Kuban, 1982: 89-90). Bu durum da sanat tarihçilerinin batı temelli bir sanat tarihi yazımını neden benimsediğini gözler önüne sermektedir.

Günümüze kadar sanatın tarihi üzerine yazan birçok sanat tarihçisi, sanat tarihini, Batı dünyasının kabul ettiği şekliyle Antik Yunan'ın *tekhne* kavramına dayandırarak, modern sanat anlayışı çerçevesinde yazmıştır. Bu sanat tarihi, sanatta sürekli değişim ve gelişimi vurgulamakta, her ne kadar *tekhne* kavramı zanaatı içerisinde barındırsa da zanaatı sanat görmemekte ısrar etmektedir. Bazı noktalarda zanaatçılar ürünlerini geliştirmediklerinden ve dönüştürmediklerinden ötürü de eleştirilere maruz bırakılmışlardır. Batılı anlayışın dışında kalan sanatlar, kendilerine has estetik yapıları bulunuyor olsa da ilkel sayılmıştır. Temel olarak bu sanat ürünlerinin gelişmeye ve dönüşmeye ihtiyaç duymadığı; sahip olduğu formuyla, halk arasında işlevini yerine getirdiği atlanmaktadır. Afrika'daki yerlilerin kullanıldığı maskeler, ritüeller sırasında işlevlerini yerine getirdiğinden, yeni bir formda, yeni renkler veya yeni tasarımlarla üretilmelerine gerek duyulmamıştır (Shiner, 2018: 14-15). Yani buradan şunu anlıyoruz ki; sanat ürünleri bulunduğu kültür eksenini ve çevresinde değerlendirilmeli ve ona göre değer verilmelidir. Kültür eksenini göz ardı edildiği takdirde birçok sanatsal ürünün değerinin de buna benzer şekilde ortadan kaybolacağı unutulmamalıdır.

Kültür göz önüne alındığında, unutulmaması gereken şey, toplumların sanat anlayışlarını şekillendiren en önemli şeylerden birisinin dünyayı ve doğayı anlama biçimleri ve yaşam tarzları olduğudur. Bu yaşam tarzları ve çevresindeki doğa, üretilen sanat eserlerini doğrudan etkilemektedir. Çünkü göçebe yaşam tarzına sahip olan bir topluluğun heykel sanatı ile uğraşmaya ihtiyaç duymasını beklemek doğru değildir. Göçebe topluluklardan daha çok hayvansal ürünlerden hareketle sanat üretmesi beklenmektedir.

Her toplum, sanat anlayışını kendi yaşam tarzlarına, kültürüne göre oluşturmaktadır. Sanatı, içinde bulunulan koşullardan, çağın değer yargılarından, beğenilerinden, ilgilerinden ve ihtiyaçlarından bağımsız değerlendirmek; Batı geleneğinin dikte etmeye çalıştığı gibi tek gerçek bir sanat tarihinin olduğunu düşünmek; bu doğrultuda zanaatı sanattan tamamen kopuk değerlendirmek; günümüz özgürlükçü sanat anlayışına uymamaktadır. “El sanatı ile uğraşan insanlar sanatçı ya da zanaatkâr olarak anılabilir. Ama bu ustalara sadece zanaatkâr demek eksik bir sıfat olur” (Çiçekoğlu, 2018: 2). Bu sebeple usta-çırak ilişkisini ortaya koyarken, alanında çok değerli isimlerin ürettiği eserleri, zanaat (el sanatları) çatısı altında değerlendirmektense sanat olarak görmenin daha doğru olacağını belirtmek gerekmektedir.

3.2. Usta Kimdir? Ustada Aranan Özellikler

“Sanatkâr el öpmez; sanatkârın eli öpülür.”³

Mustafa Kemal Atatürk

Geleneksel el sanatlarını kavrama sürecinin ilk ve en önemli basamağı “Usta”nın kim olduğu ve el sanatlarındaki yeri ve öneminin ne olduğunu tespit etmektir. Usta, Sanat Sözlüğünde “Lonca sisteminde bir sanatı en yetkin biçimde yapabildiğini kanıtlayarak mesleki çalışma yeterliliğini kazanmış, işyeri açma hakkına sahip kişi. 2. Sanatta yetkinlik aşamasına varmış birey” (Sözen & Tanyeri, 2017: 313) şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca “Usta kelimesi, bir zanaatı bütün incelikleriyle, gereği gibi öğrenmiş olan ve onu kendi başına uygulayabilen, yapabilen kimse anlamını taşır.” (Köşger, 2018: 13). Bu tanımları biraz daha detaylandırmak mümkündür:

Usta, Sanat alanında, öğretileri takipçileri ve öğrencileri tarafından kabul edilen, otorite sahibi olan sanatçı. Eski çıraklık sisteminde bir usta, örnek teşkil eden büyük bir sanatçıdır. Ustanın takipçileri ve öğrencileri ise çırak olarak adlandırılmıştır.

‘Sır, ustaların çalışmalarından farklı bir şey yaparken sana verdikleri tavsiyeyi anlamaktır.’, Edgar Degas.

‘Ustasını geride bırakmayan öğrenci, bir zavallıdan başka bir şey değildir’, Leonardo da Vinci” (Keser, 2009: 345).

“Eskilere göre usta (artifex) ya bir sanatı ya da zanaatı icra eden mutlak bir insandır. Ama gerçekte o, sanatçı ve zanaatkâr kelimelerinin şimdiki anlamında ne sanatçı ne de zanaatkârdır; bilakis, her ikisinden de fazlasıdır çünkü en

³ Kocatürk, Utkan (1999). Atatürk’ün Fikir ve Düşünceleri, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, s.153.

azından asıl itibariyle onun faaliyeti çok daha derin bir düzleme ait ilkelerle ilişkilidir (Gu  non, 2016: 57).

Genellikle el sanatlarında uzmanlaşmış kişiler için kullanılan ‘‘Usta’’ terimi Farsçadaki *ust d* kelimesinden türemiştir. Belirli bir sanat alanının uzmanlığına sahip, görev ve icra ettiği sanatın ayrıntılarını gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan kişilere usta denilmektedir. Geleneksel Sanatlar ile uğraşan bir kişinin usta olarak kabul edilebilmesi için sadece o alanda uzmanlaşması yeterli değildir. Usta  ıracak ilişkisinde yetişmiş olması ve sanatın edep ve erk nını öğrenmesi gerekmektedir. Ayrıca bir sanatçıya usta diyebilmemiz için  ıracak yetiştirmesi de gerekmektedir.

 şin ahlâkını öğrenmemiş bir kişi mesleğini ne kadar iyi yaparsa yapsın, sanatçılar arasında usta olarak görülmemektedir (KK1, KK4, KK5, KK6, KK12, KK15).

Geleneğin ustaları, usta- ıracak, usta-kalfa ilişkisinde sadece bir sanatı  ğretmezler, onlar aynı zamanda geleneksel bilgiyle birlikte mesleğin adabını ve töresini de öğrenerek geleceğin ustaları olmaya ve geleceğin ustalarını yetiştirmeye hak kazanıp, ruhsat alırlar. Uygulamanın çok önemli bir mevkii işgal ettiği el sanatlarında, geleneğin yaşatılmasında usta- ıracak ve usta-kalfa ilişkisi çok önemlidir ( zdemir M. , 2019: 498).

Bir usta, usta olarak adlandırılmak için sanatını devam ettirebilecek kişilere ihtiyaç duymaktadır. Sanatını devam ettirecek  ıracaklar yetiştirmedeği takdirde ustalığının bir mantığı yoktur. Ustanın, tam manası ile ustalığının devam etmesini ve yaşamasını sağlamak istiyorsa,  ıracak yetiştirip adını ve tekniklerini yaşatmasını ve geliştirmesini sağlaması gerekmektedir. İcra edilen sanatı devam ettirecek, gelecek kuşaklara aktaracak bir  ıracak yetiştirilmediği takdirde o alanda yapılmış çalışmalar çok fazla ileri gidememektedir. Bu durumda sanatta usta olmanın bir manası olmayacaktır. Çünkü sanat ve isim zaman içerisinde yok olup gidecektir.

Sanatta usta olarak kabul görmek için bazı koşullara sahip olmak gerekmektedir. Bu koşullar otorite, itibar, tecrübe, orijinallik ve öğretme-öğrenme becerisi şeklinde kategorize edilebilir. Sanatta usta olmanın önemli bir koşulu olan otorite sahibi olma düşüncesini Sennett, şu sözleriyle desteklemektedir: ‘‘gerçek otoritesinin büyük bir kısmı başkalarının göremediklerini g rebilmekten, bilemediklerini bilmekten kaynaklanır; otoriteleri kendi sessizliklerinde dile gelir’’ (Sennett, 2009: 107). Sabri  lgener’in şu sözleri de bu görüşü desteklemektedir:

“İstihsal tarzı ve tekniği noktasından görenekçilik (ampirizm), rütbe ve kademe itibariyle alttan üste bağlılık ve teslimlik! Biri mevcut olanı bilindiği ve belletildiği gibi muhafaza, diğeri onu öğretilene hürmet ve riayet! Esasen sonuncusu olmadan ilkinin tasavvura bile imkân yoktur. Görenekçi, ampirik iş ve istihsal tarzı bu suretle sıkı bir disiplin ve otorite nizamı ile baskı altına alındıktan sonradır ki, hakikat haline gelmiş ve tamamlanmış olmaktadır” (Ülgener, 2014: 109). Bir usta, atölyesinde çalışan çırakları üzerine otorite kuramazsa o atölyenin çalışma sistemi işlememeye başlayabilmekte; otorite eksikliğinden dolayı çıraklar üzerinde oluşabilecek herhangi bir rahatlık, usta-çırak ilişkisini ve sanatı tehlikeye atabilmektedir. Ayrıca bu eksiklikten dolayı çıraklar, ustasının verdiği işleri özveri ile yapmamaya başlayabilmekte ve eğitimi aksatabilmektedir. Tüm bu olumsuzluklar, sanatın gelecek kuşaklara sorunlu bir şekilde aktarılmasına neden olmaktadır. Bu durumun yaşanmaması için usta otoritesini, korku temellerine dayandırmaktadır. Çıraklar ustalarından azar işiteceğinden veya dayak yiyeceğinden korktuğundan daha disiplinli bir şekilde çalışmaktadırlar. Otorite kurmak için ahilik döneminde çıraklarını ve kalfalarını azarlama ve uyarma yetkisi, ustaların elinde bulunmaktaydı (Bayram, 1977: 50). “Usta dükkandaki tertibatın bozulmamasına dikkat eder ve bir noksan görürse kalfa ve çırağa ihtarla bulunur. Dükkandaki tertibat göreneğe tabidir. Bu hususta en küçük ve en büyük dükkân arasından fark yoktur” (Bayrı, 1935: 293). Alan araştırmamızda Yunus Girgiç, Mehmet Girgiç, İsmail Bütün ve İrfan Şahin ve Fuat Başar; atölyedeki disiplinin sağlaması için eğitim boyunca ustalarının otoritesini hep hissettiklerini dile getirmişlerdir. Bu otoriteyi sağlamak adına ustalarının kızdığını ve “ustanın vurduğu yerde gül biter” anlayışıyla bazen ustalarının kendilerini dövdüğünü dile getirmişlerdir (KK1, KK4, KK6, KK7, KK15).

Usta olmanın bir diğer önemli özelliği ise itibar sahibi olmaktır. Ustalar itibarı, sanata vermiş oldukları uzun süreli emeğin neticesinde elde etmektedir. “Harper’a göre itibar (reputation), bu uzun süreli ilişki sonucu ortaya çıkar. Fakat itibar bir nihayete erme çizgisinde duran bir statü olarak değil süregelen eylemlerde kendini beyan eden bir süreç içinde tarif edilmelidir (1987, s. 151)” (Akt. Bilgir, 2021: 185). İtibarın ne derece önemli olduğunu şu cümlelerde daha net görmek mümkündür:

‘Bu meslekte insan, iyi bir isim için bir ömür harcar. Ama yaptığı küçük bir hatayla her şeyini kaybeder.’ Biz, bu terbiyelerle büyüdük. Bu nasihatler

ölçüsünde büyüdük. Ustamızın bize bir nasihatte bulunması için bir sebebi de yoktu ki, O sevecen bakışı bile, bir ten teması bile, tabii alaylılığın vazgeçilmezi şamar da buna dahildir. Çok keyifli zamanlar yaşadım rahmetli ustamla' (Şahin, 2017: 93).

Ustalar itibarı, uğraşmış olduğu sanat dalındaki üstün becerileri ve tecrübesi sayesinde kazanmaktadır. İtibarı olmayan bir usta, hem kendi alanındaki sanatçılar tarafından hem de halk tarafından usta olarak görülmemektedir. Yunus Girgiç, ustası Mehmet Girgiç ve Ahmet Yaşar Kocataş'ın; işlerini iyi yaptığı için mesleğe itibar kazandırdıklarını dile getirmiştir. İşlerini iyi yapmayan diğer ustaların keçe sanatına itibar kaybettirdiklerini; kendi çıraklarının bile ustalarına saygı duymadığını söylemiştir (KK7). İrfan Şahin kispet sanatında işini iyi yapmayan bir ustaya güreşçilerin itibar etmediğini; kimsenin ona kispet yaptırmadığını dile getirmiştir (KK15). İrfan Şahin'in söylemlerinden bu tip ustaların rakip olarak görülmediği de anlaşılmaktadır. İtibar ile otorite birbirleri ile bağlantılıdır. Çırakları üzerinde kurmuş olduğu otorite sayesinde atölyesinde disiplinli bir çalışma ortamı yaratan usta, üretmiş olduğu sanat eserlerinden ve otoritesinden dolayı itibar kazanmaktadır.

Ustanın bu iki özelliği kazanmasını sağlayan en önemli faktör sanata verdiği emek yılıdır. Uğraşmış olduğu sanata ne kadar emek verirse o kadar tecrübeli sayılmaktadır. Bu tecrübe de otoritenin ve itibarın oluşmasına yardımcı olmaktadır. Tecrübe, ustanın sanatın icrası sırasında ve sonunda yapmış olduğu eserin kusursuz ve hatasız olduğu sonucunu doğurmaktadır. Tecrübenin usta üzerinde yarattığı etkiyle usta kendisini en başarılı, en bilge hissetmekte ve en son sözü kendisi söylemek istemektedir. Bu durum sanatın ve usta-çırak ilişkisinin gelişimini olumsuz etkilemektedir. Tecrübe sahibi usta, sanatının her aşamasına hâkim olduğundan eserini bir araya getirmede güçlük çekmeyecektir. Usta bu tecrübesini çırağına aktaramadan vefat ettiğinde ise sanatına dair tüm bilgi ve birikimi, usta ile yok olup gidecektir. Sennett, bu durumun yarattığı olumsuz boyutu şu cümleleriyle desteklemektedir: "...Usta öldüğü anda, onun çalışmasının tamamında bir araya getirdiği bütün ipuçlarını, hamleleri ve öngörülerini yeniden oluşturmak mümkün değildir: çünkü artık sözle dile getirilmemiş olanı ona tekrar sormanın bir yolu kalmamıştır" (Sennett, 2009: 107). Sanatı icra edecek usta kalmadığı zaman tecrübenin de bir önemi olmayacağını İrfan Şahin şu sözleriyle dile getirmiştir: "Turabi usta ve diğer ustalar vefat ettiği dönemde kispet yapacak kimse kalmamıştı. Bende usta olacak tecrübeye sahip değildim ama güreşçilerin teşviği ve ısrarı ile

kispet dikme işini hızlandırdım. Güreşçilerin de bu konuda bana yardımı çok oldu. Bunun sayesinde tecrübe ve ustalık kazandım” (KK15). Bu olağanüstü durumda, usta olmak için tecrübenin önemini yitirdiği görülmektedir.

Tecrübenin bir diğer boyutu, ustanın itibar kazanmasında önemli bir yere sahip olmasıdır. Yunus Girgiç, sanatını başarılı bir şekilde icra ettiği halde, tecrübe sahibi olmadığı için babası tarafından usta olarak görülmediğini dile getirmiştir (KK7). Kispet ustası Uğur Kesen, sanatında yaşı ilerledikçe ve tecrübesi arttıkça güreşçiler tarafından daha çok itibar gördüğünü; usta olarak kabul edildiğini ifade etmiştir (KK11).

Bir sanatçının, usta olarak kabul görmesi için orijinallik, olmazsa olmaz bir kural değildir. Buradan, orijinal eserler üretmeden usta olunamayacağı sonucu çıkarmak da doğru değildir. Orijinal eser ortaya koymayıp, ustasından öğrendiği teknik ve estetik bilgileri devam ettirerek de usta olunabilir. Ama sanatına kendi teknik ve estetik anlayışı ile orijinallik kazandıran bir usta, diğer ustalardan bir adım öne geçmektedir. Böyle bir durumda usta, sanat camiasında ve halk tarafından; sanatın önde gelen erbabları arasında gösterilmektedir. Orijinal eser üreten ustalar ile diğer ustalar arasındaki önemli farklardan birisi de sanatı öğrenmek için çırakların orijinal eser üreten ustaları daha çok tercih etmesidir. Bu da ustanın isminin ve tekniklerinin yaşamasını sağlamaktadır. Keçe sanatçısı Ahmet Yaşar Kocataş, ipek ve keçeyi birleştirerek farklı bir teknik ile orijinal bir eser ortaya koyduğunu bu teknik sayesinde keçe camiası tarafından usta olarak kabul gördüğünü dile getirmiştir (KK12). Mehmet Girgiç keçenin kullanım formunu değiştirmesi ve farklı teknikler kullanması sayesinde çırak adaylarının, sanatı öğrenmek için kendisine talepte bulunduğunu ve keçe ustaları tarafından büyük usta olarak görüldüğünü dile getirmiştir (KK6). Bu iki ustanın görüşlerini Yunus Girgiç şu ifadeleriyle desteklemiştir: Babam Mehmet Girgiç ve Ahmet Yaşar Kocataş’ın keçe sanatına katmış oldukları yeni tekniklerle, bu sanat alanında tek söz sahipleri onlardır (KK7). Mahmut Sür, boncuk yapımında standartlaşmış kalıbın dışına çıkıp yeni boncuk formları ortaya çıkardığı için halk tarafından ustalık konusunda diğer boncuk sanatçılarından bir adım önde olduğunu dile getirmiştir (KK14). Bu örneklerden de göreceğimiz üzere usta olarak kabul görmek için orijinallik önemli bir yer teşkil etmektedir.

Bir sanatta usta olarak kabul görebilmek için ustanın, sahip olduğu üstün bilgi ve becerileri çırak olarak adlandırılan kişilere aktarma yetisine sahip olması gerekmektedir. Öğretme becerisi hem kendi tekniklerinin yaşamasında hem de sanatın devamlılığı konusunda mihenk taşı görevi görmektedir. Usta-çırak ilişkisine vakıf olmayan bir kişi sanat camiasında usta olarak görülmemektedir. Fuat Başar, ustadan eğitim almayan veya bir çırak yetiştirmeyen bir sanatçının usta olarak kabul edilemeyeceğini söylemiştir (KK1). Fuat Başar'ın çırağı olan Aydın usta da aynı düşünceye sahiptir. İsmail Bütün, Seramik sanatında çırak yetiştirmeyi başaramazsanız ustalığınızın bir anlam ifade etmeyeceğini dile getirmiştir (KK4). Maden'in "Ustadan beklenen özelliklerden birisi de iyi bir eğitici olması ve çırak ve kalfalarını iyi yetiştirmesidir (Saat, 2009; Şahiner, 2009; Akkök, 2009 d)" (Maden, 2010: 88) tespiti bu görüşümüzü desteklemektedir.

Ayrıca usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmemiş kişiler de usta olarak görülmemektedir. Çünkü sanatı sanat yapan etik, teknik ve estetik kuralların, usta-çırak ilişkisi dışında öğrenilemeyeceği düşüncesi birçok ustada mevcuttur. Geleneksel yöntem ile yetişmiş sanatçılar, sanatı modern yöntemlerle, yani internet üzerinden öğrenen kişileri usta olarak saymamaktadır. Usta olabilmek için uzun yıllar alanında uzman olan bir ustanın yanında eğitim alması gerekmektedir. El sanatları alanında usta sayılabilmemiz için usta çırak ilişkisi içerisinde yetişmeniz ve o alanın önemli boşluklarını doldurmanız gerekmektedir. Ustalık sadece o sanatı başarılı bir şekilde icra etmek değil; aynı zamanda mesleğin kurallarına hâkim olmak ve bilgiyi gelecek kuşaklara aktarabilmeyi işaret etmek demektir.

Yani bir kişinin usta olabilmesi için otorite, itibar, tecrübe, orijinallik ve eğitim yetisine sahip olması gerekmektedir. Bunlara sahip olmayan kişiler "usta" olarak adlandırılmamaktadır.

3.3. Çırak Kimdir? Çırakta Aranılan Nitelikler

"Efendiler, hepiniz me'bûs olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hattâ Reis-i Cumhur olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim."
Mustafa Kemal Atatürk

⁴ Ertuğrul, Muhsin (14.04.1963). "Bir Dönüm Gecesi", Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul.

Geleneksel el sanatlarında “usta” ne kadar önemliyse çırak da o derece önemlidir. Bu çerçevede çırak, “Lonca düzeninin egemen olduğu çağlarda, bir ustanın yanına ya da bir atölyeye sanat veya beceri öğrenmek için girmiş genç adam” (Sözen & Tanyeri, 2017: 77) şekilde tanımlanmıştır. Ayrıca sanat öğrenmek ve taşıyıcısı olmak için genellikle küçük yaşlarda bir ustanın yanında çalışmaya başlayan kişilere çırak denilmektedir. “Atölye sisteminde öğrenci olarak da nitelendirilebilecek olan çıraklar hem mesleği öğrenirler hem de kalfa ve ustasının verdikleri ödevleri yerine getirirler” (Köşger, 2018: 13). Çırağı şu şekilde detaylandırmak mümkündür:

Bu terim, sanattan çok zanaat alanına ilişkindir. Çıraklık zanaatçı olmanın gereklerinden biridir. Ancak, uzun bir dönem, özellikle sanatın zanaatla aynı statüde olduğu dönemlerde sanat eğitimi alabilmek için bu aşamadan geçmek gerekmiştir. Sanatta çıraklık sisteminin egemen olması Ortaçağ’da gerçekleşmiş, Rönesans döneminde de devam etmiştir. Loncalara bağlı çalışan zanaat ustaları ve sanatçılar, atölyelerinde bir çırak istihdam etmekte yükümlü kılınmaktadır. Sanatçı ya da zanaatçı olmak isteyen erkek çocukları bir ustanın yanında, onun oğlu gibi yaşamış; hem ustasının hem de onun ailesinin verdiği her türlü işi yapmakla yükümlü olmuştur. Ancak, elbette ki en önemli sorumluluğu başlangıçta ustasının işindeki önemsiz yeri tamamlayabilmek olarak düşünülmüştür. Bu nedenle ustasını çok iyi taklit edebilmesi hedeflenmiştir. Usta çırağına, nasıl boya üretildiği, renklerin nasıl elde edildiği gibi teknik bilgileri öğretmiştir. Çıraklıkta yetkinleşince, yine ustasının denetiminde bağımsız resimler yapabilme görevini üstlenmiştir. Çırak, geleneksel eğitimle çalışmayı öğrenerek yaklaşık üç ya da dört yılda ustabaşı olarak kabul edilmiş, usta olduğunda ise aynı biçimde çırak kabul etmiştir (Keser, 2009: 76-77).

Çırak kelimesi etimolojik olarak Farsçadaki *çerāğ* sözcüğünden türetilmiştir. *Çerāğ* sözcüğü çıraklık etme anlamının yanında “Lamba, mum, kandil; aydınlatan, açan; kılavuz, pir, mürşit” (Püsküllüoğlu, 1977: 43) anlamlarına da gelmektedir. Çırak, belirli bir yaş aralığında bir sanatta uzmanlaşmak için bir ustanın yanında çalışmaya başlayan kimselere denilmektedir. Çıraklıktaki temel amaç maddi bir gelir elde etmekten ziyade bir sanatın inceliklerini öğrenmektir. Çırak, sanatın yanında o sanatın ahlâkını da öğrenmektedir (KK1, KK2, KK5, KK6, KK7, KK8, KK15).

Bir adayın çırak olabilmesi için belirli bir yaştan altında olması gerekmektedir. “Küçük yaşta bir ustanın yanına verilen bir çırak, (günümüz toplumunda bu durum yaş olarak ilkokul seviyesini bulmaktadır) küçük bir atölyenin içinde ustasını gözlemleyerek, taklit edip istenilen işleri yerine getirdiğinde öğrenme sürecinde ilerler ve bir zanaat sahibi olur. Bir zanaat de kalfalık ve ustalık sıfatına

erişilebilmesi için, kendisini yetiştiren ustasından buna uygun olduğuna dair bir onay alması gerekir...” (Köşger, 2018: 10). İsmail Bütün çıraklıkta yaşın önemini şu şekilde dile getirmiştir: Halk Eğitim kursunda çeşitli yaş aralıklarındaki insanlara eğitim verdim. Bu eğitimde benim yaşımda çıraklar olduğu için onlara rahat bir şekilde ne yapmaları gerektiğini söyleyemedim. Diğer çıraklarıma söylediklerimi ve yaptırmak istediklerimi kurstaki çıraklara yaptıramadım. Kurstaki çıraklar söylediğim her şeyden alınıp gücendiler (KK4). Diğer ustalarsa yaşı geçmiş kişilerin çıraklık yapmasının onlara ağır geldiğini ve bu kişilerin, ustalarının sözlerini dinlemediğini dile getirmiştir (KK6, KK7, KK8, KK12, KK14).

Maden’in “Oymacılıkta çıraklığa çocuk yaşta başlanması mesleki eğitim açısından önem taşımaktadır. Ustalar belli bir yaştan sonra bu işte yetişmenin zor olduğunu düşünmektedir (Köklü, 2009a; Ekici, 2009; Ünal, 2009; Eytemiş, 2009; Akkök, 2009 d; Güzeyıldız, 2009; Arıcı, 2009; Güneş, 2009; Uzunay, 2009; Ünal, 2009)” (Maden, 2010: 51) belirlemeleri çıraklıkta yaşın önemini vurgulamaktadır. Bunun nedeni ise ustasının vermiş olduğu işleri itiraz etmeden saygılı bir şekilde öğrenmesi içindir. Çıraklıkta yaşın önemini şu örnekte de görmek mümkündür: “...Adem Kalın, meslekte çırak bulunamamasını ise eğitim sistemine bağlamaktadır. Kalın’a göre 7 yaşında okula başlayan bir çocuk neredeyse 18 yaşında okulu bitirmekte 18 yaşına gelen birisi ise mesleği öğrenememektedir (K.K. Kalın, 2012)” (Polat, 2013: 131).

Belirli bir ahlâk düzeyinde olmayan çıraklar, süreç içerisinde elenmektedir. Sanatsal yeteneği yetersiz olan kişiler de belirli bir süre sonra elenmektedir. Belirli bir sanatta çırak olup ustalaşabilmek için birtakım yetilere sahip olmak gerekmektedir. Bir sanata çırak olacak kişilerden itaatkârlık, disiplin, saygı, sabır ve yetenek gibi yetiler beklenmektedir.

Çırağın itaatkâr olması; ustasının kendisine yüklediği işleri sorgusuz sualsiz yapmasına imkân sağlamaktadır. İtaatkârlık yetisi çırakların gelişiminde doğrudan etkilidir. Bir çırak, ustasının verdiği görevleri itiraz etmeden yaptığı takdirde gelişim gösterebilir (KK1, KK6, KK12). İsmail Bütün, babasına itaat etmediği için ve verdiği görevleri yerine getirmediği için çok dayak yemiştir. Daha sonra babası sanatı öğrenmeye isteği olmadığını düşünerek yeni iki çırak alıp onlara sanatını öğretmeye başlamıştır. Babası kendisine sadece ayak işleri yaptırmaya başladığı ve sanat

öğretmeyi bıraktığı için, İsmail Usta kendi çabasıyla gaz lambasının ışığında çalışmaya ve öğrenmeye başlamıştır. Daha sonra babasına kendini kanıtlayıp itaat etmeye başlayınca sanat öğrenmeye ve icra etmeye başladığını dile getirmiştir (KK4). “Bir zanaata girenlerin bu zanaatı sevmesi, benimsemesi, çırak, kalfa ve ilerde usta olabilmesi için yöneticilere ve daha çok ustalarına itaat, saygı ve bağlılık göstermesi” (Başoğlu, 1982: 8) ve tüm geleneklere uyması gerekmektedir. Özen konu ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

Çırak ustasının oturduğu sandalyeye oturamazdı. Bunu bilmeden yapan çocuklara ‘sakın bir daha oturmayasın, kışında kara(çıban) çıkar’ derlerdi. Çırak dükkana gelirken yolu yakınlaştırmak için olsa bile çarşının içinden geçemezdi. Bu çok ayıp bir şeydi. Ayrıca çırak ustasının izni olmadan dükkandan dışarı çıkamaz, çarşı içinde dolaşamazdı. Böyle yapan çocuklar bir defa uyarılır. İkinci kez aynı şeyleri yapmaya kalkarlarsa dükkandan uzaklaştırılırlardı. Çırak dükkanda kendisine gösterilen işlerin dışında ustasının evinde de çalışır ve burada kendine gösterilen işleri de yapardı (Özen, 1982: 18).

“Bir sanata çırak olmak, bu sanat kolunda ilerlemek, sanatkâr olmak mutlak bir saygı, itaat ve bağlılık” ister ve “çırak girdiği sanat kolunun törelerine uymak” (Özen, 1982a: 8) zorundadır. Burada ustasının vermiş olduğu ayak işi diye tabir edebileceğimiz işlerin yapılması, çırağa sanat etiğinin öğretilmesinde önemli bir yere sahiptir. İtaatkârlık, çırakların sanatın tekniğini ve estetiğini öğrenmesine yardımcı olmaktadır. İtaatkâr olmayan bir çırak ustaları tarafından uzun süre yanlarında tutulmaz.

Birçok eğitim modelinde de olduğu gibi usta-çırak ilişkisinde de disiplin önemli bir yer teşkil etmektedir. Ustalar çırak seçerken, çırakların disiplin yetisine sahip olup olmadığına bakmaktadır. Disiplin yetisine sahip çıraklar atölyenin işleminde önemli roller üstlenmektedir. Ustasının vermiş olduğu görevleri sistematik bir şekilde yaparak atölyenin işleminde ve kendi gelişimine katkıda bulunmaktadır. Fuat Başar, “disiplinli bir şekilde çalışmayan bir çırak ne hat sanatında bir nokta çizebilir, ne ebruda bir çiçek çizebilir” (KK1) cümlesi ile disiplinin önemine vurgu yapmıştır. Yunus Girgiç ve İrfan Şahin, ustalarının çok disiplinli olduğunu ve bir çıraktan da aynı derecede disiplinli olmasını beklediklerini söylemiştir (KK7, KK15). Yani disiplin, sanatın üç önemli işlevi olan etik, teknik ve estetiğin öğrenimini kolaylaştırmaktadır.

Saygı, ıraklarda aranan en temel yetilerin başında gelmektedir. Çırağın sanatı tam manası ile öğrenebilmesi için ustasına ve yapmış olduğu sanata saygı duyması gerekmektedir. Saygı, ıraklarda aranan diğerk özelliklerle doğrudan bağlantılı olup bu özelliklerin tam merkezinde yer almaktadır. ırakta diğerk özelliklerinin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü ustasına ve sanata saygı duymayan bir Çırakta diğerk yetiler gelişemez. “Yalnız ustalığa terfi eden çırak asla ustasının yanında kendi ustalığından söz açamaz. Hangi yaşa gelirse gelsin ustasına saygıda kusur etmez. Bayramlarda ustasının elini öpmeye gider” (İssever, 1994: 168). Birçok usta saygının önemine vurgu yapmıştır ve ustalarına saygı duyduklarını dile getirmiştir (KK1, KK2, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK10, KK11, KK12, KK14, KK15,). Ustaları ile kötü ayrılışlar bile onlara saygı duyduklarını söylemiştir (KK7). Fuat Başar “sanatına ve ustasına saygı duymayan çırak sanatta barındırılmazdı” (KK1) sözünde, çıraklıkta saygının önemine dikkat çekmektedir. Bilgir’in yapmış olduğu “Meslek Erbabı: Zanaatkarlığın Toplumsal Çerçevesi” çalışmasındaki alan araştırması örnekleri de usta-çırak ilişkisinde saygının önemini vurgulamaktadır.

Çıraklık özellikleri arasında saygıdan sonra gelen en önemli özellik sabırdır. Sabır, ırakların gelişmesi için önemli bir imtihandır. Çırakların ustaları tarafından verilen görevleri sabırla yapması gerekmektedir. Fuat Başar: “Hat sanatında çizgilerini sabırlı bir şekilde tekrar tekrar yapmazsan bir başarı elde edemezsin” (KK1) sözüyle sabrın önemine vurgu yapmıştır. Mahmut Sür: cama şekil verirken sabırlı bir şekilde davranmayan kişinin sanatı öğrenemeyeceğini dile getirmiştir (KK14). Keçe sanatçısı Mehmet Girgiç, bir çırağın, ustasının verdiği işi sabırlı bir şekilde yapmazsa sanatı uzun süre icra edemeyeceğini söylemiştir (KK6). Kismet ustası İrfan Şahin: Çırağın belirli bir seviye gelebilmesi için sabırlı bir şekilde çalışması gerektiğini belirtmiştir (KK15). Sabırsız bir çırağın sanatta gelişmesi pek mümkün değildir.

Ustanın çırağına tekrar tekrar aynı işi yaptırması, çırağın gelişimini sağlamaktadır. ıraklar sabırla ustasının verdiği görevleri yerine getirmediği takdirde sanatsal anlamda gelişim sağlayamaz. Sanat öğrenmede sabrın önemini şu tespitle daha net görmek mümkündür: “Harper, Working Knowledge adlı incelemesinde tamirci... Willie ... yeteneklerinden çok işe karşı sabırlı tutumunu önemsemektedir.

Bu tutumu sayesinde diğer tamircilerden farklı bir yere sahip olmaktadır (1987, s. 168-69)” (Akt. Bilgir, 2021: 174). Tamirci Willie ile ilgili tespitleri sanata uyarladığımızda buradan da anlaşılıyor ki; yetenek sizi bir noktaya kadar taşımaktadır. İyi bir çırak olmak; sabırla bir sanatı öğrenmeye istekli olmayı da gerektirmektedir.

Çırak seçimlerinde belki de en son aranan özelliği yetenektir. Çünkü çıraklar genel olarak aileler tarafından yetenekleri gözetilmeksizin işinin ehli bir ustanın yanına bir sanatı öğrenmesi amacıyla verildikleri için çırakların yeteneğine pek bakılmamaktadır. Burada asıl önemli olan nokta çırağın ustasını yakından takip ederek yapmış olduğu eserlere benzer eserler üretmeye çalışmasıdır. Çünkü kendi gösterdiği teknikleri kopyalayabilmesi ve ustanın atölyesinin işlemesi için yeterli bir özelliktir. Ama ustalar, çırakların sanatı öğrenmesi için belirli bir süre tanırlar bu süre içerisinde yetenek konusunda gelişme kaydedemeyen çıraklar ustaları tarafından başka bir sanata yönlendirilirler. Şahin’in çırak Murat Bey’le görüşmesi yeteneğin ne kadar önemli olduğunu vurgular niteliktedir:

Gerçek usta şudur: Yetenek, çırağının karnında saklıdır. Elini, ağzından sokup karnına kadar indirip, yeteneğini oradan alıp dünya üzerine çıkarttığında usta olduğunu anlayacaksın.

...İşte bu ustalık anı, ustamızın tavsiyesiyle gelen çırakların ağzından elimizi soktuk, karnındaki yeteneği çıkarttık. Her insanda yetenek vardır. Yeteneksiz hiçbir insanoğlu yoktur. Sadece yetenekte şu aranır. Mesleğe uygun mudur, o yetenek uygun değil midir, onlarla ayrı ayrı her biriyle de övünürüm (Şahin, 2017: 94).

Bir bireyin çırak olabilmesi için bu özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bu özelliklerin olmadığı kişiler ustalar tarafından çırak olarak görülmemektedir. Atölyelerinde uzun süre barındırılmamaktadır. Beklenen tüm bu özellikleri sağlaması halinde çıraklar kalfalığa adım atmaya hak kazanabilmektedir.

3.4. Kalfa Kimdir? Kalfada Aranan Nitelikler

Usta-çırak ilişkisinde atlanmaması gereken bir diğer aşama kalfalıktır. Kalfa “Sanatsal üretimde Lonca düzeninin egemen olduğu dönemlerde, yeterliliğini kanıtlayıp çıraklık aşamasını geçerek, usta adayı olmuş meslek adamı” (Sözen & Tanyeri, 2017: 115) olarak tanımlanmıştır. Başka bir ifadeyle “kalfa: temelde ustanın yetiştirdiği ve eğitim süreci bitince kalfalık yapmaya başlayan kişidir. Ustası ve bir

alt statüdeki çırağın orta yerinde kalır ve ustasının verdiği işleri çırak ile yürütmeye, ona bir şeyler öğretmeye çalışır” (Köşger, 2018: 13).

Usta-çırak ilişkisinde genel olarak göz ardı edilmiş olan kalfalık, Arapçadaki *halife* sözcüğünden türemiştir. *Halife*, "Birinin yerine geçen (adam), Peygamberin yerine, vekili olarak geçen (adam), İslam'ın din başkanı, resmi daire kalemlerinde başın ikincisi, ustanın ikincisi" (Püsküllüoğlu, 1977: 124) anlamlarına gelmektedir. Yapmış olduğu zanaatın etik ve temel yapım tekniklerini öğrenmiş kişiler kalfa olarak adlandırılmaktadır. Kalfalar meslek etiğini yavaş yavaş uygulamayı başaran kişilerdir. Ayrıca uğraştığı sanatın temel hatlarını öğrenebilmiş kişilerdir. Kalfa olmuş bir çırak ustayla birlikte sanat üretimi yapmaya başlamaktadır. Temel hatları ile basit sanat işlerini yapmakta veya usta sanatını yaparken ona yardım etmektedir. Yaşar Güç: “bir çırak, ağaca delik açıp kaval formuna getirmeye başlayınca kalfa olur” (KK8) diyerek kalfayı tanımlamıştır. Görüşme yapılan ustalar kalfayı sanatın temel özelliklerini yerine getiren kişi şeklinde tanımlamıştır (KK1, KK2, KK3, KK4, KK6, KK8, KK10, KK12, KK14, KK15). Yemeni ustası olan Mehmet Orhan Çakıroğlu, deriyi kesip şekil verebilen bir çırak kalfalık mertebesine yükselmektedir (KK10) diyerek kalfalığın sınırlarını belirlemiştir.

Her mesleğin belirli temel öğretileri ve yöntemleri bulunmaktadır. Onları yerine getirmeden kalfa olmak imkânsızdır. Duru, Karaman üzerine yapmış olduğu çalışmasında: kalfa olabilmek için çırakların dört yıl sabırlı bir şekilde çalışması gerektiğini dile getirmiştir (Duru, 2010: 132). Uzun yıllar ustasının yanında öğrenimini sürdüren çırak, ustasına ve sanatına duyduğu saygı, sevgi ve çalışma azmiyle kalfalığa adım atabilmektedir. Bunu şu belirlemelerle desteklemek mümkündür:

Usta ustalığını bilip, insan sevgisi ve meslek ahlakı ile kalfasına örnek olduğu, kalfa da kalfalığını bilip, insana saygı, mesleğine sevgi duyarak dürüst çalıştığı sürece bilgi ve beceri aktarma zincirinin devam edeceğine inanıyorum. Bir insan sevmediği birine bilgi ve beceri aktarır mı? O halde kalfa, ustasına sevgi, saygıda kusur etmemelidir. El mahareti, uygulama, bilgi ve tecrübe gerektiren sanatların yazılı ve görsel medya ile öğretilmesi, uygulama yapmadan mümkün olamamaktadır. Bir de ahşap deyince; ağacı tanımak, ağacın işlenmesini, ağacın makine ve aletlere vereceği tepkiyi, hangi işte hangi ağacı kullanacağını bilmek gerekmektedir. Bugüne kadar yanımda çalışan, maharetli, duygulu, ince fikirli kalfalarım oldu (Soysal, 2007: 91).

Kalfalardan, yapmış olduğu sanat eserinin temel niteliklerini yerine getirmesi beklenmektedir. Örneğin bir ebru sanatı kalfasının suyu ve boyayı ayarlaması; ebrunun temel çizim tekniklerini bilmesi gerekmektedir. İsmail Bütün: “kalfa olduğumda ustam basit seramik işlerini bana yaptırırken daha zor seramik işlerini kendi yapardı” (KK4). Kalfalığa adım atan kişi, ustasının denetimi altında yavaş yavaş mesleği icra etmeye başlamaktadır. Ustasının kendisine izin verdiği ölçüde sanatı icra etmeye başlamaktadır. Bir sanatçı, sanatın estetiğini kalfalığa geçtiği zaman öğrenmeye başlamaktadır. Sanatın estetiğini ve inceliklerini tam manası ile öğrenip yaratıcı bir şeyler ortaya koyduğu zamanda ustalığa adım atmaya başlamaktadır. Kalfalıkta iyi bir gelişim kaydeden kişi ustalığa adım atabilir. Usta çırak ilişkisinde ustanın çırağı eğittiği kadar kalfa da çırağa bazı teknikleri ve kuralları öğretmektedir. Bu açıdan kalfalığa geçmiş kişi usta-çırak ilişkisinin eğitim işlevini öğrenmeye başlamaktadır. “Geleneklere bağlı kalan loncalarda üstat adayının, hakkında herhangi bir şikâyetle yol açmayacak biçimde üç yıl kalfalık etmesi, işine (özellikle çırak yetiştirme konusunda) bağlılık göstermesi, kalfa arkadaşıyla iyi geçinmiş olması, müşterilerine iyi davranması ve bağımsız bir işi yürütebilecek kadar becerikli olduğunu göstermesi gerekmektedir. Lonca heyeti, ancak adayın bağlı olduğu ustanın bu şartların yerine getirildiğine tanıklık etmesinden sonradır ki, adayı usta olarak tanımaktadır. Elbette, mesleki ehliyet de istenmektedir (Baer, 1963)” (Akt. Altınbaş Sarıgül, 2015: 76-77).

Ustalar, uzun yıllar çalıştıkları çırakları kalfa olduktan sonra, onlara güvenleri artmaya başlamaktadır. Bu güven sayesinde ustalar yeri geldiği zaman işlerin bir bölümünü onun yapması için verebilmekte; hatta dükkânını kalfaya bırakabilmektedirler. Ahmet Yaşar Kocataş: “kalfa olduğum zaman ustam dükkânı bana bırakıp işlerini halletmek için rahat bir şekilde dışarı gidebilirdi” (KK12). Aynı şekilde İsmail Bütün kalfa olduğu zaman babası dükkânı gönlü rahat bir şekilde emanet ettiğini dile getirmiştir (KK4). Ahmet Yaşar Kocataş: “ustam yokken çıraklara bazı teknik bilgileri ben öğrettirdim” (KK12) diyerek ustadan aldığı güvenin ne derecede önemli olduğunu göstermektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere kalfa, çırak yetiştirme aşamasında da önemli rol oynamaktadır.

Ustanın bir kalfada aradığı en temel özellik sanatı temel hatları ile icra edebilmesi ve kendisi yokken atölyenin işlerini çevirebilmesidir. Bu aşamada çırak,

sanat eserinin temel hatlarının yapımında ustasına yardım etmekte hatta bir bölümünü kendisi yapmaktadır. Sanatın estetik yönü bu çalışmalar aracılığı ile geliştirmekte ve kalfa, ustasının estetik anlayışını öğrenmeye başlamaktadır. Yavaş yavaş kendi estetik anlayışını oturtmaya başlamaktadır. Çıraklık döneminde dükkânın işleyişini kavramaya başlayan çırak, kalfalığa geçtiği dönemde ustanın olmadığı zamanlarda dükkânın işleyişini kontrol etmektedir. Kalfalıktan ustalığa geçtikten sonra kendi atölyesini kontrol etmek kolaylaşmaktadır.

3.5. Usta-Çırak İlişkisi

Sanatı ve usta çırak ilişkisini anlamlandırabilmek için sanatçı teşkilatlanmalarının geçmişte nasıl şekillendiğini incelemek gerekmektedir. Bu doğrultuda Anadolu’da sanatçıların teşkilatlandığı iki önemli yapı bulunmaktadır. Bunlardan ilki Ahi Teşkilatıdır. "Ahi" sözcüğü, Arapça’ da "kardeşim" anlamına gelmektedir. Arapçadaki “ahi” kelimesi Anadolu’daki ahilik sistemini karşılamamaktadır. “Ahi” kelimesinin Türkçedeki “akı” sözcüğünden türediği düşünülmektedir. “Akı” kelimesi “eli açık, cömert, yiğit” anlamına gelmektedir. İki terimin arasındaki benzerlikten ve o dönemdeki Türk kurumlarını ve terimlerini Arapçalaştırmak gayretinden dolayı dönüştüğü düşünülmektedir (Çağatay, 1974: 52).

Ahiliğin kurulmasında etkili olan önemli faktör, “akı” kelimesinin altında yatan “mert, cömert, alp” anlamlarıdır. Türklerin bu özellikleri ile İslam’ın özellikleri birleştirilmesi ahiliğin kurulmasında etkili olmuştur (Uçma, 2011: 36). Bir diğer etki, Anadolu’nun yerli sanatkârları ile yerleşik hayata geçen göçebe Türk sanatkârlarının rekabet edebilmesi, yardımlaşma ve birliğe duyulan ihtiyaçtır (Çağatay, 1974: 56). Bu noktada Ahiliğin Anadolu coğrafyasında kurumsallaşmasında etkili olan bazı faktörlerden de bahsetmek gerekir. Anadolu’da Ahilik teşkilatının kurulmasında tasavvuf şeyhlerinin etkisi olmuştur (Erken, 1998: 33). Bir diğer etki ise, Moğolların istilası sonucu İran coğrafyasında yaşayan içinde tasavvuf ehli kişilerinde bulunduğu Türklerin Anadolu’ya göç etmesidir. Ahilik teşkilatının kurucusu olan Ahi Evren de bu göçler esnasında Anadolu’ya gelmiştir (Çağatay, 1974: 55-56). Fuat Köprülü; *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar ve Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu* eserlerinde ahiliğin kökenin fütüvvete bağlamaktadır (Köprülü, 2018), (Köprülü, 2018a). Fuat Köprülü’nün aksine Neşet Çağatay ahiliği Anadolu’ya ait bir kurum olduğunu savunmaktadır (Çağatay, 1974: 56).

Kurumsallaşmada yol kateden Ahilik Teşkilatı sanatın devamlılığı için bazı kurallar koymuştur:

Ahilerin kurduğu esnaf ve sanatkarlar birliklerinin koydukları ana kurallar, daha sonraları bu alanda hazırlanan kanunnamelerin, tüzüklerin temelini teşkil etmiştir. İlk sıralarda ahiler, sadece debbağlık ve deri işçiliği ile uğraşırken, bu sanat kolları sonradan 32 ye varmış, örgütün kurduğu sağlam, mesleki ve ahlaki düzen, birbirlerine bağlılık ve yardım, onların, öteki esnaf ve sanatkarlar üzerinde etki ve üstünlük kurmaları sonucunu doğurmuş, gitgide, Osmanlı ülkesindeki bütün Türk sanatkarları, ahi babalarda ya da onların yetki verdiği kişilerden aldıkları yeterlik ve izin belgeleri ile iş görür, sanat icra eder bir duruma getirmiştir (Çağatay, 1974: 125).

Geleneğin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynayan usta-çırak ilişkisi, ahilikte yamak, çırak, kalfa ve usta hiyerarşisi içinde mesleğin inceliklerinin öğretilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ahilerin akşam toplantılarında ise meslek ahlakı üzerine eğitimler verilmektedir (Çağatay, 1974), (Anadol, 1991). Ahilik teşkilatı yamak-çırak-kalfa-usta hiyerarşinin sağlam temellere oturtmuştur. Yamak-çırak-kalfa-usta arasında baba oğlu ilişkisi sağlayarak sanatın ahlaki bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır (Çağatay, 1974: 101).

Ahilikte yamak- çırak-kalfa ve usta şu şekilde tanımlanmıştır: Ahilikte yamak olmak için on yaşının altında olmak gerekmektedir. Bu süreçte yamak iki yıl boyunca düzenli olarak bir ücret talep etmeden çalışması gerekmektedir. Yamağın düzenli olarak işe devam etmesinden ailesi sorumludur. İki yılı tamamlayan yamak, çırak olmaya hak kazanmaktadır. Yamaklıktan çıraklığa bir tören ile geçiş yapılmaktadır. Çıraklığının ilk yıllarında maaş almaz. İlerleyen yıllarda maaş almaya başlayan çırak aldığı maaşın bir bölümünü ustası tarafından teşkilat sandığına yatırılmaktadır. Üç yıl boyunca çıraklık yapıp başarılı olan bir kişi törenler ile kalfalığa yükselmektedir. Bu törende kendi ustası ve başka üç usta iyi ahlakına ve sanat becerisine tanıklık etmesi gerekmektedir. Üç yıl kalfalık yapıp bu süre içinde hiç şikâyet almayan, görevleri eksiksiz yerine getirebilen, dükkân yönetme becerisine sahip olan, çırakları başarılı bir şekilde yetiştiren, diğer kalfalarla iyi geçinen ve dükkân açabilecek sermayeye sahip olan kalfalar usta yapılmaktadır. Diğer geçiş aşamalarında olduğu gibi ustalığa geçerken de tören düzenlenmektedir. Bu tören, çevredeki bütün ustalar ve dini büyükler katılarak düzenlenmektedir (Çağatay, 1974: 153-154).

Anadolu’da Türklerin teşkilatlanmasında önemli rol oynayan ahilik teşkilatı saray himayesi altında olmayan sanatlar ve ustaların korunmasına ve diğer toplumların esnafları ile rekabet edebilmesine ön ayak olmuştur. Bununla birlikte sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasına önemli bir görev üstlenen usta-çırak ilişkisinin kurumsallaşmasına ve belirli bir nizam içerisinde devam etmesini sağlamıştır. Ahilikten sonra sanatçıların teşkilatlandığı yapı ikinci yapı Ehl-i Hıref’tir (Ehl-i Hiraf).

Ehl-i Hıref Osmanlı sarayında bulunan sanatkârlar teşkilatıdır. “Ehl ve Hıref kelimeleri arapça kökenlidir. Ehl aile, akraba, aşiret gibi anlamlara gelmektedir. Hıref kelimesi hırfe kelimesinin çoğuludur ve meslekler, sanatlar, adetler gibi manalara gelir. Şu halde ehl-i hıref için günümüz Türkçesiyle sanat ailesi ifadesi kullanabiliriz” (Yaman, 1996: 274). Ehl-i Hiraf teşkilatının kuruluş tarihi hakkında kesin bilgiler mevcut olmamakla birlikte Temelleri Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) döneminde atıldığı teşkilatlanmasının ise II Beyazıt (1481-1512) döneminde olduğu bilinmektedir. Ehl-i Hıref teşkilatı Kanuni Sultan Süleyman Döneminde (1520-1566) müstakil bir yapı haline gelmiştir (Ekici, 2018: 19-20).

Osmanlı döneminde bazı farklı sanat teşkilatları bulunmaktadır. Yaman, Osmanlı dönemindeki sanat kurumlarını: Saray sanat teşkilatı (saray ehl-i Hıref), yeniçeri sanat teşkilatı (yeniçeri ehl-i Hıref) ve serbest meslek teşkilatları olmak üzere üçe ayırmıştır (Yaman, 1996: 274). Yeniçeri sanat teşkilatı (yeniçeri ehl-i Hıref) ve serbest meslek teşkilatlarında üretim yapan sanatkârların halkın ve ordunun ihtiyaçlarına göre üretim yaparken saray sanat teşkilatı (saray ehl-i Hıref) ise Osmanlı’nın sanat anlayışına yön verecek şekilde sanat eserleri üretmişlerdir (Bozcu, 2010: 7).

Saray esnaf Teşkilatı (Saray ehl-i Hıref)’da çıraklar acemi oğlanlardan seçilip ustalığa kadar yükselebilirlerdir. Genellikle bu ihtiyaca göre sayıları azalıp artmıştır (Kal, 2023). Sanatkârların ustabaşları, kalfa ve şagirdleri olup bunları acemi oğlanlardan yetiştirirler (Uzunçarşı, 1984: 462). Teşkilata alınanlar Şakird olarak göreve başlar, bağlı oldukları bölüğün Ustaları tarafından yetiştirilirlerdi. Kendi bölüklerindeki başarıları o bölüğün baş Sanatkârı tarafından değerlendirilir, yeterli bulunurlarsa üstatlığa geçerlerdi (Bozcu, 2010: 10). Ehl-i Hıref’e, sanat kabiliyeti yüksek olan Peçin ve Devşirme çocuklar alınmaktadır. Bu çocuklar ustalar tarafında

yeteneklerine göre yetiştirilmektedir. İhtiyaç durumunda serbest çalışan ustalarda alınmaktadır. Ehl-i Hıref'e teşkilatının ilk yıllarında üstün yetenekli devşirmeler alınırken daha sonra normal kabiliyete sahip kişilerde alınmaya başlanmıştır. Yabancı memleketlerden üstün yetenekli sanatçıların alındığı da bilinmektedir (Yaman, 1996: 276).

Sarayın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulan Ehl-i Hıref teşkilatında işler, teşkilata üye olan sanatçılar tarafından yapılmaktadır. Ehl-i Hıref teşkilatı genellikle sipariş usulü ile çalışmakla birlikte padişaha sunmak için eserler yaptıkları da bilinmektedir (Bozcu, 2010: 12). Ama “Eser yapımının yoğun olduğu esnada yapılacak işe ehl-i Hıref içindeki yetenekli kimseler kâfi gelmezse, çarşı esnafı arasından ücreti karşılığı ustalar, sarayda çalıştırdı” (Derman, 2007: 1).

Ehl-i Hıref teşkilatına içerisinde olan sanatların kendi kuralları vardır. “Her bölüğün kendine özgü hiyerarşik bir yapısı bulunan Ehl-i Hıref teşkilatında, sayıca diğer bölüklerden oldukça fazla sanatçıyı bünyesinde bulunduran nakkaşlar cemaatinde özellikle bazı dönemlerde sanatkâr sayısındaki artış nedeniyle yeni unvanların doğduğu görülmektedir. Söz konusu dönemler olan h.1004/m.1595- 96 ve h.1005/m.1596-97 tarihlerinde kaydedilmiş. Ehl-i Hıref maaş defterlerinde, sernakkaşan, kethüda, serbölük, seroda-i evvel ve seroda-i sanî unvanları sırasıyla yazılmıştır. Sonraki dönemlerde ise bölükteki sanatçı sayısının azalmasına paralel olarak bu unvanlardan seroda olarak tek bir kişinin görevlendirildiğini ve daha sonraları bu unvanın kaybolduğunu görmekteyiz” (Bozcu, 2010: 10-11).

Genel olarak baktığımızda Ehl-i Hıref teşkilatı, Osmanlı döneminde sanatın ve sanatçının korunmasına ve yaşatılmasına yardımcı olmuştur. Dolaylı olarak da usta-çırak ilişkisinin düzenli ve nizami bir şekilde devam etmesine yardımcı olmuştur. Sarayın tanımış olduğu maddi imkânlar vesilesiyle ustalar maddi kaygılar yaşamamıştır. Tüm bu çerçevede Ahilik ve Ehl-i Hıref teşkilatıyla kurumsallaşmaya başlayan usta çırak ilişkisi, günümüzde de etkisini sürdürmeye devam etmektedir.

Usta çırak ilişkisinin ne türden bir ilişki olduğunu kavramaya geçmeden önce kısaca eğitimin ne olduğundan bahsetmek yerinde olacaktır. Eğitim, dışarıdan bakıldığında açık ve anlaşılır bir kavram gibi görünse de aslında karmaşık bir yapıya sahiptir. Durum ve koşullara, dönemden döneme, toplumdan topluma değişen yapısıyla eğitim, farklı pek çok tanımla karşımıza çıkmaktadır. Eğitim bu doğrultuda

terbiye, düzene sokma, yetiştirme, uygulama, alıştırma hatta öğrenim ve öğretim kavramlarını da içermektedir (Çelikkaya, 1991: 73-76). Platon, eğitimi ruhta öğrenme gücünü “‘iyiden’ yana çevirme ve bunun için en kolay, en şaşmaz yolu bulma sanatı” (Platon, 2018: 235/518d) olarak tanımlar. Rousseau için eğitim “‘çocukların kafasına ancak açık ve doğru fikirlerin girmesine” (Rousseau, 2009: 148) izin verilerek gerçekleştirilebilir.

İnformal eğitim olarak adlandırabileceğimiz usta-çırak ilişkisi belirli bir müfredata, zaman dilimine sahip olmaksızın hayat boyu öğrenmenin bir göstergesidir. Çocukluk yaşlarından ölüme veya sanatı bırakana kadar öğrenmeye ve gelişmeye devam etmektedir. Kültür, devinim halinde bir yapı olduğu için sürekli olarak değişim ve dönüşüm içerisindedir. Bu değişim ve dönüşüm sanatın da değişim ve dönüşümünü etkilemektedir. Sanatı icra eden kişilerin çağa ayak uydurması ve kendini düzenli olarak geliştirmesi gerekmektedir. Usta-çırak ilişkisi de bu bağlamda değişime ve dönüşüme uygun bir eğitim modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülgener’in “pîr ve ustaya bağlanmadan sanatta olgunluğa ermek de o kadar imkânsızdır” (Ülgener, 2014: 109) sözleri usta-çırak ilişkisinin önemine vurgu yapmaktadır.

Usta-çırak eğitim sistemini açacak olursak; usta-çırak ilişkisi küçük yaşlarda mesleği öğrenmeye hevesli kimselerin sanat alanında uzmanlaşmış kişiler tarafından sanatın etiğini, tekniğini ve estetiğini öğrenmek amacıyla başvurdukları informal eğitim sistemidir. Usta-çırak ilişkisinde eğitim, bir okula veya müfredata bağlı kalmaksızın bilgi ve deneyimlerin genç kuşaklara aktarılmasını hedefleyen bir sistemdir. Bu eğitim sisteminde teorik bilgiden ziyade teknik bilgiler öğretilmektedir. Usta-çırak ilişkisinde usta, çırağın öğrenme kapasitesine göre eğitim vermektedir. Fuat Başar, öğrencilerine hat sanatını öğretirken her çırağının eğitim seviyesi ve kapasitesine göre farklı yöntemlere başvurduğunu ifade etmiştir (KK1). Ayrıca örgün eğitimden farklı olarak belli bir zaman diliminde sınava tabi tutulmayan çıraklar, hayat boyu öğrenmenin gereği olarak ustasının uygun gördüğü zamanlarda test edilebilmektedir. Birçok kaynak kişi, ustaları tarafından ne zaman test edileceğini bilmediği için kendilerini hep hazır durumda bulundurduğunu dile getirmiştir (KK1, KK4, KK6, KK10, KK12, KK15).

İnformal eğitim, örgün eğitime nazaran daha ağır koşullara sahiptir. Örgün eğitim metodunda öğretmenler belirli bir zaman diliminde öğrencilerinden sorumludur. Usta-çırak ilişkisinde ise usta, çırağının yaşamının bütün aşamalarından sorumludur. Usta, çırağının gündelik yaşantısını da kontrol etmektedir. Evleneceği kızıdan gezdiği arkadaşlarına kadar ustanın denetimi altında kalmaktadırlar. Çırak, ustasından izin almadan gündelik yaşantısı hakkında karar verememektedir. Örgün eğitim sisteminde öğretmenler gerekmediği takdirde öğrencilerin gündelik yaşantısını denetlemeye ihtiyaç duymamaktadırlar. Denetlemek, örgün eğitim ve usta-çırak ilişkisini birbirinden ayıran en önemli özelliklerden birisidir. Fuat Başar: yazılı sınav sistemine dayalı eğitim sisteminin bu sanatı öğrenmede uygun olmadığını ve öğrencilerin bilgisini tam manası ile ölçemediğini dile getirmiştir (KK1).

Usta-çırak ilişkisinin temelinde bir çırağın maddi kaygılardan kurtulması amacıyla sanat öğrenmesi bulursa da geleneğin gelecek kuşaklara aktarılmasında da önemli bir rolü bulunmaktadır. Maddi kaygılarla ortaya çıkan usta-çırak ilişkisinde çırak şu şekilde eğitime başlanmaktadır: İlk olarak erken yaşlarda çocuk, ustaya emanet edilmektedir. “Eti senin kemiği benim” de çocuğu ustaya emanet etmekten gelmektedir (KK1, KK8, KK12). Çırak olarak bir ustanın yanına verilen bir çocuktan artık ailesi sorumlu değildir. Ustası, babasının yerini aldığı için çırağın sanat içi ve sanat dışındaki yaşamından da sorumludur. Sanatta usta çırak ilişkisi, diğer meslek gruplarında var olan ilişkiden oldukça farklıdır:

Kaynak kişinin ustasının ayağını yıkaması için su taşıması, ustasını yolcu etmesi sıradan bir meslek ilişkisinde bulunmayan durumlardır. Herhangi bir kurumdaki alt üst ilişkisinde böyle bir yakınlığın olmadığı düşünülürse usta çırak ilişkisinin baba-oğul ilişkisine olan yakınlığı daha net görülebilir. Eski dönemdeki çırakların yaşamını ustalar takip etmektedir (Maden, 2010: 92).

Maden’in bu düşünceleri usta-çırak ilişkisinin günümüzdeki iş arkadaşı ilişkisinden farklı olduğu ve aile bağları ile birbirlerine sıkıca bağlandığı düşüncemizi desteklemektedir. Benzer değerlendirmeleri Çavaş’ın çalışmasında da görmek mümkündür:

Bir çocuk, (yine kendi ifadeleri ile) sanata yazıldıktan sonra artık onun üzerinde en fazla söz sahibi olan kişi ustasıdır. Usta isterse çırağını kendi bahçe işlerinde bile kullanabilir. Ancak aile çocuğunu bu işlerde kullanmak isterse ustadan izin alması gerekir. Usta çırağına yalnızca sanatını öğretmekle kalmaz,

deneyimlerini de aktararak onu hayata hazırlar (Çavaç, 2008, s. 24-25) (Çavaç, 2008: 24-25).

Bu örnek ustanın çırak üzerindeki sorumluluklarını ve yetkisini açık bir şekilde göstermektedir. Bir başka örneğe Yavuz'un çalışmasında da rastlanmaktadır:

...Bi çırak yetiştirdim. 3 sene emek verdim. Çok güzel kalfa oldu. Güzel öğrendi sanatı. Babası geldi, aldı çıkardı. Gittik biz de bakmaya. Eskiden çırak gelmedi mi, usta da giderdi, ne oldu diye bakmaya. Çıraklık zamanlarında böyleydi. Ustalar evlerine gider sorardı. Niye gelmedin? Neden gelmedin? Noldu oğlum. Bi şey mi oldu. Hastamı oldun? diye. Aradık, sorardık... (Yavuz, 2006: 50-51).

Bu örnekte ise ustaların çırak üzerindeki sorumluluğunun sadece atölye içerisinde olmadığının bir göstergesidir. Bir başka örneğe Özergin'in çalışmasında da rastlanmaktadır:

“Eskiden keçecilik mesleğine verilecek olan çocuğu, babası elinden tutup keçeciler çarşısında kendinin gözünün tuttuğu bir ustanın yanına getirir elini öptürür ve ‘şeyirtliğe (=şâkirdliğe) verirdi” (Özergin, 1966: 1216).

Çıraklar, dışarıda neler yaptığından nerede kaldığına; ne yediğine ve içtiğine kadar pek çok şeyi ustaların gözetimi altında yapmaktadır. Usta, çırağın atölye içerisindeki yaşamından ve çalışmalarından sorumlu olduğu kadar atölye dışındaki yaşantılarından da sorumludur. Yani kaldığı yerden gezdiği arkadaşlarına kadar bütün detayları denetim altına tutmaktadır. Kispet Ustası İrfan Şahin, ustasından izinsiz dışarı çıkamadıklarını, sinemaya bile gidemediklerini belirtirken; ustasının, kendisinin gezdiği arkadaşlarının kimler olduğunu, kötü alışkanlıklarının olup olmadığını sorguladığını anlatmıştır (KK15). Ahmet Yaşar Kocataş, ustasının hayatının bütün aşamalarını denetlediğini ve ondan habersiz su bile içmeye gidemediğini söylenmiştir (KK12). Aynı şekilde Fuat Başar'da ustasından izin almadan bir şey yapmadığını söylemiştir (KK1). “Bununla beraber kalfa ve çıraklarının evlenmesine delalet eden ustalar vardır. Bu takdirde evlenen kalfa veya çırağın bütün evlenme masarifi ustası tarafından tesviye olunur” (Halit, 1933: 62-63).

Bir sanata çırak olarak başlayan kişi, “ayak işi” olarak tabir ettiğimiz atölye temizliği, malzeme taşıma gibi görevleri yapmaya başlamaktadır. Bununla birlikte çıraklar, ustasının ailesinin verdiği işleri yapmakla da yükümlüdür. Ebru ve Hat ustası Fuat Başar, ustasının atölye içindeki ve dışındaki işlerini de kendisine yaptırdığını anlatmıştır (KK1). Yaşar Güç, kaval yapımını öğrenme başladığı zaman ilk zamanlarında atölyeye odun taşıdığını söylemiştir (KK8). İsmail Bütün, çıraklığının ilk yıllarında atölyeye toprak taşıdığını, temizlik yaptığını söylemiştir

(KK4). İlk aşamadan itibaren sanatın ilk temel koşulu olan sanatın etiği öğretilmeye başlanmaktadır. Bu, sanat eğitiminin en zor kısmıdır. Usta çırağa; sanatına ve alıcısına saygı duyması gerektiğini bazen anlatarak bazen de şiddet yoluyla öğretmektedir. İsmail Bütün ve Mehmet Girgiç, ustalarının, çıraklıklarının ilk yıllarında kendilerini fiziksel şiddet uygulandığını dile getirmişlerdir (KK4, KK6).

‘Bu meslekte insan, iyi bir isim için bir ömür harcar. Ama yaptığı küçük bir hatayla her şeyini kaybeder’. Biz, bu terbiyelerle büyüdük. Bu nasihatler ölçüsünde büyüdük. Ustamızın bize bir nasihatte bulunması için bir sebebi de yoktu ki, O sevecen bakışı bile, bir ten teması bile, tabii alaylılığın vazgeçilmezi şamar da buna dahildir. Çok keyifli zamanlar yaşadım rahmetli ustamla (Şahin, 2017: 93).

Çırak, ustasından kendisine verilen iş ne olursa olsun o işi titizlikle yapmayı ve sabrı öğrenmektedir. Ustalar tarafından çıraklara yapması için bir iş birden fazla kez verilmektedir. Buradaki amaç çırağın sabrını ve el becerisini geliştirmektir. Çıraklık kurumunda sabır önemli bir yere sahiptir. Sabırlı olmayan bir çırak mesleği düzgün bir şekilde öğrenemez ve sanatı yarıda bırakabilir. Fuat Başar aynı zamanlarda sanata başladığı bazı çırakların sabırsız davrandığı için mesleğe devam edemediğini söylemiştir (KK1). Ahmet Yaşar Kocataş benimle başlayan çırakların çoğu, sabırsız davranıp sanatı hemen öğrenmek istediklerinden, sanatı bıraktıklarını dile getirmiştir (KK12). Yine Fuat Başar, ebruyu ve hattı 2-3 ay içerisinde öğrenmek isteyen birçok çırağın sanatı kısa sürede bıraktıklarını ifade etmiştir (KK1). Etik kurallarda ilerleme kaydeden çıraklar ustasını izleyerek sanatı öğrenmeye ve anlamlandırmaya başlamaktadır. Fuat Başar’ın ustası Şeyh Hamdullah “Gözlerimi hocamın eline ve kalemine, kulağımı diline, gönlümü yazıya verdim, elimle kalemi de gereğine bağladım, bir harfi nasıl yazmak icap ediyorsa yazıncaya kadar yazmaktan bıkmadım” (KK1) sözleri sanatını öğrenmesinde sabrın ve yaptığı sanata kendini adanışlığın ne kadar değerli olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Bir çırakta olması gereken en temel özelliklerden birisi olan taklit yeteneğiyle çırak, ustasından gördüğü metotları uygulamaya başlamaktadır. Çıraktaki taklit yeteneğinin önemini Behar, “Talebenin hocasının karşısında oturup başından sonuna dek onun yaptıklarını, söyleyip okuduklarını, hareketlerini iyice anlaması, özümsemesi, yorumlaması ve sonra yüzüne karşı tekrarlaması gerekiyordu” (1993: 31) şeklinde dile getirmiştir.

Çıraklar, ustasının taklit ederek üslubunu benimsemektedir ve bu üslubu *meşk*⁵ ile gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Hat hocasından “meşk alan” talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi (Behar, 2016: 15). Burada temel olan, çırağın, ustasının vermiş olduğu meşkini benzer şekilde taklit edebilmesidir. Taklit edebilme becerisi, iyi bir çırak olabilmek adına önemlidir.

Buraya kadarki tespitlerimiz gösteriyor ki iyi bir çırağın ilk aşamada ustasından tüm etik kuralları ve teknik bilgileri öğrenmesi, onun bir sonraki aşamaya geçmesini sağlayacaktır. Çırak, sanatın etik kurallarını öğrendikten ve teknik bilgilerde gelişme kaydettikten sonra kalfalığa terfi etmektedir. Eski dönemlerde kalfa olacak kişiler, kalfa çıkartması adı verilen bir uygulama ile kalfa olurken; tekke ve zaviyelerin yasaklanmasıyla birlikte bu tür uygulamalar devlet tarafından yasaklanmıştır. Daha sonraki yıllarda bu tür uygulamalar yapıldığına dair bilgilere rastlanmamıştır.

Kalfa, sanatta ilerleme kaydetmiş ve ustalığa geçmeye hazırlanan kişiler olarak tanımlanabilir. Kalfa olan bir çırak sanatın etiğini ve temel tekniklerini öğrendiği için bu aşamadan sonra kendini geliştirme konusunda görev, ustasından çok kendisine düşmektedir. Kalfa olan kişiler ilk başlarda sanatın temel işlerini ustasının gözetimi altında yapmaya başlamaktadır. Bu aşamada belirli bir süre aşama kaydettikten sonra kendi başına sanat eseri üretmeye başlamaktadır. Bu üretmiş olduğu eserleri ustasına göstererek inceliklerini ve estetik boyutunu öğrenmeye

⁵ “Meşk hat sanatında “yazı karalama”, “yazı örneği” anlamına gelmektedir. Meşk, hat sanatında çırağın eğitimini vermiş olduğu yazı alıştırması anlamında kullanılmıştır. Daha sonra usta-çırak ilişkisi aracılığı ile eğitim veren sanatlarda da görülmeye başlanmıştır” (Behar, 1993: 11).

“Meşk’e bütünselliği ve sürekliliği olan bir sistem olarak bakabiliriz. Aslında meşk’in sadece geleneksel bir öğretim ve intikal yöntemi değil, bizatihi geleneğin ta kendisi olduğunu dahi ileri sürmek yanlış olmaz. Meseleye böyle bakınca da, üstad musikişinasın yaratıcılık ve yorum sorumluluklarının zaman zaman meşk verme ve eser intikal ettirme fonksiyonlarının yanında ikinci planda kaldıklarını söylemek mümkün...” (Behar, 2016: 133- 134).

“Meşk sadece bir ders, basit bir tedrisat, teknik ve formel bir eğitim değildi. Şimdi usta çırak ilişkisi diyoruz. Burada üç öge var: Usta, çırak ve ilişki. Bu ilişkinin içerdiği manevi, ahlaki, sosyal değerler her zaman ön planda olurdu ve hoca ve talebe arasındaki ilişkiyi belirleyen şey bu değerler manzumesiydi. Bu değerler manzumesi içinde öğrenciye eserler geçilir, musiki meşk edilir veya bir çalgı ırası öğretilirdi. Ama bu öğretim genel edebin içinde yer alıyordu. İnsan ilişkisi ilkeleri manzumesine edep diyebiliriz zaten. Dolayısıyla ders mecburi olarak meşkin sadece bir kısmı idi” (Eker & Hıdır, 2015: 57).

başlamaktadır. Bu aşamada usta, sanatta klasikleşmiş estetik metotlarını ve kendi geliştirdiği estetik metotlarını kalfalarına öğretmeye başlamaktadır. Zanaatkârlar “...kendilerinden önceki ustalarının tekniklerini, motiflerini gelecek kuşaklara taşıyorlarsa ve bunu dönüşen bir gelenek içerisinde yapıyorlarsa sanatkârlar da kendilerini önceleyen ressamlardan izler taşır” (Gürçayır Teke, 2017: 64). Fuat Başar, İsmail Bütün, Mehmet Girgiç, İrfan Şahin ve Mahmut Sür, ustaların ilk başta uzun yıllar boyunca süre gelmiş estetik metotlarını kendilerine öğrettiklerini söylemişlerdir (KK1, KK4, KK6, KK14, KK15).

Kalfalıkta ilerleyip ustalığa yaklaştığı dönemde, ustası kalfaya atölye emanet etmeye ve sipariş edilen ürünleri kalfanın yapmasına izin vermeye başlamaktadır. Bu yolla kalfa hem atölye işletmesini öğrenmekte hem de tekniği geliştirmektedir. Oral’ın: “Kalem kesmesini öğrenmek, san’at hazinesinin anahtarını yakalamak demektir” (Oral, 1985: 14) cümlesi, teknik bilginin önemine vurgu yapmaktadır.

Bu aşamadan sonra kalfa, çırakların yetiştirilmesinde ustaya yardım etmektedir. Basit teknik bilgileri ve etik kuralları çırağa öğretmektedir. Birçok kaynak kişi kalfalık aşamasında çırak yetiştirme konusunda ustasına yardım ettiğini dile getirmiştir (KK1, KK6, KK8, KK12).

Bu da geleceğin ustası olan kalfaların, bir çırağın nasıl yetiştirilmesi gerektiği konusunda tecrübe kazanmasını sağlamaktadır. Kalfasının belirli bir seviyeye ulaştığını gören usta, usta çıkartma veya icazet verme uygulamaları ile kalfasını usta ilan etmektedir. Kaynak kişiler: Usta izin vermeden atölye açılmayacağını ve sanat icra edemeyeceğini söylemişlerdir (KK1, KK4, KK5, KK6, KK7, KK10, KK11, KK12, KK15). Bu uygulamalardaki amaç usta kişiyi sanat camiasına tanıtmak, kalfaların olgunlaşmadan kendi atölyelerini açmalarının önüne geçmek, kendi atölyesini açsa bile sanat camiası tarafından usta olarak görülmesini engellemektedir. Bu uygulama hem sanatı korumak hem de ustanın itibarını korumak için yapılmaktadır. Ama değişen yaşam koşullarından dolayı bu uygulamanın günümüzde geçerliliği yoktur.

Usta-çırak ilişkisinde bazı koşullar altında çıraklar ustaları tarafından elenmektedir. Çırakların elenme sürecinde ilk dikkat edilen şey sanat ahlakıdır. Sanatına, ustası ve tüketiciye saygı duymayan bir çırak; sanatı öğrenmeye başladığı ilk yıllarda ustaları tarafından sanattan uzaklaştırılmaktadır. Yapılan bu uygulama,

uzun vadede sanatın etik kurallarının bozulmasını önlemek amacıyla yapılmaktadır. Ustalar, etiğin bozulduğu takdirde eş zamanlı olarak sanatın da bozulacağını dile getirmişlerdir. (KK1, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK10, KK11, KK12, KK14, KK15). İkinci eleme yöntemi ise; çırakların uzun bir eğitimden sonra beceri yani taklit yeteneğinde gelişim kaydedememesi sonucunda gerçekleşmektedir. Ustalar bu tür çırakları, başka sanatlara yönlendirerek kendi sanatından uzaklaştırmaktadır. Burada usta, çırağın kendi işine yaramayacağını düşünerek, atölyesinin işleyişinin sekteye uğramasının önüne geçmektedir. Bunun yapılmasının altında sanatın teknik ve estetik boyutunu korumak yatmaktadır.

Usta-çırak ilişkisi eğitim sisteminde rekabet sık karşılaştığımız bir durum olup, çıraklar arasında, ustalar arasında ve usta-çırak arasında olmak üzere üç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Rekabet bazı koşullarda çırağı ve ustayı geliştirirken; bazı koşullarda usta ve çırağın gelişimine engel olmaktadır. Sanat alanında en sık karşımıza çıkan rekabet çeşidi, aynı ustadan aynı anda sanat eğitimi almaya başlayan çıraklar arasında görülmektedir. Bu rekabet, çırakların gelişimini önemli ölçüde etkilemektedir. İsmail Bütün: ustası atölyeye başka çıraklar aldığı zaman sanatı öğrenmeye heves ettiğini söylemiştir (KK4). Mehmet Girgiç, Ahmet Yaşar Kocataş ve Mehmet Bedel: çıraklık dönemindeki rekabetin sanat eğitimi sürecine katkıda bulunduğunu dile getirmiştir (KK2, KK6, KK12). Çıraklar arasında oluşan rekabet genel olarak atölye içerisinde; gündelik yaşamlarına bu rekabetleri yansıtmamaktadırlar. İrfan Şahin: ustasının çırakları ile sadece atölye içerisinde rekabet ettiklerini dışarda birlikte gezdiklerini söylemiştir (KK15). Ustanın gözüne girebilmek için birbirlerinin çalışma motivasyonlarını artırmaktadırlar. Bu rekabetin dozu arttıkça zaman çırakların motivasyonları azalabilmekte ve bu durumda usta buna müdahale etmektedir. Aşırı rekabetin bir diğer olumsuz yönü ise iki çırağın da usta olduğu zaman birbirleri ile konuşmamasıdır.

Bir diğer rekabet ise ustaların kendi aralarındaki rekabettir. Bu rekabet şeklinin temelinde kıskançlık ve maddi kaygılar yatmaktadır. Bu rekabet, ustaların hayat boyu hep devinim içerisinde kalmalarını sağlamaktadır. Bu devinim sanatın ve ustaların gelişmesini ve yenilenmesini sağlamaktadır. Rekabet, ustalar üzerinde olumsuz etkiler de yaratmaktadır. Bu etkilerin başında, ustaların kendi geliştirdiği

metot dışındaki metotları öğrenmek istememesi gelmektedir. Diğer bir olumsuz etkisi ise ustaların yetiştirdiği çıraklar arasında irtibat kopukluğu yaratmasıdır.

Az da olsa usta ile çırak arasındaki rekabetlere de rastlanılmaktadır. Ustalar yeni keşfettikleri bazı teknikleri ve yöntemleri çıraklarına göstermeyi tercih etmedikleri için rekabet ortaya çıkmaktadır. Ahmet Usta: çıraklarından bilgilerini sakladığı için aralarında rekabetin doğduğunu söylemiştir (KK12). Usta pazar payını bölüşmek istemediği için böyle bir rekabet ortaya çıkmıştır. Bütün bilgilerin çırağa öğretilmemesini Ahmet usta şu şekilde anlatmıştır: Helvacıların ustası kırk iş bilirmiş, otuz dokuzunu çıraklarına öğretirmiş bir tanesini öğretmezmiş. Bir çırak palazlanıp karşısına çıkarsa onu alt edebilmek için (KK12). Sanatlara bu türden bir yaklaşım sanatın gelişmesine, yeni çağa ayak uydurmasına ve yeni yetişen çırakların mesleğin inceliklerini kendisinin öğrenmesine ve geleneğin ilerlemesine engel olabilmektedir. Bildiği bir sanat inceliğini çırağa öğretmeyen usta, sanata büyük zarar vermektedir. Bu tip rekabetlerden dolayı usta-çırak ilişkisinin zayıflaması kaçınılmazdır.

Sanatın ve usta-çırak ilişkisinin şekillenmesinde etkili olan bir diğer kavram gerontokrasidir. “Geleneksel topluluklarda yaşlılık, doğa kanunlarına da uygun olarak yönetebilmenin önemli bir kriteri olabilmiştir. Yaş; tecrübe, bilgi, görgü, gelenek gibi unsurların zorunlu taşıyıcısı görülmüştür. Halbuki biyolojik olarak yaşlılık; takatten düşme, zafiyet içinde olma olarak görülse de geleneksel yapılarda ihtiyarlamış kişi söz konusu unsurlardan dolayı yönetmeye layık bulunmuştur. İşte bu yönetim tarzına gerontokrasi (gerontocracy), yani ‘yaşlılar hükümeti’ ya da ‘yaşlılar yönetimi’” (Önder, 2013: 271) denmektedir. Daha yalın bir ifadeyle toplum içerisinde yaşı en büyük olanın en önemli yerlere getirilmesi olarak tanımlanabilir. Bu tip toplumlarda sanattan bilime kadar birçok alanda yaşı büyük olana daha fazla saygı duyulduğunu ve statü kazandırıldığını söylemek mümkündür. Bu bakış açısı sanat alanında da yaşı büyük olan kimselerin en iyi sanat eserini üreteceği ön kabulüne neden olmaktadır. Bu tip örgütlenme, yapısından dolayı sanatın tek tipleşmesine ve belirli bir sınırın içine sıkışmasına neden olmaktadır. Bu da sanatın çağa ayak uydurmasına ve gelişmesine engel olmakta ve sanatın müzelik bir forma bürünmesine veya yok olmasına neden olmaktadır.

Sanatta yetkinlikten ziyade yaşın ön plana çıkarılması, usta çırak ilişkisini olumsuz etkilemektedir. Yaşın kutsanmasından dolayı sanattaki yetkinliğini tamamlayan bir çırağın, sanatçılar ve toplum tarafından usta olarak kabul görebilmesi için belirli bir yaşa gelmesi gerekmektedir. ava, yaşın önemini şu sözlerle dile getirmektedir. “Demirciliğē önceleri seyrederek başlayan çocuklar 15-16 yaşına geldiğinde eline çekici alabilecek olgunluğā erişir. Yirmili yaslara geldiğinde büyük ustalık gerektirmeyen basit işleri tek başına yapabilir. 45-50 yaşları ise ustalık zamanıdır” (ava, 2008: 28).

Ustalar tarafından sanatların bir pire dayandırılma (terzilerin piri İdris gibi) abası da gerontokrasiye örnek olarak verilebilir. Yaşın kutsanmasından dolayı çırak veya aileleri sanat ve usta seçerken yetkinlikten ziyade yařa bakmaktadır. Bu da bazı durumlarda çırağın sanat anlamında eksik yetişmesine sebep olmaktadır. Ustalara yüklenen bu misyon, bazen ustaların çırakları ile sağılıklı bir iletişim kurmasına engel olmakta ve bu durum çırağın gelişimini olumsuz etkilemektedir. Bu oluşan hiyerarşik yapıdan dolayı sanatta konusunda uzmanlaşmış kişiler uzun yıllar çırak olarak kalmaya devam ettiğinden sanatçıların motivasyonunu da düşürmektedir. Yunus Girgiç ustası tarafından yeteri kadar tecrübeye sahip olmadığı ve belli bir yařa gelmediğē için çırak olarak bile görülmektedir (KK7). Daha ok İslami sanatlarda karşımıza çıkan “ben hiç usta olmadım, ölene kadar çırağım” düşüncesi de gerontokrasiden kaynaklanmaktadır. Ustasız sanat öğrenen kişilerin usta olarak sayılmamasında gerontokrasinin etkisinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Kutsallık yüklenen ustadan sanat öğrenilmesi, ilerleyen aşamada usta olduğunda ırağā da bu kutsallığı kazandıracaktır. Bu düşünceden dolayı bir usta sanatta yetkin olmasa bile ustasının adı ile saygınlık kazanabilmektedir. Gerontokrasinin sanatta örgütlü bir şekilde hareket etme ve sistem oturtma konusunda yardımcı olduğū söylenebilir. Ayrıca ırakların yařa duyduğū sayğıdan dolayı ustalarının her dediğini yapmalarına ve sistemli bir şekilde çalışmalarına etki etmektedir. Günümüz dünyasında değışen şartlardan ve sanatçıların birbirileri ile iletişimlerinin azalmasından dolayı gerontokrasinin sanat alanındaki etkisi azalmıştır.

Bir sanatın devamlılığı için atölyelerde çırakların olması ve eğitilmesi gerekmektedir. Uzun yıllardır sanatın niteliğine bakılmaksızın “usta-çırak ilişkisi ölüyor” tespitinde bulunulması sakıncalı ve eksiktir. Çünkü her sanatın aynı oranda

çırak yetiştirmesi mümkün değildir. Sanatların kullanım işlevleri ve nitelikleri farklı olduğu gibi çırak sayılarının da farklı olması gayet normal karşılanmalıdır. Mevsimlik veya dönemlik bir sanatla uğraşıyorsanız çok fazla ustanın ve çırağın olması, ustaların ve çırakların maddi anlamda sıkıntı çekmesine yol açabilmektedir. Bu da uzun vadede sanatın ölmesine neden olabilmektedir. Ankara tiftik dokumacılığında fazla ustanın ve çırağın varlığı -tek başına etkisi olmasa da- sanatın ölmesini hızlandırmış olabilir. Bu nedenlerden dolayı kispet sanatı gibi dayanıklı ve belirli bir dönemde kullanılan bir malzeme üreten sanatlarda, çırağının ve ustasının az sayıda olması son derece normaldir.

Bir sanatta çırak sayısının az olması sanatın geleceğini tehlikeye attığı kadar çok sayıda çırağın ve ustanın olması da sanatın bozulmasına ve bayağlaşmasına neden olabilmektedir. İrfan Şahin, kispet sanatında çok fazla çırağın olmasının ustaların geçim problemi yaşamasına ve sanatın bozulmasına sebep olacağını söylemiştir (KK15). Yani bir sanatta çok sayıda çırak ve usta olduğu zaman, o alanda üretilen eserlerin yozlaşmasından sanatın çizgilerinin bozulmasına kadar birçok olumsuz sonuç olabilmektedir. Yani maddi anlamda kazanç düşüklüğü sanat eserinin kalitesizleşmesini ve bir sonraki aşamada çırakların bu sanata olan ilgisinin tamamen azalmasını beraberinde getirebilmekte ve usta çırak ilişkisinin de çırakların sistemli bir şekilde olgunlaşmasının önüne geçebilmektedir.

İslami sanatlar ve ticari kökenli sanatlarda ⁶çırak sayısı önem teşkil etse de sanat eseri üretme amaçlarındaki farklılıklardan dolayı çırak sayısının sanat üzerinde yaratacağı etkiler farklıdır. Ticari kökenli sanatlarda sanat eserleri maddi kaygılardan dolayı üretilirken; İslami sanatlar, İslamiyet için üretilmektedir. Fuat Başar kendi dönemindeki ustaların ve ilk çıraklarının sanatı İslamiyet için yaptığını dile getirmiştir (KK1). Alan araştırmamızdaki ticari kökenli sanatlar olarak sınıflandırdığımız sanatların ustaları maddi kaygılarını dile getirmişlerdir. Bu

⁶ Alan araştırması esnasında ustaların söylemleri doğrultusunda, sanatları İslami ve ticaret kökenli olarak sınıflandırmamızın temel sebebi; sanata başlamalarının ve sanatı icra etmelerinin motivasyon kaynakları ile doğrudan alakalıdır. İslami kökenli olarak sınıflandırdığımız: hat, tezhip, ebru, minyatür vb. sanatları icra eden ustaların ve bu sanatlara yeni başlayan çırakların motivasyon kaynaklarının, maddiyattan ziyade maneviyat olduğunu dile getirmiş olmaları; sınıflandırmamızda belirleyici etken olmuştur. Keçe, sipsi yapımı, bakırcılık, demircilik, pabuççuluk vb. Ticari kökenli sanatlarda icracıların bir maneviyat iddiası yer almaz. Günümüzde bu ayrım İslami sanatlar açısından kısmi olarak değişmeye başlamaktadır. Ustalarla görüşmelerimiz neticesinde bu sanatları İslamiyet için yaptıkları açıkça görülse de günümüz şartları, bu sanatların icra edilebilmesi için ticari kaygılar gütmeyi zorunlu kılmıştır.

sanatlara maddi kaygılardan dolayı başladıklarını ve devam ettirdiklerini ifade etmişlerdir (KK2, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK10, KK11, KK12, KK14). Bu temel iki ayrımdan dolayı İslami kökenli sanatlarda çırak sayısının artması ticari kökenli sanatlar kadar olumsuz etkiler yaratmamaktadır.

Tüm bu nedenlerden dolayı usta-çırak ilişkisi değerlendirilirken sosyo-ekonomik koşulları göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Sanatın ve usta-çırak ilişkisinin bu yönlerine bakmadan “çırak azaldı veya sanat ölüyor” gibi düşüncelere kapılmamak gerekmektedir.

Geleneksel sanatlarda çırak olmak gönüllülüğten ziyade ustanın sanatını devam ettirmesi için çocuğunu yetiştirmesi yahut ailenin çocuğunu sanat öğrenmesi için ustaya vermesi gibi durumlar daha çok karşımıza çıkmaktadır. Buna istisna olarak İslami sanat olarak adlandırabileceğimiz ebru, tezhip ve minyatür gibi sanatlara çıraklar kendi isteği ile başlamaktadır. Bu görüşümüzü Fuat Başar ve öğrencileri desteklemektedir. Bunun nedeni iste bu sanatlarda para kazanmaktan ziyade sanat devamlılığını sağlamanın daha önemli bir yere sahip olmasıdır. Günümüzde İslami sanatlarda da maddi kaygılar sanat devam ettirme kaygılarının önüne geçmeye başlamıştır.

3.6. Usta-Çırak İlişkisi ile Aktarılan Bilgiler

İncelikleri açık bir şekilde kitaplardan okuyarak öğrenilemeyen sanatı, herhangi bir reçetesi olmadığından, zaman içerisinde sonraki jenerasyona aktarmak mümkün değildir. Sanat, ustadan çırağa ancak örnek alınarak aktarılabilir. Bu, sanatların yayılma alanını kişisel temaslarla sınırlar ve bundan ötürü sanatlar sıkı bir şekilde sınırlandırılmış yerel geleneklerle hayatta kalma eğilimi gösterir. Örnek alarak öğrenmek, otoriteye boyun eğmektir. Çırağın ustasını dikkatlice izlemesinin sebebi, süreci ayrıntılı olarak analiz edemediğinde ve hesaplayamadığı zamanlarda bile, ustanın işleri yapma tarzına güvenmesidir. Çırak, ustayı izleyerek ve onun eserlerini taklit ederek, ustanın kendisi tarafından açıkça söylenmeyenler de dahil olmak üzere sanatın kurallarını bilinçsizce kavrar. Bu gizli kurallar, eleştirmeden kendisini ustasının ellerine o ölçüde teslim eden bir çırak tarafından özümsebilir. (Polanyi, 1962: 55). Tüm bu bilgi aktarımı süreci “Örtük”tür.

“Açık bilgi, kişinin bilinci dâhilindeki bilgilerin ... denetimli olarak işlenmesini gerektirirken, örtük bilgi bilinç dışında kalan ve farkındalık göstermeyen

... rutin nitelikli bilgi ve becerilerin otomatik süreçler aracılığıyla işleme tabi kılınması” (Yalçın, Çeçen, & Erçetin, 2015: 3) şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu doğrultuda usta çırak ilişkisinde bilgiler örtük olarak aktarılmaktadır. Burada şu sorunun sorulması doğru olacaktır: Sanat bilgisinin kişisel, bağlama dayalı ve son derece örtük olma eğiliminde olduğu göz önüne alındığında, ustadan çırağa nasıl bu örtük bilgi aktarılabilir? (Wood, 2007: 9). Örtük bilginin açık hale getirilerek bir kişiden diğerine aktarılabilmesine dair yaygın bir inanç olsa da bu her zaman mümkün olmayabilir. Usta örtük bilgisini aktarmak için açık bir dil kullanmayı tercih ettiğinde, çırağın bu örtük bilgiyi özümsemesi kolaylaşacaktır.

Bir sanatı öğretmek için ustanın, adım adım bir yaklaşım üretmek yerine, öncelikli olarak sanatın amacını ve hayati unsurları çırağa aktarması gerekmektedir. Geri kalanını keşfetmeye ve kişisel yorumlamaya daha açık bir biçimde bırakmalıdır. Çırak, ustasından bilgileri aldıktan ve başarılı olduktan sonra hem çırağın ustasını taklit etmekten vazgeçip kendi tarzını geliştirmesi hem de sanatın bir bütün olarak gelişmeye ve ilerlemeye devam etmesi için hayati önem taşımaktadır (Wood, 2005: 2).

Usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bilgileri; sanat tekniği, sanat estetiği ve sanat etiği olarak üç başlık altında değerlendirebiliriz. Usta-çırak ilişkisinde bu üç önemli husus kademeli olarak öğretilmektedir. İlk olarak ustalar, çıraklarına sanatın etiğini öğretmeye başlamaktadırlar. Genel hatları ile sanatın belli başlı etik kuralları olsa da her sanatın kendi bünyesinde barındırdığı kurallar farklılık göstermektedir. Bu farklılıkların oluşmasında sanatın üretim amacı ve içinde bulunduğu sosyal çevre etkili olmaktadır. Ebru, hat, minyatür gibi İslami sanatlarda etik kurallar İslamiyet çerçevesinde gelişirken; bakırcılık, cam üfleme, keçecilik gibi mesleki sanatlarda etik kurallar ticari kaygılar çevresinde gelişmektedir.

İslami sanatlar temel olarak İslamiyet adına yapıldığından ilk olarak sanatın kendisine saygı duyulması gerekmektedir. Fuat Başar, sanata saygı duymadan bir çırağın sanatta başarılı olamayacağını ifade etmiştir (KK1). Yazılan her yazı, koyulan her nokta büyük bir dikkat içerisinde yapılmalıdır. Bu sanatlar hata kabul etmez. Çünkü İslamiyet için yapılan bir şey kusursuz olmak zorundadır (KK1) şeklinde bir inanç hâkimdir. Ebru, hat ve minyatür gibi sanatlarda ustalar ilk olarak sanata saygı duyulması gerektiğini ve işin büyük bir ciddiyetle yapılması gerektiğini

vurgulamaktadırlar. Usta, çırağına sanata saygıyı öğrettikten sonra, ustasına ve onun eserlerine saygı duyması gerektiğini de öğretmektedir. Ticaret çevresinde gelişen sanatlarda da sanata ve sanat eserine saygı duyulması önemli bir yer teşkil etse de genel olarak sanata saygı, alıcısı ile doğrudan bağlantılıdır. Yaşar Güç, Nahya Güzelyurt, Mehmet Orhan Çakıroğlu, Ahmet Yaşar Kocataş, mesleklerinde alıcıya saygı duyulmadığı takdirde sanatlarını uzun süreli icra edemeyeceklerini dile getirmişlerdir (KK5, KK8, KK10, KK12). Ayrıca Yaşar Güç’ün “müşteri bizim veli nimetimiz” sözü görüşümüzü desteklemektedir (KK8). Yunus Girgiç, ustası tarafından alıcıya saygı davranması gerektiği konusunda uyarılmıştır (KK7). İrfan Şahin, güreşçilerle birlikte karşılıklı birbirlerine saygı duyulduğu için sanatının bu kadar ilgi gördüğünü dile getirmiştir (KK15). Yani usta, tüketicisine duyduğu saygıdan dolayı sanatın kendisine ve ürettiği ürüne de saygı duymaktadır. Bu tür sanatlarda merkez konumda tüketiciye saygı bulunmaktadır. Sanata ve sanatsal malzemeye saygı bunun çevresinde şekillenmektedir.

Sanat etiğinde sabır önemli bir yere sahiptir. Çıraklarındaki bu sabrı da bir işi tekrar tekrar yaptırarak öğretmektedirler. Bu sabır eğitimine örnek olarak şunu verebiliriz:

Mehmet Gürsoy ve ustası arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:
Şimdi bizde hatai çiçeği vardır. Derste onu çiziyoruz. Çizdim götürdüm hocaya, olmamış evlat dedi. Yedi, sekiz defa çizdim, götürdüm, olmamış evlat dedi. Hâlbuki farkındayım yani, çizdiğim, güzel de çizimdi. Sonra bir boş kâğıtla hocaya gittim. Çizer misiniz dedim. Bana çizip verdi. Aradan on dakika geçtikten sonra tekrar gittim hocanın yanına nasıl olmuş diye. Olmamış evlat dedi. Siz çizdiniz dedim. Hocanın çizdiğini hocaya götürmüştüm. Evlat dedi sen hoca değil misin? Hocayım dedim. Öğrencinin iyi yetişmesini istemez misin? İsterim dedim. Ben çizdiysem de olmamış dedi. Sen çizdiysen de olmamış dedi. Çiz evlat çiz, bu sanat çizgi sanatı dedi. Tabii bizim aklımız başımıza geliverdi (KK6).

Nahya Güzelyurt, “yorgan dikmeye başladığım ilk yıllarda iğneyi elime çok batırdım ama ben sabrettim” (KK10) diyerek sabrın önemine vurgu yapmaktadır.

Bu örneklerden de hareketle sanat etiği altında değerlendirebileceğimiz sabır, kişilik gelişiminde sanat estetiği ve sanat tekniğinin gelişiminde doğrudan etkili bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Sabırsız bir şekilde sanatını icra etmeye çalışan çıraklar süreç içerisinde elenmektedir. Bu sabır konusunda İslami sanatlar ve ticari kökenli sanatlarda arasında çok fazla fark bulunmamaktadır. Sadece ticari kökenli

sanatlarda tüketici ile iletişimde sabırsız olmamak gerekmektedir. Ayrıca bu iki sanat türünde de ustalar çıraklarına, çırakların nasıl yetiştirilmesi gerektiğini de öğretmektedir. Usta, çırak yetiştirirken sabırsız olunmaması gerektiğini davranışları ile öğretmektedir. Usta, çırak yetiştirirken sabırsız olduğu takdirde çırak gelişimini tamamlayamaz veya alanında yetiştirecek çırak bulamaz. Bu durumda sanatın gelişimi ve devamlılığını doğrudan etkilemektedir.

Sanat etik kuralları arasında önemli bir yer teşkil eden disiplin, çırakların sanatı öğrenmeye başladığı ilk günden itibaren usta tarafından çeşitli yöntemler ile çırağa öğretilmektedir. Genellikle çıraklığın ilk günlerinde atölyenin ayak işleri olarak tabir edebileceğimiz temizlik, dükkânı düzenleme ve ustaya malzemeleri taşıma gibi işlerde yardım ederek disiplin eğitiminin ilk aşaması öğretilmektedir. Daha sonraki aşamada usta, çırağın gündelik yaşamını denetleyerek hayatının tüm aşamasını disiplin altında tutmak için çırağı denetlemektedir. Fuat Başar ustasının hat çizirken ve öğretirken disiplinli olduğunu; aynı şekilde kendisinin de çıraklarını eğitirken disiplinli olduğunu söylemiştir (KK1). Ayrıca İrfan Şahin Baş'ın Mustafa Turabi ustası ile yaşadığı hikâyeyi verebiliriz:

Ustam çok disiplinli bir insandı. Yani her an gece gündüz beni takip ederdi. Nereye gitti, nerede yattı, ne yaptı? Sorular sorardı. Bizim dönemimizde otel yoktu. Çıraklar hanlarda yatarlardı. Bizim dönemimizde sinemaya gitmek için bile ustadan izin almak gerekiyordu. Ustanın izin vermediği hiçbir işi yapamazsın. Ustam çok sanatkâr, titiz ve sert bir adamdı. Onun bana vermiş olduğu dersler kötü yollara sapmama engel oldu (KK15).

Çıraklığın ilerleyen aşamalarında usta, çırağının sanata adım atmasına izin vermekte ve sanatını disiplinli bir şekilde yapması için, uğraşmış olduğu sanatın en zahmetli işini sürekli olarak ona yaptırmaktadır. Sanat etiğinin diğer başlıklarında olduğu gibi bu başlık da sanatın estetiği ve sanatın tekniği ile doğrudan bağlantılıdır. Disipline sahip bir sanatçı bu iki alanda da gelişmeler kaydetmektedir.

Ustaların etik eğitiminde dikkat ettikleri ve öğrettikleri bir diğer kural ise şeffaflıktır. Şeffaflık konusu sanatların nitelik ve amaçlarına göre değişiklik göstermektedir. İslami sanatlarda ustalar bilgilerini çıraklarına şeffaf bir şekilde öğretirken ticari kökenli sanatlarda ustalar bilgilerini aile bağı olmayan çıraklarından saklamayı tercih etmektedir. Sanatlardaki bu etik kural ayrılığının temel nedeni sanatın yapım amacından kaynaklanmaktadır. İslami sanatlarda paradan ziyade İslamiyet'e hizmet etmek amacı ile sanatlar icra edildiği için bilgi aktarım daha

şeffaf olmayı tercih ederken; ticari kökenli sanatlarda ilerde doğabilecek rekabete ve olası bir gelir kaybına karşın bazı bilgileri çıraklarından saklamayı tercih etmektedirler. Bu düşünceyi Ahmet Usta'nın şu cümleleri desteklemektedir: “Yapılan yöntemle ile çok fazla teknik buldum ve geliştirdim. Bu teknikleri ve yapıları çocuklarım dışında kimseye göstermedim” (KK12). Göstermemesinin nedenini de şu şekilde açıklamıştır: “Helvacıların piri tam kırk tane oyun bilirmiş, bir tanesini öğretmezmiş. Çırak palazlanırsa, o bir oyunla onu yenmek için öğretmezmiş” (KK12). “Bu sanatlarla uğraşan ustalar, karışımları bir teknik sır olarak kabul etmişlerse de, yine de boyacılıkta kullanılan yöresel karışımlardan bazıları bilinmektedir” (Kutlu, 1977: 5). Bu durum sadece Türkiye’de karşımıza çıkmamaktadır. Avrupa ve diğer dünya ülkelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Diğer ülkelerdeki ustalar, devlet tarafından çırak yetiştirmeye teşvik edilmediği takdirde, çıraklarını seçerken ilerde doğabilecek bir rekabetin önüne geçmek için kendi bölgesinden uzak bir yerde yaşayan insanları çırak olarak seçmeyi tercih etmektedirler.

Sanat etiğinin temelini oluşturan kuralların başında ahlak gelmektedir. Ahlak, sanatın öğretimi, üretimi ve tüketimi aşamalarında önemli bir yere sahiptir. Bu sanatın gelecek kuşaklara aktarımında düzgün bir eğitimin verilmesi, sanat üretiminde kalitenin korunması ve gelişimi, tüketiminde alanın isteklerinin gerçekleştirilmesini sağlayan bir mekanizma görevini üstlenmektedir. “Sanat ne kadar güzel olursa olsun ahlakın olmadığı yerde sanat sıfırdır. İkisi bütünleşecek ki hem sanat hem de ahlak olarak ortaya çıksın. Biz ahlak aldık ama genelde bu ahlakı öğretmiyolar. (Avşar, 2009)” (Maden, 2010: 149). Usta çırak ilişkisinde usta, çıraklarına ilk günlerden itibaren ahlâk eğitimi vermeye başlar. Kaynak kişiler, ustalarının kendilerine sanata başladıkları ilk yıllarda ahlaklı olmayı öğrettiklerini söylemişlerdir (KK1, KK2, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK12, KK14, KK15). Ustalar, ilk olarak ustasına ve tüketiciye nasıl davranması gerektiğini öğretmektedirler. Bu ahlaki eğitimin ilk ve en önemli aşamalarından birisidir. Eğer çırak ustasına ve tüketiciye saygı duymazsa yapmış olduğu sanata da saygı duyamaz bu da sanatın gelişiminin sektöre uğramasına neden olabilir. Ahmet Yaşar Kocataş ahlaklı olunmadığı takdirde bizim meslekte ekmek yiyemezsiniz (KK12) demiştir. Daha sonra usta ilerleyen aşamalarda çırağına sanatın ahlakını öğretmeye başlar. Bu aşamada kullanması gereken en doğru malzemeden en uygun tekniğe kadar hepsini

çırağına öğretmektedir. Bu ahlaki kazanım ile çıraklar hem geleneksel malzemeleri gelecek kuşaklara aktarır hem de sanatının en kaliteli formunu ortaya çıkarma şansını elde etmiş olur. Fuat Başar, çırağın sanatın ahlakını öğrendiği zaman sanatta olgunlaşabileceğini dile getirmiştir (KK1). Bu ahlak, sanatın geleneksel formunun ve malzemelerinin gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olmaktadır. Fuat Başar, sanatın ahlakını öğrenmeyen kişilerin sanatın geleneksel malzemelerini ve formunu bozduğunu söylemiştir (KK1). Sanatına ve tüketiciye saygısından dolayı kullanmış olduğu ürünün en iyisini ve kalitelisini seçmesi sanatın halk arasında yaşamaya devam etmesini sağlamaktadır. Bir ustanın sanata duyduğu saygı, sanatın gelişimini doğrudan etkilemektedir. Duymuş olduğu saygı aracılığı ile sanatın gelişimi için durmadan yeni teknikler ve estetik formlar geliştirilmesine yardımcı olmaktadır. Bir usta sanatına ve çırağına saygı duyarsa yetiştirdiği çıraklar da o sanata ve ustasına saygı duyacaktır. Mehmet Girgiç, ustası olan babasının yanında, sanata ve çıraklara saygılı olunması gerektiğini öğrenmiş ve kendisinin de çıraklarına bunu öğrettiğini söylemiştir (KK6). Bu da eğitim sırasında sanatın öğrenilmesini kolaylaştıracaktır. Bir çırağın sanata duyduğu ahlak, ustasından aldığı eğitim ile doğrudan alakalıdır. Usta, çırağına sanata, tüketiciye ve ustaya saygılı davranmayı öğretirse çırak da usta olduğu zaman bunlara saygılı davranabilir. Sanata saygı duyan bir usta geliştirdiği teknikleri çırağından saklamayı tercih etmez. Bilgiyi saklamama konusu İslami sanatlarda daha çok karşımıza çıkarken; ticari kökenli sanatlarda bilgiyi saklama durumuna sıklıkla rastlanır. Burada iki sanat grubu da yapmış oldukları sanatlara saygı duysalar da bazı noktalarda birbirlerinden ayrılmaktadırlar. İslami sanatlar, sanatını İslamiyet için icra ettiklerinden ötürü sanatın kendisine saygı duyarken; ticari kökenli sanatlarda sanatın tüketicisi ekseninde bir sanat saygısı gelişmiştir. Bu ticari kökenli sanatların, sanata saygı duymadığı anlamına gelmemektedir.

Genel olarak baktığımızda sanat etiği, sanatın tekniği ve estetiğini doğrudan etkilemektedir. Bu etkiler İslami sanatlar ve ticari kökenli sanatlarda birbirine yakın derecede etki yaratmaktadır. Sanat etiği bunlar dışında sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasına ve devam ettirilmesine yardımcı olan usta-çırak ilişkisi içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu iki yapı birinin devamlılığını sağlamaktadır. Yani sanat etiği usta-çırak ilişkisinin düzgün bir şekilde devamlılığını sağlarken usta-çırak ilişkisi de sanatın devamlılığını yani sanat etiğinin devamlılığını sağlamaktadır.

Usta-çırak ilişkisi aracılığı ile aktarılan bir diğer önemli husus ise sanat tekniğidir. Sanat tekniği, sanat eserinin üretimi sırasında kullanılan bilgi ve becerilerin bütünü olarak tanımlanabilir. Sanat eserinin temel kurallarına uygun bir şekilde üretilmesi için ustalar tarafından çıraklarına sanat tekniği öğretilmektedir. Ustalar, çıraklarına sanat etiğinin temellerini öğrettikten sonra sanatın teknik boyutunu öğretmeye başlarlar. Bu başvuru yöntemler sanattan sanata değişiklikler göstermektedir. Ama bu sanatların ilk sanat tekniği öğretim yöntemleri ortak bir noktada buluşmaktadır. Bu ortak nokta ustayı gözlemlemekten geçmektedir. Ustanın teknik bilgiyi öğrenmesi için çırağa verdiği ilk görev kendisini sanat eseri üretirken izlemesidir. Ustaların sanatı icra ederken çıraklarına kendilerini izletmelerinin temelinde sanat icrası sırasında yapmış olduğu hareketleri görmesi ve görsel hafızasına atması yatmaktadır. Yani çırak, ustasının bir çömlek yaparken elinin şekli, kıvrımı, malzemenin tutuşuna kadar birçok şeyi görerek öğrenmeye başlar. Yahut bir hattat ustasının kalemi tutuşuna, bileklerinin hareketlerine, kalemin şekline ve kalemin hareketlerine kadar birçok şeyi görerek öğrenmeye başlamaktadır. Fuat Başar, hat sanatını öğrenirken Hamit ustasının elini dikkatli bir şekilde izleyerek başladığını söylemiştir. Fuat Başar ustası ile hatırasında görsel eğitimin önemine şu şekilde değinmektedir: “Mustafa Düzgünman’a ebru göstermeye gittiğimizde önce hanıma verin o baksın derdi. Benim uzman ekspertörüm odur derdi. O beğendikten sonra ben sıkıysa beğenmeyeyim derdi. Eşine o yönden çok değer veriyordu. Hakikaten ebru sanatından rahmetli Süheyla teyze de anlıyordu. Eşinden göre göre göz alışkanlığı kapmış” (KK1). Usta-çırak ilişkisinde görerek öğrenmenin önemli bir yer teşkil ettiğini, Sertalp’ın çömlek sanatıyla ilgili çalışmasında “Atölyelerde ustalar çırakları, çamurla tanışması, çamura alışması ve gözlem yapması için teşvik eder” (Sertalp, 2005: 30) tespitinde görmek mümkündür. Örneklerden de anlaşılacağı üzere görerek öğrenme, en hızlı öğrenme metotları arasında yer almakla birlikte usta-çırak ilişkisinde önemli bir yere sahiptir.

Sanatın tekniğini öğretmeye yardımcı olan bir diğer öğretim metodu da anlatarak öğretmedir. Ustalar, çıraklarına sanatı icra edeceği malzemeleri nasıl hazırlaması gerektiğinden, eserin üretimi sırasında nelere dikkat etmesi gerektiğine kadar birçok bilgiyi çıraklarına anlatarak da öğretmektedir. Anlatarak öğretim yönteminin önemini Fuat Başar’ın şu anısı kanıtlamaktadır: “Hattat Halim Hoca varmış. O da öğrencilerine en ince şekliyle tarif edermiş. Öğrencilerinden Saim Özel

vardı. Derdi ki o kadar inceden inceye tarif ederdi ki bir elimizden tutup yazdırmadığı kalırdı” (KK1).

Örtük öğrenme başlığı altında değerlendirebileceğimiz göstermeye ve anlatmaya dayalı eğitimi tamamlayan çırak, daha sonra ustasından sanatın uygulama tekniğini öğrenmeye başlanmaktadır. Usta ilk başta çırağına el göz koordinasyonunu artırması için bazı görevler vermekte ve bu görevleri sürekli olarak tekrarlamasını istemektedir. Fuat Başar, hat ustasından eğitim alırken düzenli olarak aynı harfi çizdiğini ve çıraklarını da aynı teknikle eğittiğini söylemiştir (KK1). Diğer ustalarda eğitimlerinin ilk yıllarında sanat eserlerinde düzgün formu elde edebilmek için sürekli tekrar yaptıklarını söylemiştir (KK2, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK9, KK10, KK11, KK12, KK14 KK15). Sanatın temel tekniklerinin öğreniminde düzenli tekrar önemli bir yere sahiptir. Örneğin ebru sanatında düzenli olarak bir motifin çizimi bizin⁷ kullanımını ve motif çizimini kuvvetlendirmektedir. Bu tekrarlar ustanın gözetimi altında gerçekleşmektedir. Çırak belli bir seviyeye ulaşana kadar bu tekrarı devam ettirmektedir. Sanatın tekniği bölümünde sanat eserinin kalitesini ve doğru icra edilmesini sağlayan en önemli faktör, kullanılan malzemelerdir. Ustalar, çıraklarına malzemelerin nerede ve nasıl kullanılması gerektiğini; kullanırken nelere dikkat edilmesi gerektiğini ve malzemelerin en iyi hangi materyalle etkileşime girdiğini çıraklarına süreç içerisinde anlatmaya başlar. Uğraştığı sanatın malzeme bilgisine tam manası ile vakıf olamayan bir çırağın sanatta ilerlemesi pek mümkün değildir. Çünkü elindeki malzemenin nerede, nasıl kullanıldığını ve ne ile etkileşime girdiğinde düzgün bir formu ortaya çıktığını bilmediği takdirde sanatın diğer teknik boyutlarını uygulama ihtimali gerçekleşmeyebilir. Nazar bocuğu sanatçısı olan Mahmut Sür, ustasından ilk başta hangi camın boncuk yapımında kullanılabildiğini öğrendiğini belirtmiştir (KK2). Sipsi ustası olan Mehmet Bedel, sipsi yapımında hangi kamışın kullanılması gerektiğini bilmeden sipside doğru formun yakalanamayacağını söylemiştir (KK14). Seramik Sanatçısı olan İsmail Bütün, seramik yapımında doğru toprağın kullanılmadığı takdirde seramiğin doğru bir forma ulaşamayacağını; ulaşsa bile yapılan eserin dayanıklılığının zayıf olacağını söylemiştir. Ayrıca seramiği boyarken hangi boya türünün kullanılması gerektiği bilinmediği takdirde boyanın seramik üzerinde durmayacağını söylemiştir (KK4).

⁷ Ebru sanatında desen ve motif oluşturmak için kullanılan araç.

Ebru ve hat ustası olan Fuat Başer, ebru yapımında malzeme bilgisinin önemli bir yer teşkil ettiğini ve ebru suyu hazırlanırken doğru su ve kitre⁸ kullanılmadığı takdirde ebrunun icra edilemeyeceğini belirtmiş ve ebru boyası hazırlanırken hangi bitkiden hangi rengin çıktığını; boyaya ne kadar öd katılması gerektiği bilinmediğinde sanatı icra edemeyeceğini söylemiştir (KK1). Farklı sanat türlerinden verdiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere bir çırağın usta olabilmesi için malzeme bilgisinin üst düzey olması gerekmektedir. Bu bilgi ve becerinin doğru bir şekilde öğrenilmesi için ustalara büyük bir sorumluluk düşmektedir. Ustalar malzeme bilgisini çıraklarına doğru bir şekilde öğretmediği takdirde sanatın geleceğe ve gelecek kuşaklara aktarılması doğrudan etkilenmiş olmaktadır.

Malzeme bilgisi öğrenimi devam ederken ustalar, çıraklarına kullandığı araç gereçler hakkında bilgi vermeye başlamaktadır. Sanat icra ederken materyal bilgisi, çırağın öğrenmesini kolaylaştırmaktadır. Çünkü hangi materyalin hangi aşamada nasıl kullanılması gerektiğinin bilinmesi sanatın en uygun formunda oluşturulmasını sağlamaktadır. Materyal, sanatlar arasında farklılık gösterdiği gibi bu materyali öğrenme süresi ve kullanım şekilleri de sanatlar arasında farklılık göstermektedir. Örneğin çini sanatında ilk önce malzemeye şekil verilme öğretilirken ebru sanatında fırça kullanımı öğretilmektedir. Bu farklılıklardan dolayı çırakların eğitim sürelerinde farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Keçe sanatçısı olan Mehmet Girgiç, sepi⁹ kullanımı öğrenmeden keçe sanatçısı olunamayacağını ve çırağın gelişiminde önemli bir yere sahip olduğunu dile getirmiştir (KK6). Taş ustalığında külünk¹⁰ kullanımını bilmeden diğer aşamalara geçilmesi pek mümkün görülmemektedir. Kaval yapım ustası olan Yaşar Güç, torna bıçağının¹¹ kullanımını tam öğrenemeyen bir çırağın doğru sesleri çıkaran bir kaval üretmeyeceğini dile getirmiştir (KK8). Bu örneklerde de gördüğümüz gibi materyal bilgisinin ve doğru kullanımının sanat icrasında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Görüldüğü üzere sanatın sürdürülebilmesi ve geliştirilebilmesi için sanatın tekniğinin iyi bilinmesi gerekmektedir. Usta-çırak ilişkisi, sanatın tekniğinin gelecek

⁸ Ebru sanatında suyu yoğunlaştırmaya yarayan, geven dikeninden elde edilen zambak çeşidi.

⁹ Keçecilikte hasır üzerindeki yünü yaymak için kullanılan çubukların bir araya getirilerek oluşturulduğu süpürge.

¹⁰ Taşları parçalamak amacıyla kullanılan sivri uçlu kazma.

¹¹ Kaval yapımında ağaca şekil vermek ve delik açmak için kullanılan alet.

nesillere aktarılmasına aracılık etmekte ve sanatın sistematik olarak gelişip dönüşmesine yardımcı olmaktadır.

Estetik kelime anlamı Antik Yunan’da “aisthesis” kökünden gelip duyu ile algılama, duyulur algı anlamına gelmektedir (Tunalı, 1998: 13). Zaman içerisinde farklı anlamlar içerse de genel olarak güzel değeri üzerinden bu kavramı anlamak gerekmektedir. Estetiğin güzel sanatlara konu olması ise 18. yüzyılı bulmaktadır. Bir malzemenin sanatsal bir ürün olması için içinde estetik barındırması gerekmektedir. Bir sanat eserini sanat yapan şey estetik yönüdür. Her sanat bulunduğu çağda kendi içerisinde estetik bir zevk barındırmaktadır. Sanattaki özgünlük genel olarak bu alanda ortaya çıkmaktadır. “Özgünlük, gelenek ve bilginin aktarımı, sanat ve işlevin objede birleşmesi, coşku, sonsuz estetik ve güzellik arayışı gibi içkin kavram ve imgelerle fabrikasyon ürünlerden ayrılır” (Öter, 2010: 174).

Sanatlardaki estetik anlayış, dayanmış olduğu temellere göre değişiklik göstermektedir. İslami sanatların temelinde İslamiyet olduğu için estetik algıları onun çevresinde şekillenirken; ticari kökenli sanatlarda estetik anlayış arz talep çevresinde şekillenmiştir. Dayanılan bu temeller estetik anlayışın kısıtlanmasına neden olmaktadır. Bu kısıtlama İslami sanatlardan çok ticari kökenli sanatları karşımıza çıkarmaktadır. Bunun nedeni ise gündelik yaşantıda kullanım işlevlerinin olmasıdır. Ticari kökenli sanatlarda yeni bir estetik form oluşturulurken gündelik yaşamda kullanım işlevinin yitirmemesine dikkat edilmesi gerekmektedir. Örneğin bakırcılık sanatında estetik kaygılar için bakır bir kâsenin formu değiştirilirse o kâse işlevini yitirdiği için halk arasında kullanım amaçlarını yitirmiş olacaktır. Bu işlevi yitirdiği takdirde bu ürüne talep azalacak ve bu da sanatın geleceğini doğrudan etkileyecektir. Günümüzde ticari kökenli sanatlarda, eserler gündelik yaşamdaki kullanım işlevlerinin yanında dekoratif amaçla da kullanılmaya başlamıştır. İslami sanatlarda estetik algısı ticari kökenli sanatlara göre daha esnek bir yapıya sahiptir. İslamiyet’in normlarına uygun olmak şartıyla biçim ve motif değişikliklerinde daha esnek bir yapıya sahiptirler. Örneğin ebru sanatında, usullere uygun olması şartı ile su üzerinde çeşitli motifler çizilebilmektedir.

Sanat eğitiminde öğretilen en son aşama estetikdir. Sanat estetiğini öğrenmeye başlayan çırak diğer iki aşamayı büyük ölçüde tamamlamış olup çıraklıktan kalfalığa geçiş yapmaktadır. Diğer bilgi ve becerilerini öğrenmeye devam etse de büyük

ölçüde onları tamamlamıştır. Sanatın tekniğini büyük ölçüde anlayamamış bir çırağın sanatın estetik boyutunu kavraması mümkün değildir. Sanatın estetiğinde ustalar belli bilgi ve beceriye ulaşmıştır ve çıraklarına ince dokunuşları öğretmektedir. Örneğin dokumacılık sanatında ustalar, kalfalarına motiflerin düzgün ve uyumlu bir şekilde yapılacağını göstermektedir. Ayrıca burada çizim ve şekil vermenin dışında renklerin uyumunun nasıl olması gerektiği gösterilmektedir. Yorgan sanatçısı olan Nahya Güzelyurt’unda belirttiği gibi yorgan üzerinde motif ve şekil işlerken sadece motif ve şeklin önemi yoktur; aynı zamanda renklerin uyumu da büyük önem teşkil etmektedir (KK10). Keçe ustası Ahmet Yaşar Kocataş estetik açıdan şekillerin ve motiflerin orantısının önemli olduğunu dile getirmiştir (KK12). Bu örneklerden de anlayacağımız üzere ustalar, kalfalarına bu aşamada sadece malzemenin nasıl işleneceği ile ilgili teknik bilgi vermekten ziyade ona ince dokunuşları ve alışlagelmiş bir sanat estetiğini de öğretmektedir. Bu aşamadan sonra kalfalara daha çok iş düşmektedir. Alışlagelmiş sanat estetiğini öğrendikten sonra kendi tarzlarını yaratması gerekmektedir. Yemeni sanatı ustası Mehmet Orhan Çakıroğlu yaratıcılık üzerine şunları dile getirmiştir: “Sanatında fark yaratma ve ileri götürmek için geleneksel yöntemlere bağlı kalarak bulunduğu çağa uygun kendi estetik anlayışını yaratmak gerekmektedir” (KK11). Keçe sanatçısı Mehmet Girgiç’de şunları dile getirmiştir: “Keçecilikte sadece kepenek yaparak sanatı devam ettirmek hem sanatın ölmesine neden olur hem de bu alda yeni çıraklar bulmakta zorlanırsın” (KK6) demiştir. Diğer bir keçe ustası olan Ahmet Yaşar Kocataş’ta kendi geliştirmiş olduğu keçeler sayesinde hem sanata ilginin arttığını hem de kendisini bir marka oluşturduğunu söylemiştir (KK12). Bu örneklerden de anlayacağımız üzere estetik anlamda yenilikler sanatın yaygınlaşmasına ve toplum tarafından kabul görerek yeni çırakların sanata ilgi duymasına yardımcı olmaktadır. Bu nokta da usta çırak ilişkisinin devamlılığı yani sanatın devamlılığı için bulunduğu çağa ayak uydurarak estetik ürünler ortaya çıkartmak gerekmede ve estetik dokunuşlarını şeffaf bir şekilde kalfalarına öğretmesi gerekmektedir. Bu hem sanatın yaygınlaşmasına hem de kalfaların usta olduğu zaman kendi estetik anlayışlarının oluşmasını sağlayabilir.

Sanatın estetiğinin öğretiminde genel olarak büyük iş kalfaya düşmektedir. Çünkü bu aşamada usta sadece kendi ve alışla gelmiş geleneksel estetik anlayışını kalfasına öğretir ve onun estetik anlayışına ufak dokunuşlarda bulunabilir. Kalfanın

kendi estetik anlayışını oluşturmaları bir süreden sonra tamamen kendi elidir. Kendi özgünlüğü ve sanata olan ilgisi estetik yaratımını doğrudan etkilemektedir.

Sanat etiği, sanat tekniği ve sanat estetiği bir bütün olduğu zaman sanat oluşmaktadır. Bu unsurlardan birinin göz ardı edilmesi halinde sanatın yaşaması ve gelecek nesillere aktarılması pek mümkün olmayabilir. Bu üç unsurun sanat içerisinde varlığını sürdürmesine yardımcı olan en önemli araç usta-çırak ilişkisidir. Sanatı sanat yapan bu unsur usta-çırak eğitim modeli ile gelecek kuşaklara aktarılmasında ve sanatın yaşamasında önemli bir rol oynamaktadır.

3.7. Akrabalık Bağlamında Usta-Çırak İlişkisi

Türkiye'deki sanatların gelişiminde ve devamlılığında akrabalık bağları önemli yer teşkil etmektedir. Alan araştırmasında görüştüğümüz ustaların büyük bir bölümü babasından veya akrabasından sanatı öğrenmiştir. İrfan Şahin ise ustasının kızı ile evlenerek ustası ile akrabalık bağı kurmuştur. Sanatın icra edildiği bir ailede dünyaya gelen bir kişi çocuk yaşlarda sanatı öğrenmeye başlanmaktadır. Bu aile yapılarında çocuğun sanata ilgisinin ve yeteneğinin olup olmadığına bakılmaksızın aileden miras kalan sanatı öğretmeye başlamaktadırlar. Buna benzer aile içi örgütlenmeler, sanatın ve usta-çırak ilişkisinin devamlılığını sağlamakla birlikte sanatın yaygınlaşmasının ve gelişmesinin önüne geçerek, tekelleşmesine ve tek tipleşmesine neden olmaktadır. Bu tekelleşme ve tek tipleşme sanatın bir forma sıkışıp kalmasına neden olmaktadır. Bu da sanatın zaman içerisinde geçerliliğini yitirip yok olmasına neden olabilmektedir.

Usta-çırak ilişkisinde, ustaların aile içerisinde bir çırağa davranışları ile aile dışından gelen çırağa davranışları arasında bazı farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu davranışsal farklılıklar iki çırak grubu için hem olumlu hem de olumsuz sonuçların doğmasına neden olabilmektedir.

Bazı ustalar aile bağının olduğu çıraklara eğitim verirken daha anlayışlı ve esnek davrandığı için çırağın gelişimi daha yavaş gerçekleşmektedir. Bir diğer açıdan baktığımızda bazı ustalarda çırakları ile aile bağı olduğu zaman diğer çıraklar karşısında ayrımcılık olarak anlaşılmaması için aile bağı olan kişinin eğitimine yeteri kadar ilgi göstermemektedir. Seramik sanatçısı İsmail Bütün, babasının başka çıraklarla daha çok ilgilendiğini söylemiştir (KK4). İsmail Bütün ustası olan babasının kendisine yaptığı ayrımcılığı sonradan fark ettiğini şu şekilde anlatmıştır:

“Bir gün çok büyük bir iş geldi. Biraz tatlı bir siparişti çıraklarına güvenmediği için işi almamaya karar verdi. Bende işi al dedim. Ulan kime güvenerek alacağım dedi. Sana mı onlara mı güveneceğim. Sonra dedi ki buralara mı rezil edeceksin beni. Baba al falan dedim. Sen mi yapacaksın? Evet, ben yapacağım dedim. Sonra onun çırağı Mehmet Ali ile ben tornaya çıktık. Çamur yap dedi çamur yaptım. Babama ne yapayım diye sordum. Kafana göre göre bir şey yap dedi. Bir çömlek yaptım. Aldı baktı. Bir tane daha yaptım. Ben bunları yaparken babam ağlıyordu. Gözlerinden yaşlar akıyordu. Biz el alemin çocuklarıyla vakit geçirirken bizim oğlan usta olmuş dedi” (KK4). Bu durumlar, aile bağı olmayan çıraklarda motivasyonun düşmesine neden olmakta veya ustanın gözüne girebilmek için çok çalışmasına neden olmaktadır. Bu da çırakların sanatsal gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir.

Aile bağlarının kuvvetli olduğu sanatlarda çırağın ve sanatın olumsuz etkilenmesine neden olan bir diğer husus ise ustaların bilgi saklamasıdır. Ustalar sanatın temel hatlarını tüm çıraklarına öğretirken sanatın ince estetiksel bilgilerini sadece aile bağı olan çıraklarına öğretmektedir. Bu, sanatın gelişmesine ve ilerlemesine olumsuz etki yaratmaktadır. Diğer bir açıdan ise çırağın kendi tekniğini keşfetmesine de sebep olmaktadır.

Aile bağları İslami sanat olarak sınıflandırabileceğimiz ebru, hat, minyatür gibi sanatlarda pek önemli yer teşkil etmemektedir. Hat ve Ebru ustası olan Fuat Başar; bizim sanatlarda aile bağlarının önemi yoktur, sanatımızı İslam ve Türk için yaparız (KK1) demiştir. Bu sanatlar, diğer sanatlardan farklı olarak manevi bir amaç için üretilmektedir. Temel kaygıları İslamiyet için bir sanat üretmek olduğu için ustalar bu tür sanatlarda bilgi saklama gibi bir duruma girmezler ve kendi aile bireylerine ayrımcılık göstermezler. Ama ticari kökenli sanat olarak adlandırabileceğimiz keçecilik, bakırcılık, kispetçilik gibi sanatlarda maddi kaygılar daha ön planda olduğu için bilgilerini aile bağları olmayan kişilere paylaşmamayı tercih etmektedirler. Bilgileri ve kendi geliştirdikleri teknikleri çırakları ile paylaştıkları zaman kendilerine rakip olacaklarından kaygılandıkları için bu yola başvurumaktadırlar.

İslami sanatlardaki usta çırak ilişkisinde aile bağları önemli yer teşkil etmemektedir. Bunun en temel nedenleri arasında yaptıkları sanatta maddi kaygı gütmemeleri gösterilebilir. Sanatlarını tamamen manevi dünya için üretmektedirler.

Manevi dünya için üretilen sanatlarda maddi kaygı duyulmaz. Sanata yüklenen maneviyattan dolayı sanatta hiçbir bilgi saklanmaz. Fuat Başar hat ve ebru gibi sanatlarda bilgi saklamanın olmadığını dile getirmiştir ve onun dönemindeki hattalar ve ebrucuların sanatlarından maddi bir dönüt beklememektedir. Sanatta bilgi saklayana ve maddi kaygı bekleyene iyi gözle bakılmadığını söylemiştir (KK1). Bütün teknikler olduğu gibi öğretilir. Aile bağlarından dolayı çırakların arasında ayrımcılık yapılmamaktadır. Öğrenmeye hevesli bütün çıraklara bilgiler eşit düzeyde öğretilmektedir (KK1). Ama çırakların öğrenme seviyesine göre öğretim biçimleri olduğunun da göz ardı edilmemesi gerekmektedir. İslami sanatların temel amacı maneviyat olduğu için kendilerine yeni metot geliştirme ihtiyacı duymamışlardır. Bundan dolayı da ustalar çıraklarından bilgilerini gizlemeye gerek duymamışlardır. Bu nedenlerden ötürü aile bağları da ön plana çıkmamıştır.

Ticari kökenli sanatlarda aile bağları önemli olduğundan usta çırak ilişkisi genellikle aile bağı üzerinden devam ettirilmeye çalışılmıştır. Alan araştırmamızda ticari kökenli sanatlar sınıflandırmasına girebilecek ustaların büyük çoğunluğunda usta-çırak ilişkisi aile bağları üzerinden devam etmektedir.

Şeytan Nuri Amca, mesleğinin hakkını verecek sadakatte, helal süt emmiş, istikbal endişesi taşıyan, helal ekmek arayacak, insan gönlünün değerini bilen, hayvanlara acıyan, kolay beri sinirlenmeyecek, bağ bahçe işine hamarat, çarşıya yakışacak, eli anahtar çalımlı bir çırak beğenemediği için oğlundan başka çırak yetiştirmede (İssever, 1994: 159).

Ustalar, mecbur kalmadıkları sürece dışarıdan çırak kabul etmemektedirler. Kabul etseler bile bilgilerini çıraklarından saklamayı tercih etmektedirler. Bilgi saklama durumu, ticari kaygılardan dolayı karşımıza çıkmaktadır. Ustanın aile bireylerinden bir çırağı olmasa bile, kendisine has bilgi ve teknikleri diğer çıraklardan saklamayı tercih ettiği görülmektedir. Aile bağı dışında çırak alan Ahmet Yaşar Kocataş bilgileri gizlediğini söylemiştir (KK12).

Usta-çırak ilişkisinde aile bağlarının çırak üzerinde bir diğer olumsuz yönü ise usta sanatı bırakana kadar çırak yahut kıdemli kalfa aşamasında sıkışıp kalmaktır. Mehmet Girgiç, Yunus Girgiç, Yaşar Güç, Mehmet Orhan Çakıroğlu, İsmail Bütün gibi ustalar, ustalık yetisine sahip olsak bile babaları atölyede olduğu sürece kalfa olduklarını ve kalfa olarak görüldüklerini söylemişlerdir (KK4, KK5, KK6, KK7, KK8). Bilgi ve beceri anlamında usta olan bir kişi aile bağlarından dolayı kendi

atölyesini açamadığı için hiyerarşik düzende hep alt basamaklarda kalmak zorunda kalmıştır. Bu durum çırağın veya kıdemli kalfanın gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir. Bazı örneklerde gördüğümüz gibi aile bağına sahip çıraklar, aile atölyesinden ayrılıp kendi atölyesini açmayı istediğinde ustaları tarafından olumsuz bir dönüt almaktadırlar hatta ustaları tarafından kendilerinin yetiştirdiği bir çırak olarak görülmemeye başlamaktadırlar. Bu da usta-çırak ilişkisinin olumsuz yönde gelişmesine neden olmaktadır. Günümüzde bu katı kurallar esnemeye başlamıştır. Bunun nedeni ise tek bir dükkânla ailenin geçinememesidir. Yunus Girgiç babasının dükkân açmak için izin verdiğini lakin o dükkâna geldiğinde kendine yine çırak olarak gördüğünü dile getirmiştir (KK7).

Aile bağları ekseninde gelişmeyen usta-çırak ilişkisi bazı örneklerde gördüğümüz üzere düşmanlıkla bitmektedir. Çırak ve usta birbiri ile düşman olmaktadır. Bunun nedeni ise ustaların çıraklara yeteri kadar değer vermemesinden ve mesleğin inceliklerini saklamasından kaynaklanmaktadır. Bunun altında yatan nedenlerin başında kendisine ustaların, çıraklarının kendilerine rakip olmasından kaynaklanan korku yer almaktadır.

Genel olarak bakarsak aile bağları sanatın ve usta çırak ilişkisinin yaşamasına önemli katkılar sağlasa bile tekelleşmesi ve tek tipleşmesi sanatın ve usta çırak ilişkisinin gelişimini olumsuz etkilemiştir. Aile bağlarının çırakları içerisine sürüklediği bazı durumlardan dolayı sanat ve usta çırak ilişkisi olumsuz yönde etkilenmiştir.

3.8. Cinsiyet Bağlamında Usta-Çırak İlişkisi

Toplumsal cinsiyet kavramını incelemeden önce, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını iyi yapmamız gerekmektedir. Türkçede biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları aynı anlamda kullanıldığı için kavram karmaşasına sebep olmaktadır. Bu ayrım daha yeni yeni yapılmaya başlanmıştır. Bu tanımlara bakacak olursak;

Biyolojik cinsiyet: Bütün canlılar arasında kadın ve erkek ayrımı vardır. Bu ayrımı genetik ve fiziksel özellikler belirlemektedir. Bu ayrım evrensel olarak kabul görmektedir.

Toplumsal cinsiyet: Kültürel bir kavramdır. Biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Toplumlar tarafından oluşturulmuştur. Toplumun içinde yaşamakta olan erkekler ve kadınların toplumsal rollerini, davranışları ve duygusal özellikleri bakımından ayırmıştır (Ersoy, 2007: 6).

Biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal cinsiyet doğuştan değil, sonradan kazanılmış davranışlardır. Kazanılan davranışlar kültürden kültüre hatta dönemden döneme değişiklik gösterebilmektedir. Yaşadığımız toplum içinde kadınlara ve erkeklere farklı davranılmaktadır. Her iki cinse de farklı görevler, sorumluluklar yüklenmiştir. Farklı sorumluluklardan dolayı stereotipik cinsiyet sorumlulukları ortaya çıkmıştır. Kadın stereotipik özellikleri ev ve çocuk etrafında gelişmiştir. Erkek stereotipik özellikleri ise kamusal alan çerçevesinde şekillenmiştir. Kadınlara ve erkeklere yüklenen rollerin, sorumlulukların yerleşik hayata geçildikten sonra hız kazandığı tahmin edilmektedir.

Toplumun birçok alanında olduğu gibi sanat alanında da cinsiyet, sanatın şekillenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Günümüze kadar toplumun diğer alanlarına olduğu gibi sanatlara da cinsiyet atfedilmiş ve o sanata atfedilen cinsiyet tarafından yaşatılmaya devam edilmiştir. Bu görüşümüzü şu örnekler desteklemektedir. “Dokuma sanatı, Uluborlu kadınının sanatıdır” (Kutlu, 1977a: 31). Isparta’da halıcılık sanatı kadınlar tarafından devam ettirilmektedir (Turhan, 1933: 87). Örgü sanatı Uluborlu’da kadınlar tarafından yapılan bir sanattır (Kutlu, 1977b, s. 24). Ayaş yöresinde çorap sanatı kadınlar tarafından icra edilmektedir (Doğruol, 1978: 64-65). Tire’de urgancılık sanatı erkekler tarafından icra edilmektedir (Artan, 1964: 3228). Bozdoğan yöresinde iğne ve tığ oyası kadınlar tarafından devam ettirilmektedir (Öztürk, 1977: 19). Yamak’ta dokuma sanatı ile kadınlar uğraşmaktadır (Kazancı & Yayla, 1976: 10).

Ev ortamına yatkın olan sanatlar kadınlar tarafından icra edilirken; kamusal alana uygun olan sanatlar ise erkekler tarafından icra edilmiştir. Rahşan Koçak’ın “Aydın-Karacasu Çömlekçiliği ve Ustaları Üzerine Bir Araştırma” isimli tezinde kamusal alanda icra edilen çömlek sanatında 25 ustadan 23’nün erkek 2’nin kadın olduğunu ve kadınların daha çok süsleme aşamasında görev aldıklarını söylemiştir (Koçak, 2015: 54).

Sanatın cinsiyet kimliği kazanması sonucunda bazı toplumsal uygulamalar ortaya çıkmıştır. Eskiden Avanos bölgesinde çömlek yapmayı bilmeyen kimseler kız istemeye bile gidememektedir. Kız istemeye giden çömlekçiler ise teste tabi tutulmaktadır. Nevşehir Avanos bölgesinde çömlekçilik sanatında kız istemede çömlekçilik ustalarına şekerlik yaptırılmaktadır. Eğer çömlek ustasının yapmış olduğu şekerliğin kapağı tek seferde tam oturmazsa kızı verilmemektedir. “Yörelere kendine has sanatları vardır. Bu sanatlardan birkaçını veya birini bilmeyen genç kızlara, evlenmeye hak kazanmamış gözü ile bakılır çeyizleri (cihazları) içinden kendileri tarafından hazırlanabilecek olanların başka yollarla sağlanması geleneksel kültürümüzde kadın açısından ayıp sayılır, bu durum onun toplumsal durumunu sarsabilir” (Kutlu, 1977c: 9). Bu örneklerdeki pratiklerin sanatın cinsiyet kimliğinin korunmasına yardımcı olduğu söylenebilir.

Sanatlara atfedilen bu cinsiyetler usta-çırak ilişkisinin gelişimini doğrudan etkilemiştir. Modern çağa gelene kadar sanat alanında aynı cinsiyetten olma durumu usta ile çırak ilişkisinde önemli bir yere sahiptir. Bu durum sebebiyle sanatlar cinsiyet kazanmış ve kazandığı kimliğin hegemonyasında ilerlemişlerdir. Toplumsal cinsiyet rollerinden ötürü ağırlıklı olarak kadınlar tarafından devam ettirilen halı dokumacılığı, dokumacılık gibi sanatlarda çırak seçiminde aile bağı önemli bir yer teşkil etmektedir. Aile bağı veya aile dostu olmayan kişilerin sanat eğitimine az rastlanmaktadır. Burada ortaya çıkan kaygılar, maddiyattan ziyade cinsiyet algısından kaynaklanmaktadır. Nahya Güzelyurt, aile dostu veya akraba olmayan birisinin çırak olarak kabul edilmediğini dile getirmiştir. Kendisinin hiç erkek çırak yetiştirmedeğini söylemiştir (KK10). Emine Karadayı sadece aile içindeki kadınlara sanatını öğrettiğini söylemiştir. Gamze Akkurt’un yapmış olduğu “Kütahya El Sanatı Ustalarının Yaşayan İnsan Hazinesi Bağlamında Değerlendirilmesi” isimli çalışmasında kadın ustaların kadın çırak yetiştirdiği; erkek ustaların da genel olarak erkek çırak yetiştirdiği görülmüştür. Cinsiyetler arası usta-çırak ilişkisi genel olarak aile içerisinde gerçekleşmiştir (Akkurt, 2018). “Genç kızlar dokumacılığı aile büyüğünden öğrenmekte bu iş ise 10-12 yaşlarında başlamaktadır” (Kazancı & Yayla, 1976: 10).

Kızlar bu işi küçük yaşta öğrenmeye başlıyorlar. İğne oyası her evde yapıldığı için, ilk öğrenen çevresinde devamlı yapılan bu işi, uzun süre gözleme olanağı buluyor. Anne, abla, komşu vb. yakınları aracılığı ile oya öğrenen kız çocuğu

işe şerit yaparak başlıyor. İleride şerit üzerine istenen motif işlenerek, yapılmak istenen oya oluşturuluyor (Öztürk, 1977: 24).

Türkiye’de cinsiyetler arası usta-çırak ilişkisi örneklerine, proje kapsamında veya devlet desteği olmadığı takdirde bu tip usta-çırak ilişkisi modellerine az rastlanmaktadır. Mahmut Sür boncuk sanatında kadın ustaların böyle projeler sayesinde çırak olabildiklerini söylemiştir (KK14). Projeler dışında cinsiyetler arası usta çırak ilişkisine, estetik kaygıların daha ön plana çıktığı ebru, hat, çini ve çömlekçilik gibi alanlarda daha çok rastlanırken; estetik kaygıdan önce halk arasındaki işlevi ön planda tutan sanatlarda cinsiyetler arası usta-çırak ilişkisiyle az karşılaşmaktadır. Ebru ve Hat sanatçısı Fuat Başar bu durumu: “son zamanlarda hat ve ebruda kadın usta sayısı artmıştır. Daha eski dönemlerde kadın usta sayısı daha azdı” (KK1) sözleriyle desteklemektedir. Yaşar Güç şimdiye kadar kadın bir çırak yetiştirmediğini söylemiştir (KK8). Mehmet Girgiç, üniversitelerin el sanatları bölümünün gönderdiği kadınlar dışında çok fazla kadın çırak gelmediğini dile getirmiştir (KK6). Fuat Başar dışında görüşme yaptığımız ustalar projeler, halk eğitim kursları, üniversitelerin el sanatları bölümündeki öğrencilerin stajları dışında karşı cinsten çırak yetiştirmediklerini söylemişlerdir. Ustalar bu tür eğitim alan öğrencileri çırak olarak görmemektedirler. Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere içinde bulunduğumuz çağda sanatlarda cinsiyet rolleri değişim gösterse de bu değişim oldukça yavaş seyretmektedir.

Bu iki sanat grubunun cinsiyet ayrımlarındaki makasın bu kadar açılmasındaki bir diğer etmen ise toplumdaki görünürlükleri ile doğrudan alakalıdır. Sosyal medya, reklamlar gibi araçlar aracılığı ile ön plana çıkarılan sanatlar, kadınlar tarafından daha çok tercih edilmeye başlanmıştır. Bu reklamlarla, estetik kaygıları ön plana alan sanatlar cinsiyetsizleşmeye başlamıştır. Erkekler ve kadınlar aynı atölyede ders görmeye başlamışlardır. Kullanım işlevi ön planda olan sanatlar medya araçları ile halka daha az tanıtıldığı için görünürlükleri yerel halkla sınırlı kalmıştır. Bu sınırlılık sanattaki cinsiyet kimliğinin canlı bir şekilde kalmasına neden olmuştur. Sanatın projeler ve reklamlar ile cinsiyetsizleştiğinin en önemli göstergelerinden birisi de bir usta bin usta projesidir. Bu projeye baktığımız zaman ustalar cinsiyet gözetmeksizin sanatları bütün çıraklarına öğretmişlerdir. Bu proje aracılığı ile sanatın cinsiyeti kimliği yıkılmaya başlamıştır. Sadece erkekler tarafından yapılabileceği düşünülen sanatların kadınlar tarafından yapılabileceği de görülmüştür. Bununla

birlikte “sadece kadın çırak olur” yahut “erkek çırak olur” düşüncesine sahip ustalar da tabularını yıkmışlardır. Sanattaki usta çırak ilişkisinde cinsiyetin önemsendiğı yerler genellikle taşra olmuştur. Kentlerde cinsiyet algıları taşraya göre daha esnek bir yapıda varlığını sürdürmüştür.

Usta-ırak ilişkisinde erkek usta kadın çırak veya kadın usta erkek çırak arasındaki eğitim metotları; aynı cinsiyete sahip usta çırak ilişkisi eğitim metotlarından farklılık göstermektedir. Farklı cinsiyetteki usta-çırak ilişkisinde, işlere yüklenen misyonlar değişmektedir. Aynı cinsiyetteki usta-çırak ilişkisinden farklı olarak ustalar kadın çıraklarına bedensel açıdan daha az yorucu işler yüklemektedir. Mesleğin etik kurallarını öğretirken daha esnek bir eğitim metoduna başvurmaktadır. Ustanın kendisine görev edindiğı çırağın gündelik yaşamını denetleme ve kontrol görevinde esnek davranmaktadır. Ahmet Yaşar Kocataş, keçe öğrenmek için iki hafta eğitim almaya gelen kişiye diğer çırakları gibi rahat davranmadığını dile getirmiştir (KK12). Farklı cinsiyetteki usta çırak ilişkisi, usta ile çırak arasında duvar örülmesine neden olmaktadır. Oluşan yapay duvar, çırağın gelişimini olumsuz etkilemektedir.

Ustaların ıraklarını eğitirken kullandığı metotlar cinsiyete göre farklılık göstermektedir. Kadın çıraklarına pozitif ayrımcılık göstermek, diğer çırakların gelişimini olumsuz etkileyebilmektedir. Ustanın ağır işleri erkek çıraklarına yaptırıp kadın çırağına sadece basit işleri yaptırması hem kadının hem de erkek çırağın gelişiminde olumsuz etkiye neden olabilmektedir. Sanatın ve usta çırak ilişkisinin gelişimi açısından pozitif ayrımcılık göz ardı edilerek makul özümmler bulunması gerekmektedir.

Bazı sanatlardaki ağır iş yükleri ve çalışma şartlarından dolayı kadınların çalışmasını uygun görmemişlerdir. Bu da sanattaki cinsiyet ayrımının oluşmasında önemli yer teşkil etmektedir. Bakırcılık, boncuk yapımı gibi sanatlarda daha ağır şartlarda çalışıldığı için kadınlar bu sanatlarda kendilerine yer bulamamış ve ustalar bu ağır şartları bahane göstererek kadınları çırak olarak almaktan imtina etmişlerdir. Ama ebru, hat ve çini gibi sanatlarda çalışma şartları makul olduğu için kadınların çalışması daha uygun görülmüş ve bu sanatlara yöneldikleri gözlemlenmiştir. Taşrada sanata ve sanat alanına cinsiyet atfedilmesinin nedenlerinden biri de toplumsal yapıdan kaynaklanmaktadır. Toplumsal yapının kadınlara yüklemiş olduğu

anamlardan ötürü kadın ve erkeğin aynı ortamda çalışmaları hoş karşılanmamaktadır. Bu sebeple taşrada sanatın cinsiyeti yaşamaya devam etmiştir.

Sanatın şekillenmesinde toplumsal cinsiyetin etkisi büyüktür. Sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık eden usta-çırak ilişkisi de bu yapıya göre şekillenmiştir. Eğitim metotları cinsiyete göre farklılık göstermiştir. Bir cinsiyetin hâkim olduğu sanat, kadın ya da erkeğin estetik algısına göre şekillenmiştir. Temel öğretileri ve amaçları farklılık göstermiş olsa da usta-çırak ilişkisi eğitim metotları da buna göre şekillenmiştir. Sanatların cinsiyet kimliği kazanması sanat eğitiminde olumsuz etkilere neden olmuştur.

Sonuç olarak baktığımızda sanat alanlarında geçmişten günümüze gelene kadar, sanata cinsel bir kimlik atfedilirken günümüzde birçok alanda bu algı kırılmaya başlamıştır. Ama bu algı yaşamaya devam etmiştir. Bazı sanat alanlarında kadınların çalışması uygun görülmemeye devam etmektedir.

Toplumun sosyal ve kültürel yapısından dolayı kadınların kendi evlerinde veya akraba evinde sanat ile uğraşan birisi yoksa erkekler gibi kamusal alandaki bir sanat atölyesinde çırak olarak çalışmaları mümkün değildir. Aile bireyleri kadınları elinden tutup bir ustanın yanına çırak olarak veremedikleri için kadınların sanat eğitiminden uzak kalmasına ve kamusal alandaki sanatlarda erkeklerin egemen olmasına neden olmuştur. Bu egemenliğin sonucu olarak kamusal alandaki sanatın eğitimi erkeklere göre şekillenmiş ve ustalar erkeklere yönelik eğitim metotları geliştirmiştir. Günümüzde bu sanatlara dahi olmaya çalışan kadınların bu eğitim metotları yüzünden sanata adaptasyonları zor olmaktadır. Ustalarda kadın çıraklara yönelik eğitim metotları geliştirmedigi için kadın çıraklarına eğitim verirken zorlanmaktadır.

3.9. İcazet ve Ustalığa Geçiş Ritüelleri

Tekke ve Tasavvuf kültüründe daha çok karşımıza çıkan izin belgesi anlamına gelen icazet kavramına; sanat alanında da rastlamaktayız. İcazet kısaca, sanat alanının eğitim modeli olarak karşımıza çıkan usta-çırak ilişkisini başarılı bir şekilde tamamlayıp usta olup atölye açması için verilen izin belgesidir.

İcazet daha çok saray çevresinde gelişen İslami sanat olarak adlandırdığımız: hat, ebru, tezhip ve minyatür gibi sanatlarda karşımıza çıkmaktadır. Ticari kökenli

sanatlar olarak adlandırdığımız: keşecilik, bakırcılık, kuyumculuk gibi sanatlarda icazet gibi bir uygulama görülmemektedir. Bu düşüncemizi Ahmet Yaşar Kocataş, Mahmut Sür, Mehmet Bedel, Yaşar Güç ve Mehmet Girgiç tarafından desteklenmiştir. Saydığımız sanatlarda ustalık yapan kişiler bu uygulamanın kendi sanatları içerisinde var olmadığını söylemektedir. Bu sanatlarda çırağın kendi dükkânını açması için sanat konusunda yetkinliğini göstermesi gerekmektedir. Bunu tamamladıktan sonra ustası tarafından ona en uygun konumda bir dükkân açılmaktadır. Çırakların ilk dükkânını ustaları açmaktadır. Ama bunun için de maddi olanaklarının belirli seviyede olması gerekmektedir. Maddi olanakları yetersiz olan bir usta uzun yıllar yetişmiş çırağına dükkân açamayabilir. Günümüzde bu uygulama da pek karşımıza çıkmamaktadır. Günümüzde belirli bilgi birikimini ve maddi birikimi elde etmiş çıraklar ustasının yanında kendi istekleri ile ayrılıp dükkânlarını açmaktadır. İzin alma gibi bir durumları mevcut değildir.

Ticari kökenli sanatlarda ustalığı geçiş ve atölye kurma aşamaları geçmişten günümüze bu şekilde gelişirken saray çevresinde gelişen İslami kökenli sanatlarda icazet olduğu bilinmektedir. Ama hat sanatı dışındaki tezhip, minyatür ve ebru gibi sanatlarda icazetin 20. yüzyıldan sonra ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu düşüncenin ortaya çıkmasının en temel nedeni ise bu tarihe kadar bu sanatlarda icazetin olduğuna dair bir belgeye rastlamamasından kaynaklanmaktadır. Hat dışındaki sanatlarda icazetin ortaya çıkmasında, Aydınlanma ve Batılılaşma etkisi ile sanatların istikrar kazanmasının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu gelişmeden dolayı icazetli ve icazetsiz diye ayrıma neden olmuştur. Bu ayrımın icazetlilerin diğer sanatçılar üzerinde “haksız bir otorite kurmasına” neden olduğu düşünülmektedir. Hat sanatında ise icazetin 15. yüzyıla kadar uzandığı iddia edilmekle birlikte en eski örneği 17. yüzyılın sonlarında karşımıza çıkmaktadır (Schick, 2017).

Schick’in aksine Fuat Başar, icazetin ebru sanatında uzun zamandır var olduğunu ve kendisinin de ustasından icazet aldığını ifade etmiştir. Fuat Başar’ın bu düşüncesini Arıtan şu cümleleri ile desteklemektedir:

Bu, eskiden beri devam edegelen bir gelenektir. Osmanlı döneminde, yetişen ebrûcuya, peştemal kuşandırma ile icâzet verilir ve o da bir dükkân açarak nafakasını temin etmeye çalışırdı. Cumhuriyet döneminde bu gelenek biraz sekteye uğramıştır. Ancak gene de Necmeddin Okyay, Mustafa Düzgünman ile

gelenek devam etmiş, son dönemin en ünlü ustası Mustafa Düzgünman, Alparslan Babaoğlu ve Fuat Başar’a icâzet vermiştir. Günümüzde de Babaoğlu ve Başar, birlikte Ahmet Çoktan’a icâzet verdiler. Ayrıca bu iki usta müstakil olarak da icâzetli öğrenciler yetiştirmişlerdir (Arıtan, 2001: 149) (Akt. Schick, 2017: 243).

Arıtan’ın sunmuş olduğu bu fikir sağlam kaynaklara dayanmadığı için sanat camiasında ilgi görmemiştir.

Fuat Başar’ın ve Alparslan Babaoğlu’nun icazetnameleri Türkçe olup içerisinde “Ebrûculuk hakiki bir Türk sanatıdır” (Eriş, 2007: 176) ibaresinin bulunması, ebru geleneğinde icazetin köklü bir geleneğe dayandığı düşüncesini sorgulatmaktadır.

Schick’in makalesi ve İslami sanat kaynaklarından hareketle icazetname geleneği, Hat sanatı dışındaki İslami sanatlarda kurumsallaşmak ve bu sanatların sistemli bir şekilde devamlılığını sağlamak için çağdaşlaşmanın ve Batılaşmanın etkisi ile ortaya atılmış bir uygulamadan ibaret olabilmektedir.

Ticari kökenli sanatlar olarak adlandırdığımız keçecilik, bakırcılık, gümüşçülük, halı dokumacılığı gibi sanatlarda icazetin olduğuna dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu sanatlarda icazetin muadili olarak sayabileceğimiz ustalığa geçiş ritüelleri bulunmaktadır. Bu ritüellerin yapılmasının temel amacı sanat camiasına yeni ustayı tanıtmaktır. Bir diğer amacı ise ustalığa adım atan kişinin ustalığa uygun olup olmadığını denetlemektir. Ustalığa geçiş ritüelleri temelde aynı amaç için yapılsa da uygulamalarda farklılıklar görülmektedir. Genellikle ustalığa geçiş yapan kişiye nişane olarak sanatıyla alakalı bir malzeme verilmektedir. Bakırcılık sanatında ustalığa geçiş ritüelinde bakırcılıkta kullanılan *dabaksars*¹² isimli bir alet verilmektedir. Keçecilik sanatında da *kepenek* giydirmektedir. Bazı sanatlarda kuşak; bazı sanatlarda da *peştamal* kuşandırmaktadırlar. Ustalık nişanesi olarak anılan bu aletleri bazı ustalar saklamışlardır. Günümüze geldiğimizde; şu anda böyle bir uygulama yapılamamaktadır. En son 1930 yıllarının sonlarına doğru yapılmıştır (KK12). Görüştüğümüz ustalar arasında sadece iki tanesine böyle bir ritüel yapılmıştır. Yapılan bu ritüel aile içerisinde göstermelik olarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca diğer ustaların hepsi en son bu uygulamanın babalarının yahut dedelerinin yaşadığı dönemde yapıldığını dile getirmiştir. Bu uygulama 1933

¹² Bakırcılıkta bakırın tabanına eğim vermeye yarayan demir parçası.

yılında bitmiştir (KK12). Ahi geleneğine göre ustalar bir yere çağrılmakta ve orada kalfa çıkartma ve usta çıkartma yapılmaktadır. Kocataş babasının Afyon'un Şerpinar ve Taşpinar mahallelerinde olmak üzere iki kere ustalığa geçiş ritüelini yaşadığını dile getirmiştir. Bütün çarşıların ustaları bu geçiş ritüeline katılmaktaydı.

Ahmet Yaşar Kocataş babasının döneminde yapılan ustalığa geçiş ritüelini şu şekilde anlatmıştır:

Her çarşının bir ustabaşı o zamanlar *yiğitbaşı* bulunurdu. Bu yiğitbaşları çarşıları denetlemekte ve cezalar kesmekle yükümlü kişilermiş. Ustabaşı keçesi ile bütün ustaları davet etmektedir. Yiğitbaşı ustalardan para toplayarak koyun kestirmektedir. Ustalar evlerinden birer tepsi börek getirirlermiş. Kalfa ve usta çıkacak adaylar, akşama kadar ustalara hizmet ederlermiş. Ondan sonra keçeler serilirmiş. O dönemde yiğitbaşları kafalarına sarık sararlarmış. Sonra Şükrüoğlu Yaşar usta çıkmak istiyormuş. Diye ustalara yiğitbaşı takdim edermiş. Usta adayı ustaların önüne gelip elini önüne bağlayarak beklermiş. Daha sonra usta adayı birkaç kelime söyleyip, eser örneklerini gösteriyor. Sonra ustalar, madem ustabaşın seni buna layık gördü bizde seni layık görüyoruz deyip usta ilan ediyorlar (KK12).

Davut Zeki “Bursada Esnaf Cemiyetleri Loncalar” başlıklı eserinde çıraklıktan kafalığa, kalfalıktan ustalığa geçiş ritüellerini şu şekilde anlatmıştır:

Her sene muayyen bir ayda herhangi bir esnaf bütün mensûbinini toplayarak şehrin bir yerine çıkar. Bu yerler ekseriya Abdal Murat, Teferruç, Geçit ve Atıcılar gibi Bursanın mesire yerleridir. Esnaf cemiyeti o günlerde sarfedilecek parayı ya sandıktan verir veyahut esnaftan kudretleri nisbetinde toplar. Halktan alâkadar olanlar da davet edilerek bu mahallere çadırlar kurulur, orada toplanan genç, ihtiyar ekseriya iki gün yerler, içerler, eğlenceler tertip ederler. Yinen yemekler daha ziyâde Çorba, et, pilav, zerde ve helvadır. Bu işlere kâhya riyaset eder ve kalfa çıkacaklarda ayak hizmetini görürler.

Son gün yemekten sonra mevlüt okunur, ve böylece merâsim başlar. Mevlüt bittikten sonra esnaf halktan ayrılarak ihtiyarlar kendilerine ayrılarak ihtiyarlar kendilerine ayrılan mevkii mahsusta olmak üzere, bir halka kurarak otururlar. Halkadan içeri girmek için bir kapı bırakılır. Daha evvel kalfa ve usta namzetleri tesbit edilmiştir. Bunların önüne bir delil düşer, birer birer onları halkanın açık bırakılan yerinden içeri ustaların önüne götürür. Bu delil ekseriya şeyhtir. Herhangi bir ihtiyar usta da olabilir. Delil arkasında çırak veya kalfa ile halkadan içeri girerken aşağıdaki münacatı okur. Arada tekbir getirir. Münacat bitince selâm verir. Ustalar selâmı alırlar. Bundan sonra gene manzum bir parça okur ve o kalfa veya çırağın usta veya kalfa olması için ustaların izinleri olup olmadığını sorar. Onlarda izinleri olduğunu söylerler. Şeyh evvelden hazırlanmış ipekten mâmûl ‘Puşu’ veya «Fita» denilen peştemalı yeni çıkan usta veya kalfanın beline bağlar. Bunu müteakip her usta veya kalfa çıkan, ustasına verilmek üzere, evelce hazırladığı hediyesini koltuğundan ustasının önüne bırakır.

Bu hediyeler ekseriya: düzülmüş sini, sahan dolu boğça, basma, elbise ve sairedir. Hediye verildikten sonra hediye veren, ustasının iki ellerini öper, sonra diğer ustaların da ellerini öper ve halkadan çıkar. Bu merasim evvelâ kalfalara, onlar bittikten sonra çıraklara yapılır (Zeki, 1938: 118-119).

Mustafa Muhtar Kutlu “Uluborlu'da Halk Sanatları” ustalığa geçiş ritüelini şu şekilde anlatmaktadır:

Tören günü sanatın memleketteki bütün ustaları çırağın evinde toplanır. Gelen ustaların en yaşlısı evin sedirine oturur, diğer sedire de esnaf şeyhi denilen sanatın en ileri gelen ustası oturur. Diğer ustalar da yaş sırasına göre otururlar. Çırak tarafından ustalara verilecek armağanlar bir sini üzerinde aynı odanın köşesinde durur. Şeyhin işareti üzerine armağanlar dağıtmaya başlanır, daha sonra ustalar kuran okumaya ve ilâhiler söylemeye başlarlar. Kuran okunma işlemi bittikten sonra şeyh ve çırak çıkacak genç, aynı evdeki başka bir odaya geçerler. Burada bir süre şeyh ve çırak sohbet eder; şeyh çırağa nasihatlerde bulunur, sanat kıyafetini giydirir ve diğer ustaların bulunduğu odaya doğru yürürler. Odanın kapısından girmek için atılan ilk adımda şeyh yüksek sesle ‘esselamüaleyküm ya ehli şeriat’, ikinci adımda ‘esselamüaleyküm ya ehli tarikat’, üçüncü adımda ‘esselamüaleyküm ya ehli marifet’ diyerek genci içeri sokar ve ayakta kıbleye çevirir. Genç ayakta iken diğer ustalar gençle sanatla ilgili soru sorarlar. Daha sonra, ustalara, esnaf şeyhi şu soruları sorar:

- Bu genç çıraklıktan çıkmak için sizlerden izin ister.
- Bu çırak kimindir?
- Bunun üzerine ustası,
- Benim çırağım der.

Esnaf şeyhi çırağın ustasına,

- Bunun çıraklıktan çıkmasına ve ayrıca dükkan açmasına destur veriyor musun?
- Evet veriyorum.
- Sanatında mahir midir?
- Evet mahareti vardır, işte yaptığı iş, der ve yaptığı iş ustalara gösterilir.
- Gelen müşteriyi memnun edebilecek şekilde savabilir mi?
- Evet, memlekette kullanılan her şeyi güzel ve noksansız yapar, der ve bunun üzerine esnaf şeyhi,
- Ben de bu gencin çıraklıktan çıkmasına ve «peştemal kuşanmasına izin veriyorum.

Diyerek besmele ile peştemalını kuşatır. Ve ‘oğlum, şu nasihatlarımı kulağına küpe yapacaksın’ diye elindeki bir kitaptan öğütler okur, çırağın ensesine bir ‘tembih tokat’ vurur. Bunun üzerine çırak, önce kendi ustasının önünde diz çökerek iki elini öper, esnaf şeyhinin de iki elini öptükten sonra diğer ustaların ellerini öperek yaş sırasına göre oturmuş olan ustaların en sonuna oturur. Daha sonra hazırlanan ziyafet sofrası yapılır ve dağılır.

Bu törenin diğer önemli yanı da ekonomik yönünün oluşudur. Bu ve buna benzer törenlerde ustalar ortaya getirilen keseye para atarlar; her törende biriken paralar o sanattan ihtiyarlayan, çalışamaz duruma gelen veya bir felaket dolayısıyla ayrılan meslek adamlarına dağıtılır (Kutlu, 1977d: 4-6).

Kutlu Özen'in "Sivas Yemenici Esnafında Ahi Geleneği" adlı çalışmasında ustalığa geçiş ve dükkân açma ritüellerini şu şekilde anlatmaktadır:

Esnaf Şeyhi, erkan ve dükkân açacak olan kişinin ustası merasimin zamanını birlikte tayin ederdi. Mestçi Ağası da merasim gününü bütün esnafa duyururdu. Felanca kalfa öynük kuşanıp usta çıkacak derdi. Mutlaka bu merasim cuma günü olurdu. Yemenici esnafı ile esnaf şeyhi, erkan üyeleri, usta çıkacak kimse ve ustası hep birlikte Abdülvahab-ı Gazi cami ve tekkesine giderlerdi. Cuma namazını hep birlikte kılarlardı. Cami dışında yapılan duaya Sivasın yerli Hıristiyan yemenici esnafı da katılırdı. Aynı şekilde önlük kuşanacak olan Hıristiyan esnafın kilise önünde yapılan dua merasimine de Müslüman esnaf davet edilirdi. Duadan sonra kesilen kurbanlarla pişirilmiş olan yemekler hep birlikte yenirdi. Ayrıca daha önce ölmüş olan esnaf canı için de helva dağıtılırdı.

Yemekten sonra usta olacak halfe ile onu yetiştiren ustası erkânın karşısına getirilir ve diğer esnafın huzurunda Kuran üzerine yemin içilirdi. Esnaf Şeyhi onlara aşağıdaki soruları sorardı:

- Senin halfen olan bu kişi ustalığa haiz mi?
- Evet ustalığa haizdir...
- Yemin eder misin?.
- Yemin ederim... Daha sonra ustalığa çıkacak olan halfeye sorulurdu:
- Yüzde yirmiden fazla ticaret yapmayacağına, derinin kulak, perçem, meme, kuyruk bölgelerinden ve algın (yanmış) kısımlarından yemeni dikmeyeceğine şu Kuran-ı Kerim üzerine yemin eder misin?

Halfe de esnaflığın bütün töre ve geleneklerine uyacağına yemin ederdi. Bu yemine orada bulunanlar da şahadet ederlerdi. Halfe daha sonra ustasının, esnaf şeyhinin, yaşlı ustaların ellerini öperdi. Burada yapılan merasimden sonra Abdülvahabi Gazinin türbesi ziyaret edilir ve hep birlikte çarşıya gelinirdi. Yaşlı ve önemli esnaf fayton, at ve benzeri araçlarla, diğer esnaf da yürüyerek tören yerinden ayrılırdı.

İkinci merasim aynı gün öğleden sonra halfenin yeni açacağı dükkânın önünde olurdu. Yine çarşı esnafı, esnaf şeyhi, dükkân açacak olan halfenin yakınları dükkân önünde toplanırdı. İlahiler söylenirdi. Dua etmesini bilen bir kişi dua ederdi. Daha sonra ustası tarafından yeni açılacak olan dükkânın anahtarı halfeye verilirdi. Halfede Besmele çekip dükkânı açar ve içeri girerdi. Ustası da onun arkasından girerdi. 'Damat girmeden sağduç girmez' örneğinde olduğu gibi halfe önce girerdi.

Ustası önceden hazırlanmış olan ve tezgahın üstünde bulunan önlüğü alır; Euzü Besmele çekip, halfenin beline kuşatırdı. O da ustasının elini öpüp, tezgahın başına otururdu. Dükkânın içerisine girmiş olan esnafın huzurunda bir tek ayakkabı sayası keserdi. Bu sırada kahveler gelirdi. Tezgahtan kalkan halfeye yine ustasından başlamak üzere esnaf büyüklerinin elini öpüp dualarını alırdı. Kahvesini içen esnaf da -Allah hayırlı uğurlu etsin, hayırlı kazanç versin.... diyerek dükkândan ayrılırdı. Bu merasimden sonra yemenici esnafı yemeniciler çarşısında yeni bir dükkana, yeni bir esnafa daha kavuşmuş olurdu.

En son Birinci Cihan Harbine yakın yıllarda yemenici esnafı için yapılan bu merasim artık tarihin ve folklorun malı olmuştur. Bu tarihten sonra bu güzelim Ahi geleneği terkedilmiş ve unutulmuştur (Özen, 1982a: 9-10).

1930'lu yıllarda tekke ve zaviye gibi kurumların kapatılması ile bu tür meslek teşkilatlanmalarına devlet tarafından yasak getirilmiştir. Daha sonrasında bu tür uygulamalar sadece aile içinde yapılmıştır. Günümüzde böyle uygulamaların yapıldığına dair herhangi bir iz bulunamamıştır. Günümüz yaşam koşullarından ve çırak modelinin değişiminden dolayı bu tür geçiş ritüellerinin uygulanması çok zor olacaktır.

3.10. Usta-Çırak İlişkisinde Mekânın İşlevi

Genel anlamıyla mekân, David Harvey'in de belirttiği gibi, karmaşık bir kavramdır. Mimaride sınırlı bir alana gönderme yapan kavram, sosyolojide toplumsal yapıyı ifade ederken felsefede zaman-mekân ikiliği üzerinden daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır. Bir diğer sosyolog Lefebvre'ye göre mekân üretimsel bir perspektiften değerlendirilmelidir. Bir tarafla sabit, diğer tarafla kendini yeniden üreten boyutuyla mekân, toplumun ürünüdür (Işık, 2009: 16-21). Bu sebeple de mekân, kültür kavramıyla birlikte ele alınmalıdır (Öncü & Weyland, 2010: 21).

Mekân üzerine önemli tespitleri bulunan sosyolog Georg Simmel, mekânın sahip olduğu birtakım genel özelliklerden bahseder. Bunlardan ilki mekânın üstünlüğüdür. Her ne kadar tek genel bir mekândan bahsedebilirsek de her bir farklı mekânın kendine özgü özneliliği bulunmaktadır. İkincisi, mekânın parçalara ayrılmış olması ve bunların sınırlarının belirlenmiş oluşudur. Mekânın üçüncü önemli yönü, bazı mekânlarda sadece orada gerçekleştirilmesine izin verilen şeylerin yapılmasıdır. Daha açık bir ifadeyle mekân içerisindeki içerik sabittir. Dördüncü özellik, insanların fiziksel olarak birbirlerine yakın ya da uzak olmalarıyla bağlantılı olarak oluşturulmaktadır. Burada mekân değişikliği, mekân üzerinde gerçekleşen sosyolojik yön olarak karşımıza çıkar (Işık, 2009: 14-15). Tüm bu genel anlamlarıyla mekân, sanatı anlama ve anlamlandırma sürecinde de önemli bir yere sahiptir.

Mekân, içerisinde sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal olayların gerçekleştiği bir yerdir. Mekân, içindeki unsurlar soyutlanarak inceleyeceği gibi, sanatsal bir icra sırasında bağlam görevi de görmektedir. Bundan dolayı mekân ve insan, mekân ve toplum arasında bir ilişki mevcuttur. Toplumların ve bireylerin yaşantısının tüm evreleri bir mekân içerisinde şekillendiği için usta-çırak ilişkisinde eğitimin verildiği mekân olan atölyelere değinmemiz gerekmektedir.

Bir eğitim modeli olarak usta-çırak ilişkisinde mekânın işlevi büyük önem teşkil etmektedir. Sennett'e göre atölye "aileler için bir yuva"dır (Sennett, 2009: 75); bu yüzden usta-çırak ilişkinin baba-oğul ilişkisine benzetebiliriz. Sanat eğitiminde bilgilerin eserin üretildiği mekânda verilmesi çırağın sanatı öğrenirken motivasyonun artırmaktadır. Atölyesiz (Mekânsız), usta-çırak ilişkisini devam ettirmek pek mümkün değildir. Pek çok sanat dalında üretim aletlerinin taşınması mümkün olmadığı için ilgi sanatlar alakalı bilgiler sadece teorik olarak verilebilir. Sanatın tekniğini, estetiğini ve etiğini atölye ortamında bir çırağa öğretmek pek mümkün değildir. Nazar boncuğu ustası olan Mahmut Sür bu düşüncelerimizi şu cümleler ile desteklemektedir: Atölyeye gelip ocağın sıcaklığını hissetmesi ve demir çubuğu tutması gerekmektedir. Bunları deneyimlemeyen kişi çırak olamaz (KK14). Kispet ustası İrfan Şahin ise usta-çırak ilişkisinde atölyenin önemini şu cümleler ile anlatmaktadır: Kispet yaparken deriye dokunmadan, *biz*'i kendi eline batırmadan, usta olunamaz (KK15). Bu örneklerde de gördüğümüz gibi sanatın icra edildiği mekânda eğitim alınmadığı takdirde sanatın anlamı ile öğrenilemeyeceğini, öğrenilse bile eksik sanatın uygulama yönünün de eksikleri olacağı anlaşılmaktadır. Tabiri caizse bir sanatı öğrenmek isteyen bir çırak, mekânın tozunu yutmak zorundadır. Bu tozu yutmayan çırakları ustalar kendi çırakları olarak görmezler.

Sanatın üretildiği mekânlarda eğitimin verilmesi çırağın, sanatsal üretim esnasında bütün aşamaları görmesini sağlamaktadır. Bu da çırağın sanat gelişimini doğrudan etkilemektedir. Ayrıca atölyede verilen eğitim, usta-çırak ilişkisini de doğrudan etkilemektedir. Atölye sayesinde sanatın etiğini, tekniğin ve estetiğini öğrenen çıraklar, gelecek nesilleri de eğitirken bu yöntemlere başvurmaktadır.

Usta-çırak eğitim modelinin en önem verdiği sanat etiği kuralları birçok ustaya göre sadece atölye içerisinde bir usta tarafından verilebilir. Bir sınıf ortamında sanatın teknik ve estetik kısımları öğretilse bile sanatın etiğinin atölye dışında öğretilmesinin mümkün olmadığı söylenmiştir. Fuat Başar, Ahmet Yaşar Kocataş, Yaşar Güç, sınıf ortamında sanatların öğrenilemeyeceğini söylemiştir. Etik kurallar bulunan mekân ile doğrudan ilişkilidir. Etik kurallar mekâna göre şekillenmektedir. Fuat Başar, sınıflarda ahlak ve etik öğretilmez, zaten öğretilmiyor da demiştir (KK1). Bulunduğu mekâna göre şekillenen bir yapının o ortamda eğitiminin verilmesi sanatın devamlılığı için önem taşımaktadır. Ustaların atölyede eğitim vermesi, diğer

mekânlarda eğitim vermesinden daha etkilidir. Atölyesindeyken hem kendini daha özgüvenli hissetmesi hem de malzemelerin elinin altında olması sanatı çıraklara eğitim verirken daha özverili olmasını sağlamaktadır. Ayrıca malzeme ve materyallerinin elinin altında olması öğretiminin aksammasını önlemektedir.

Sanatlar bazı durumlarda mekânların kimlik kazanmasına yardımcı olmaktadır. Kazanılan bu kimlik, mekânın ve sanatın yaşamasına doğrudan etki etmektedir. Bu kimlik kazanma sanatın halk ile buluşmasını kolaylaştırmaktadır. Halk sanatsal bir ürüne ihtiyaç duyduğunda ilk olarak bu mekânları ziyaret etmektedir. Gaziantep'te bakıra ihtiyaç duyan bir kimse bakırcılar çarşısına giderek ihtiyaçlarını oradan karşılamayı tercih ederler. Kazanılan kimlik sayesinde kente gelen turistlerde bu mekânları ziyaret eder. Sanatın mekâna kazandırmış olduğu bu kimlik, sanatın yaşamasına doğrudan katkı sağlamaktadır. Sanatın yaşaması da doğrudan usta-çırak ilişkisinin yaşamasına neden olmaktadır. Kimlik kazanmış mekânlardaki sanatlar kendilerine daha kolay bir şekilde çırak bulmaktadır. Kimlik kazanmış mekânların ortadan kaldırılması sanatın halk ile buluşmasını zorlaştırmaktadır. Bu da sanatların geleceğini olumsuz yönde etkilemiştir. Mekânın yıkılması sonrası sanatın sekteye uğradığını Keçe ustası Mehmet Girgiç söyle dile getirmiştir: “Önceden bizim ileride halıcılar ve keçecilerin çarşısı vardı bu çarşı belediye başkanları tarafından yıkıldığı için birçok sanatçı şehrin farklı ücra noktalarına dağıldı. Bizim halk ile buluşmamıza engel olmuştur. Birçok sanatçı arkadaşım dükkânını kapatmak zorunda kaldı” (KK6). Diğer bir keçe ustası olan Ahmet Yaşar Kocabaş'da mekânın önemi ile ilgili şunları dile getirmiştir: Şu ileride şimdi yıkılan yerde keçeciler çarşısı vardı. Tüm halk orayı keçeciler çarşısı olarak bilirdi. Belediye bizi oradan plansız bir şekilde çıkartıp yıktı. O zaman orada 8-10 keçeci vardı. Oranın yıkılması ile bazılarımız mesleği bıraktık. Birçoğumuz şehrin farklı yerlerinde dükkân açtık. Halkın bize ulaşması zorlaştı” (KK12). Bu örneklerden de anlayacağımız üzere mekânlar sanatın devamlılığı ile doğrudan bağlantılı olup, sanatın yaşaması için varlıklarının devam ettirilmesi gerekmektedir. Mekân ve kültürün devamlılığı konusunda belediyelere büyük görevler düşmektedir. Şehir düzenlemesi yaparken mekânın kültürel arka planının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Halkın hafızasına kültürel bir unsurla kodlanmış mekânların yaşatılmaya devam etmesi, kültürün sürekliliğine de doğrudan katkıda bulunmaktadır. Kimlik kazanmış mekânlar usta-çırak ilişkisini de doğrudan

etkilemektedir. Halk arasında canlı bir şekilde yaşamaya devam eden bir sanata çırak olmak için birçok kişi talepte bulunmaktadır. Mekânın yaşaması, sanatın gelecekteki ustalarını yetiştiren usta-çırak ilişkisinin yaşamasını da sağlamaktadır. Mekânlar ortadan kaldırıldığında usta-çırak ilişkisi de tıpkı sanat gibi olumsuz etkilenmektedir. Görüşme yapılan ustalar da mekân değişikliğinden sonra çırak sayılarında azalma olduğunu dile getirmişlerdir.

Sanattaki arz talep ilişkisi de mekânların kimlik kazanmasını sağlamaktadır. Bir sanat ne kadar çok talep görürse üretimi ve usta sayısı o kadar çok artmaktadır. Artan usta sayısı atölyelerin sayısının artmasına vesile olmakta ve bu da mekânların kimlik kazanmasına yardımcı olmaktadır. Kimlik kazanımından sonra arz talep ilişkisinde artış meydana gelmektedir ve bu da sanatın estetik algısının gelişip, dönüşmesine ve bu dönüşüm çırak artışına neden olmaktadır. Ayrıca çırakların, farklı ustaların estetik anlayışını görmesi çırağın kendi estetik modelini oluşturmaya da yardımcı olmaktadır. Ayrıca bu tip mekânlarda birden fazla atölyenin olması ustalar arasında rekabetin artmasına sebep olacaktır. Bu rekabet aracılığı ile sanat düzenli olarak gelişmeye devam edecektir. Bu rekabet çırak eğitiminde de karşımıza çıkmakta ve çırakların hızlı gelişimine katkı da bulunmaktadır.

Genel olarak baktığımızda atölye ortamında usta-çırak ilişkisinin atölye olarak adlandırdığımız mekânlarda devam etmesi çırağın sanatın bütün aşamalarını başarılı bir şekilde öğrenmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca geleceğin ustası olan çırakların kendi çıraklarının yetiştirmek için öğrendiği metotları daha iyi kavrayıp aktarmasına yardımcı olmaktadır. Sanatın yani usta-çırak ilişkisinin devamlılığı için mekânın korunması ve eğitimlerin burada verilmesi gerekmektedir.

Günümüz dünyasında teknolojinin gelişmesine paralel olarak eğitimde mekânın önemi gittikçe azalmaya başlamıştır. Bunun neticesinde usta-çırak ilişkisinde önemli bir yer teşkil eden atölyeler, yerini sosyal medya platformlarındaki videolara bırakmıştır. Ama birçok sanatın öğrenimi için bu teknolojik gelişmeler tam manası ile yeterli değildir. Çünkü atölyedeki imkânları bir çırağın ev ortamına taşınması zor olacağı için günümüzde atölyeler önemini yitirmeye başlasa bile geçerliliğini belirli bir süre daha devam ettireceği düşünülmektedir.

3.11. Ekoloji, Sosyal Yapı ve Usta-Çıracak İlişkisi

Doğanın bir parçası olan insan türünün doğa ile etkileşimi, insan türünün var olmasından beri uyum içerisinde devam etmektedir. İnsanın doğası gereği doğa ile kurduğu iletişim, kültürel ürünlerin oluşmasında etkili olmuştur. İlkel dönemlerde beri doğayı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan insanoğlu etrafında gelişen olaylara ve materyallere kayıtsız kalmayarak onlara anlam yüklemiştir. İnsanoğlu, çevresinde bulunan ekolojik ürünleri kullanarak ilk sanatsal ürünleri ortaya koymaya başlamıştır.

Sanatların oluşmasında doğanın etkisi yadsınamayacak derecede önemli bir yer teşkil etmektedir. Çünkü insanoğlu yaşamını idame ettirdiği ekolojideki ürünleri kullanarak sanat üretmeye ve geliştirmeye başlamıştır. Ayrıca içinde bulunduğu ekolojik şartlar sanat ihtiyacının şekillenmesinde de etkili olmuştur. Ekolojik şartlar bazı sanatların ortaya çıkmasını sağlamıştır. O şartlar ortadan kalktığı zaman da söz konusu sanatlar yok olmaya başlamıştır. İnsan popülasyonunun devamlılığını sağlamak ve yaşamını kolaylaştırmak için ortaya çıkan sanatlar zaman içerisinde estetik bir boyut kazanmaya başlamıştır. Keçecilik sanatı doğa şartlarından korunmak için ortaya çıkmıştır. Bazı ekolojik sistemlerde akrep gibi zehirli hayvanların çokluğundan ve bu hayvanlar keçeye gelmediğinden ötürü insanların yataklarına keçe serdiği bilinmektedir.

Türk topluluklarının doğa ile etkileşimleri genellikle hayvancılık çevresinde gelişmiştir. Bundan dolayı çobanlık yapan kişiler keçeden üretilen kepenegi; yağmur, soğuk geçirmeyen ve böceklerin gelmediği bir elbise olduğu için kullanmaktadır. Modern teknoloji ile doğa şartlarına uygun elbiseler çıksa bile birçok çoban kepenek giymeye devam etmektedir. Bir korunma ihtiyacı için ortaya çıkan keçecilik sanatı motifler ve modellerle estetik bir boyut kazanmış olup koruma ve estetik işlevini aynı anda sürdürmeye devam etmiştir. Eskişehir’de lüle taşı, Bitlis’te Ahlat taşı çıktığı için o bölgelerde sanatlar bu taşlar üzerinden şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Ekolojik yaşam karşısında geliştirdikleri bilgi ve deneyimlerini usta-çırak ilişkisi üzerinden gelecek nesillere aktarmayı başarmışlardır.

Toplumlardaki sosyal yapının oluşmasında ekolojinin doğrudan etkileri bulunmaktadır. Toplumlar, sosyal yapılarını, bulunduğu coğrafyanın ekolojik yapısına göre şekillendirmişlerdir. Sosyal yapı da toplumlarda kültürün oluşmasında

etkin bir rol oynamaktadır. Kültürün bir ürünü olan sanatların oluşmasında da sosyal yapının doğrudan etkisi olmuştur. Örneğin g  be yaşayan bir toplumda heykel gibi bir sanatın gelişmesi beklenemez çünkü yaşam tarzları ile bu sanat uygun değildir. Daha çok hayvan perspektifli bir sanat anlayışı gelişmektedir. Çünkü oluşturacağı sanatı malzemesini hayvandan elde etmekte ve ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. G  be yaşamda taşınmaya ve yaşam şartlarına uygun olarak halı ve keçecilik gibi ham maddelerin kullanıldığı hayvansal ürünler temelinde sanatlar gelişmiştir. Yerleşik hayatta insanlar heykel, resim, mimari gibi sanatlarda daha çok gelişim göstermiştir. Sanatı aktarım aracı olan usta-çırak ilişkisinin şekillenmesinde ekolojik ve sosyal yapının etkisi göz ardı edilemez. Yerleşik hayattaki topluluklarda sanatlar sabit bir atölye üzerinden kuralları daha katı bir şekilde devam ederken, g  be yaşamdaki sanatlarda atölyeler mevsimlik yahut taşınabilir bir konumda yer aldığı için eğitim kuralları daha esnek bir yapıda oluşmuştur. Emine Karadayı g  be olarak yaşadığı için atölyesinin de bu yaşama göre şekillendiğini söylemiştir. Diğer açıdan g  belikte usta-çırak ilişkisinin aile bireyleri içerisinde devam etmesi daha yayginken; yerleşik hayattaki usta-çırak ilişkisinde aile dışı bireylerin de eğitildiği görülmektedir. Emine Karadayı aile bireyleri dışında çırak yetiştirmediğini söylemiştir. Bir toplumun ekolojik doğasının değişmesi sosyal yapının da değişmesine, hatta sanatın değişmesine veya ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Sosyal yaşamda o sanata ihtiyaç duyulmamaya başlandığında, sanat ortadan kalkmaya başlamaktadır. Bu da usta-çırak ilişkisinin değişimine sebep olmaktadır.

Günümüze doğru geldiğimizde köy ve kent gibi iki farklı sosyal yapıda gelişen sanatların usta-çırak ilişkisinde farklılıklar gözlemlenmektedir. Buradaki temel farklılığın doğmasına neden olan etmen sanatın yapılma amacıdır. Kentte sanat daha çok para kazanmak amacı ile yapılırken köyde sanat gündelik yaşamı kolaylaştırma amacı ile icra edilmektedir. Bu etmenler usta-çırak ilişkisinin üzerinde de etkiler yaratmıştır. Kentteki  ırak, sanat öğrenmek için bir ustanın yanında çalışmaya başlarken; köydeki çırak gündelik yaşamını kolaylaştırmak amacı ile zorunlu olarak bu sanatları öğrenmek zorunda kalmaktadır.

Teknolojide ve dijital dünyada yaşanan hızlı değişim, toplumların sanat öğrenimini kolaylaştırmış ve yeni eğitim modellerinin geliştirilmesine sebep olmuştur. Bu değişikliklerden usta-çırak ilişkisi de etkilenmiştir. Eski dönemlerde

belirli bir yetkinliğe ulaşana kadar çıraklar ustalarıyla yaşarken günümüzdeki çıraklar artık böyle bir eğitim modelini kabul etmemektedirler. Bu durum ustaların çırak bulmalarını zorlaştırmaktadır. Ayrıca eski usta-çırak modelinde çıraklar para kazanmak için değil sanat öğrenmek için gelirken günümüzdeki çıraklar para kazanma amacı da gütmektedir. Birçok ustamız şimdi çırakların sanatı öğrenmekten ziyade para kazanmak istediklerini ve ailelerinin de sanatı öğrenmesinden ziyade çırakların ne kadar kazandığına baktıklarını söylemiştir (KK2, KK4, KK6, KK8, KK12, KK14, KK15). Bundan dolayı da çıraklar, para kazanamayacağı düşüncesiyle sanatlara çırak olmayı istememektedir. Dijital dünyanın gelişmesiyle, sosyal paylaşım platformlarında sanatların teknik bilgilerini öğreten videolar paylaşılmaya başlanmıştır. Bu değişim usta-çırak ilişkisinin alışlagelmiş öğretim metotlarının farklılaşmasına neden olmuştur. Birçok usta bu eğitim modeli sonucu eğitim gören kişileri çıraklar olarak kabul etmemektedir.

Görüldüğü üzere ekoloji ve sosyal yapı, sanatın oluşmasında ve değişiminde önemli bir etkiye sahiptir. Aynı zamanda gelenekleri gelecek kuşaklara aktarmaya aracılık eden usta-çırak ilişkisinin şekillenmesinde ve değişip dönüşmesinde de etkili olmuştur.

3.12. Dijitalleşme ve Usta Çırak İlişkisinin Dönüşümü

Dijitalleşme, dijital teknolojilerin ve internetin toplum tarafından benimsenerek kullanılması sonucunda birtakım yeniliklere getiren ve dönüşüme yol açan bir süreci ifade etmektedir. “Brennen ve Kreiss (2014) dijitalleşme tanımlarını sosyal yaşamdaki dijital iletişim süreçlerine dayandırarak, ‘Dijitalleşmeyi, dijital iletişim ve medya altyapıları etrafında birçok sosyal yaşam alanının yeniden yapılandırılmasının bir yolu olarak görüyoruz’ demektedir. İletişim analog teknolojilerden dijital olanlara (e-posta, sohbet, sosyal medya vb.) kaydıkça hem iş hem de sosyal yaşam dijitalleşmektedir” (Güner, 2022: 27). Dijitalleşmenin sanatlar ve usta-çırak ilişkisi üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri olmuştur. Olumsuz etkilerinden biri sanayileşme ile el sanatı ile üretim yapan sanatkarlardaki azalmadır:

Çok zengin bir el sanatları potansiyeline sahip olan Türk milletinin kültür tarihi incelendiğinde, hammaddeleri değerlendirerek ihtiyaçlarını karşıladıkları ve Orta Asya’dan Anadolu’ya gelene kadar çeşitli kültürlerden de etkilenecek el sanatlarını oluşturduğu bilinmektedir. Cumhuriyet döneminde değişen çağ, teknolojik ilerlemeler ve endüstri toplumuna yönelme gibi nedenlerle ağır

emeği ve özveriyi gerektiren el sanatları, fabrika üretimi malların seri ve ucuz bir şekilde üretilmesi karşısında gerilemiştir. Sanayi devrimi, yabancı malların ülkeye kolayca girmesi ve alternatif sanayi üretim biçimlerinin oluşması el sanatı üretimi yapan sanatkarların azalmasına yol açmıştır (Özdemir & Yetim, 1997: 191).

Dijitalleşmenin sanatların üzerindeki önemli olumlu etkilerinin başında sanatın birçok kişi ile buluşma imkânını ve bu sanatlarla ilgili bilgi sahibi olunmasını sağlaması gerekmektedir. Çeşitli sosyal medya ve internet sayfaları aracılığı ile ustalar ve sanatları, kendilerini daha geniş kitlelere tanıtmaya imkânı elde etmişlerdir. Dijitalleşmenin getirdiği yeni satış politikaları ustaların para kazanma olanaklarını kolaylaştırmıştır. Bu da sanatın devamlılığı için önemli yer teşkil eden maddiyat kaygısının ortadan kalkmasına yardımcı olmaktadır. Geleneksel sanat olarak adlandırılan alanlarının yaş ortalaması yüksek olduğu için ustaların birçoğu dijitalleşmeye adım atamamış ve geniş kitlelere ulaşmamışlardır. Kaval yapım Ustası Yaşar Güç internet sitesi aracılığı ile satış yapabildiğini ve birçok kişinin sanatını merak ederek kendisini ziyarete geldiğini belirtmiştir (KK8). Benzer şekilde yemeni ustası Mehmet Orhan Çakıroğlu, dijitalleşme sayesinde yapmış olduğu eserlerin dünyada duyulduğunu ve eserlerine talebin arttığını söylemiştir (KK5). Sipsi ustası Mehmet Bedel, internet sayesinde yurt dışında yaşayanların videolarını izleyip festivallere çağırdığını ve bu durumun sanatın yaygınlaşmasına yardımcı olduğunu söylemiştir (KK2). Sanatın tanıtılması ve yaygınlaşması için olanak sunan internet, ustaların çırak bulmasına da yardımcı olmuştur. Ayrıca dijitalleşme ile sanatların geleneksel teknik bilgilerinin korunması da sağlanmıştır. Ayrıca ebru ustası Fuat Başar'ın dediği gibi sanat eserlerinin örneklerinin yaygınlaşmasına ön ayak olmuştur (KK1). Çini ustası Mehmet Gürsoy, dijitalleşmenin, sadece sanatın duyurulmasında işe yaradığını söylemiştir (KK9).

Dijitalleşmenin sanat ve usta-çırak ilişkisi üzerine olumsuz etkilerinin başında sosyal medya ve internet sitelerinde sanat hakkında eksik ve yanlış bilgilerin yayılması gelmektedir. Bu da sanatların toplumsal kodlarında yer alan konumunun değişmesine sebep olmaktadır. Dijitalleşme, sanatlarda değer kaybına yol açmaktadır. “Alet yapar, el övünür; düşüncesi eskide kaldı. Bugün teknoloji var; ama iyi ürün yok. Bir usta için malzeme önemli değil. O malzemeden neyin nasıl çıkacağını bilir usta. Bol olanın içinde uygun olanı bulmak marifetidir ustanın”

(Kiremitçi, 2011: 78). Bu tespit, dijitalleşmenin yarattığı değer kaybını göstermesi adına önem arz etmektedir.

İnternet ortamında bir sanat çok fazla pazar malzemesi haline getirildiğinde arkasında yatan anlam boyutu ve değeri azalmaktadır. Ebru, hat, tezhip ve minyatür gibi maneviyat boyutunun kuvvetli olduğu düşünülen İslami sanatlarda bu tip bozulmalar daha çok karşımıza çıkmaktadır. Ebru ve hat ustası Fuat Başar, dijitalleşmenin sanatı ve eğitimini ruhsuzlaştıracağını dile getirmiştir (KK1). Ayrıca dijitalleşme yüzünden bu sanatlarda geleneksel metotların ve uygulamaların bırakılmasına neden olmuştur. Ebru ustası Fuat Başar, dijitalleşmeyle sanatların bozulduğunu, bilgisayar aracılığı ile ebru, hat gibi sanatların icra edilmesinin uygun olmadığı ve icra edilen bu sanatların ebru veya hat olamayacağını dile getirmiştir (KK1). Dijitalleşme ne kadar sanatın teknik bilgilerinin güvenli bir şekilde saklamasını sağlasa da o teknik bilgilerin bir döneme sıkışıp kalmasına ve güncel tekniklerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Dijitalleşmenin sanata olumsuz etkileri olduğu kadar usta-çırak ilişkisine de olumsuz etkileri olmuştur. Dijitalleşme ile artan sosyal medya ve internet site kullanımı sanat alanını da etkilemiştir. Bu etki sanatların tarihinden yapılışına kadar bütün verileri içerisinde barındıran sosyal medya içeriklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Günümüz insanının değişen yaşam tarzından dolayı usta-çırak ilişkisi azalmaya başlamıştır. Ustanın yanında yıllarını vererek sanat öğrenmek yerine internet üzerinden sanat öğrenmeyi tercih etmeye başlamışlardır. Bilgiye erişimin hız kazanmasıyla gelişen tüketim çılgınlığının oluşmasının temel nedeni dijitalleşmedir. Hızlı tüketime alışan toplumlar usta-çırak ilişkisi aracılığı ile yavaş yavaş sanatı öğrenmeyi reddetmektedir. Tüm bu etmenlerden dolayı sanatlarda çıraklar azalmaya başlamıştır. Bu azalmayı, ustalar ile görüşmemiz sırasında onlar da dile getirmişlerdir. Ama ustalar dijital ortamda sanatın öğrenilemeyeceğini ve öğrenilse bile bu kişilerin usta olarak sayılmaması gerektiği düşüncesine sahiptirler. Keçe ustası Ahmet Yaşar Kocataş: “İnternette benim videolarımı izleyerek sanatı öğrenemezler. Öğrenseler bile ne çırağım sayılırlar ne sanat ustası” (KK12) diyerek düşüncemizi desteklemektedir. Kispet ustası İrfan Şahin, bizin deriye nasıl batırılması gerektiğini; derinin nasıl olması gerektiğini ve bizin eline nasıl batırılmaması gerektiğini öğrenmenin zor olduğunu; kişilerin sanatı öğrense bile

çırak olarak sayılamayacağını söylemiştir (KK15). Seramik ustası İsmail Bütün, bu sanatı öğretirken işin başında durması ve çamurun nasıl doğrultulması gerektiğini göstermesi gerektiğini ifade ederek videolarını izleyerek sanatını öğrenen bir kişiyi çırak olarak kabul etmediğini dile getirmiştir (KK4). Nazar bocuğu ustası Mahmut Sür, “bu sanat izleyerek öğrenilemez, gelip yaşaması lazım bu sanatı” demiştir ve kendi videosunu izleyerek öğrenen bir kişinin çırağı olamayacağını dile getirmiştir (KK14). Çini ustası Mehmet Gürsoy, dijitalleşmenin sanatta ve usta-çırak ilişkisinde yeri yoktur demektedir (KK9). Dilli/dilsiz kaval ustası Yaşar Güç, dijital dünyada bilgilere kolay ve emeksiz ulaşıldığını ama bu bilginin doğruluğunun sorgulanması gerektiğini söylemiştir. Doğru bilgiler ile sanatın öğrenilebileceğini ama sanatın etiği olarak sınıflandığımız kısmın öğrenilemeyeceğini dile getirmiştir (KK8). Bu düşüncenin temelinde sanat eğitiminin aşamaları yatmaktadır. Videolar aracılığı ile sanatın tekniği öğrenilse bile usta-çırak ilişkisinde öğretilerden biri olan sanatın etiğinin öğrenilemeyeceğini dile getirmişlerdir. Bu sebepten, ustalar dijital ortamda sanatı öğrenen kişileri çırak veya usta olarak görmemektedir. Keçe ustası Mehmet Girgiç: “Ama mesleği ter akıtacak. Ter aktığı sürece benim yanımda değerli. Ter akıtmadığı sürece benim için çöpten farkı yoktur” diyerek dijital ortamda sanatın öğrenilemeyeceğini ve çırak olunamayacağını dile getirmiştir (KK6). Dijitalleşmenin sonucunda oluşan pazardan dolayı ustalar eserlerini ederinden düşüğe satmak zorunda kalabilmekte ve bu durum günümüz çağında paranın konumundan dolayı ustaların sanatı öğretmek için yeni çırak almamasına neden olabilmektedir.

3.13. Yaşayan İnsan Hazinesi Sisteminin Usta-Çırak İlişkisine Etkileri

1993 yılında Kore Cumhuriyeti tarafından geliştirilen ve daha sonra UNESCO taraf devletler tarafından uygulanmaya başlayan Yaşayan İnsan Hazine programı; “somut olmayan kültürel mirasın belirli unsurlarının icra edilmesi ve yeniden yaratılması için gerekli olan bilgi ve becerileri yüksek derecede haiz olan kişilere” (<https://www.unesco.org.tr/Pages/183/>, 15.11.2022) verilen bir unvandır. Mirası taşıyıcılarıyla korumayı hedefleyen program, kültürün birçok alanından miras taşıyıcısını koruma altına almış olsa da ağırlıklı olarak el sanatları alanından ustaları koruma altına almıştır.

Bu unvanı alan ustalardan görüşmelerimizden hareketle usta-çırak ilişkisinde yaşayan insan hazinesi olmadan önce ve sonra hiçbir değişiklik meydana gelmediğini dile getirmişlerdir (KK1, KK2, KK4, KK5, KK6, KK8, KK10, KK12, KK14, KK15). Sanatı öğrenmek için talepte bulunan çırak sayısında da bir değişiklik meydana gelmediğini dile getirmişlerdir (KK1, KK2, KK3, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK10, KK11, KK12, KK14, KK15). Sadece bir nebze olsa sanatın ve isminin duyulmasına yardımcı olduğunu dile getirmişlerdir. Fuat Başar “sadece yaptığım sanatın ismi biraz duyuldu başka bir şey olmadı” demiştir (KK1). Ayrıca sistem, sanatçılar arasında rekabete neden olmuştur. Bazı sanatçıların sanata küsmesine neden olmuştur. YİH olarak seçilen sanatçılara kendi alanında sanatçılar düşmanlık beslemeye başlamıştır. Ahmet Yaşar Kocataş, Unvanı aldıktan sonra diğer ustaların kendisine küstüğünü; konuşmamaya başladığını söylemiştir (KK12). Diğer ustalar da aynı şekilde çevresindeki diğer ustalar tarafından kıskanıldığını dile getirmiştir. Bu da sanatçılar arasındaki iletişim kopukluğunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bazı sanatlarda çırak olarak başvuracak kişileri yaşayan insan hazinesi olarak seçilmeyen kişiler kabul etmemektedir. Ahmet Yaşar Kocataş, diğer ustalar sanatta benim daha çok şey bildiğimi söyleyerek sizin gibi görüşme yapmaya gelenleri ve çırak olmak isteyenleri kabul etmiyor ve bana yönlendiriyorlar (KK12) diyerek fikrimizi desteklemektedir. Bununla birlikte çırakları, yaşayan insan hazinesi unvanı alan ustalara yönlendirmektedir. Çünkü bu sanatçılar kendilerini eğitim verecek yeterlilikte görmemektedir. Yaşayan İnsan Hazinesi olduktan sonra bazı ustalar eğitim vermeyi ve sanat icra etmeyi bırakmışlardır. Sadece gösterilerde ve etkinliklerde sergileme amacıyla bu sanatları icra ettikleri tespit edilmiştir. Bu da

usta-çırak ilişkisinin kesilmesine neden olmuştur. Yaşayan insan hazinesi unvanını alan bazı ustalar ise kendilerini diğer ustalardan üstün görmeye başlamıştır. Bu da sanatçılar arasında bağlantı kopukluğuna neden olmuştur. Tüm bu bilgileri birleştirdiğimizde sistemin amaçlandığı gibi ilerlemediğini görmekteyiz. Sanatın ve sanatçının gelişimine görünürlük dışında bir katkı sağladığı tespit edilememiştir. Tüm bu olumsuzlukların oluşmasında Kültür Bakanlığı'nın kendi kurallarını tam anlamı ile uygulamaması ve ustaları YİH olarak kaydettikten sonra denetlememesi yatmaktadır. Bunun önüne geçmek için YİH'lerini belirli aralıklarla denetlemesi ve bütün ustaları kurallara göre tekrardan incelemesi gerekmektedir.

4. SONUÇ

Usta-çırak ilişkisi çağlar boyunca gelenek aktarımında mihenk taşı görevi görmüş olup, kendisini çağın koşullarına göre yeniden var etmeyi başarmıştır. Etik, teknik ve estetik işlevleriyle sanatın, gelecek kuşaklara aktarılmasında usta-çırak ilişkisinin büyük rolü olmasına ve bu ilişki üzerinde tartışılmaya gerek duyulmasına rağmen, alanla ilgili yapılan çalışmalar yetersizdir. Bu çalışmayı önemli kılan, üzerinde yeterince durulmayan usta-çırak ilişkisinin bugün ne derece işlevsel olduğunu belirleme ve yeniden yorumlama isteğidir.

Bir toplumun yaşayış biçimi ve içinde bulunduğu ekolojik çevre kültürel pratiklerin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sosyal yapı ve ekolojik çevrenin sanatın şekillenmesinde etkisi olduğu gibi sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasında rol oynayan usta-çırak ilişkisi üzerinde de etkileri gözlenmiştir. Sosyal yapıdaki ve ekolojideki değişim sanatta kullanılan malzemeler, motifler ve uygulama pratiklerine kadar pek çok boyutta değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu değişimler usta-çırak ilişkisinin de değişip dönüşmesini sağlamıştır.

Bu istikamette sosyal yapı ve ekolojik çevrenin değişiminin yarattığı etkinin yanı sıra toplumun temel yapı taşları arasında yer alan ailenin sanatın ve usta-çırak ilişkisinin üzerindeki etkilerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Gerek eğitim boyutunda gerek usta ile çırağın iletişimi konusunda birçok usta, aile bireylerinden seçilen çıraklara daha imtiyazlı davranıp, bilgileri saklamadan aktarmayı tercih etmişlerdir. Bunun dışında adil gözükme amacı ile kendi çocuklarına daha sert ve ilgisiz davrandığı örnekler de bulunmaktadır. Bu durum sanatın tekelleşip tek tipleşmesine neden olsa da sanatın yaşamasına yardımcıdır. Aile bağlarının getirdiği bu özel ilişkiler sanattaki önemli tekniklerin ve hususların aile dışındaki çıraklara öğretilmemesine neden olmuştur. Bu düşünce ustanın kendini güvence altına alma yöntemi olsa da sanatın gelişimini olumsuz anlamda etkilemiştir.

Aile bağlarının önemli bir yere sahip olduğu usta-çırak ilişkisinde bir diğer dikkat çekici unsur cinsiyettir. Doğumdan ölüme kadar hayatın birçok aşamasında etkili olan cinsiyet faktörü, sanatta da karşımıza çıkmaktadır. Sanatlara cinsiyet atfedilmesinden dolayı genel olarak ustalar, karşı cinsten çırak yetiştirmeye sıcak bakamamıştır. Günümüzde cinsiyete bakış açısının değişmesinden dolayı sanata yüklenen cinsiyet kimliklerinin yavaş yavaş etkinliği azalırken bu kırılma ile ustalar

karşı cinsten çıraklara da eğitim vermeye başlamıştır. Usta her ne kadar bu konuda sınırlarını esnetse de karşı cinsten bir çırağa eğitim veren usta, çırağı ile arasına suni bir duvar örmektedir. Bu duvar usta ile çırak arasındaki iletişimin yanında sanatın da olumsuz etkilenmesine yol açmaktadır. Ayrıca sanatlara atfedilen cinsiyet sebebiyle karşı cinsten bir çırağın ustalığa giden yolda aldığı geleneksel eğitimin değişmesine ve çırağın bazı noktalarda eksik kalmasına neden olmuştur. Tüm bunlar neticesinde sanata atfedilen cinsiyet, çırak seçimlerinde veya ustalığa giden yolda yetenekten ziyade cinsiyetin ön planda tutulmasına neden olmuştur.

Cinsiyetle ilgili bir diğer önemli unsur mekândır. Bu mekân, kamusal alan ve ev olarak ikiye ayrılmıştır. Cinsiyet rollerinin belirlenmiş sınırları doğrultusunda ev içerisinde üretilen sanatlar genellikle kadınlar tarafından; kamusal alanda üretilen sanatlar da erkekler tarafından icra edilmektedir. Günümüzde bu ayrımın tamamen olmasa da kısmen ortadan kalkmaya başladığı bilinmektedir.

Geldiğimiz nokta itibariyle usta-çırak ilişkisini sanayileşme, seri üretim, teknolojik ilerleme, eğitim, arz talep dengesi gibi konuların yarattığı etkiler üzerinden değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu değerlendirme, içinde bulunduğumuz dünyanın değişen koşulları düşünüldüğünde, sanatların sürdürülebilirliğinin sağlanması adına önem arz etmektedir.

Genelde sanatların, özelde de usta-çırak ilişkisinin devamlılığını sekteye uğratan en önemli unsurlardan biri sanayileşmedir. Sanayileşme ile ortaya çıkan seri üretim, sanatlar üzerinde olumsuz etkilere sebep olmuştur. Fordist üretim tekniği¹³, hem pazarda ucuz ürün satılmasıyla hem de seri üretim nesnelerinin hızlıca piyasaya sunulmasıyla, yerel sanatların önüne geçmiştir. Bu durum ustaların ürettiği ürünlerin alıcı ile buluşmasını zorlaştırmış ve maddi kazançlarının azalmasına neden olmuştur. Bu maddi azalma, usta-çırak ilişkisini doğrudan etkilemiş ve çırak sayısında gözle görülür bir şekilde azalma meydana gelmiştir. Çünkü eski dönemlerdeki çıraklar sadece sanatı öğrenmek için ustanın yanında eğitim almaya gelmemektedir. Aynı zamanda maddi bir kazanç beklemektedirler. Bu maddi taleplerini ustalar karşılayamadıkları için çıraklar bu sanatları öğrenmeyi tercih etmemektedirler. Sanatın devamlılığı için devlet, özel sektör ve sivil toplum kuruluşlarının, ustalara

¹³ "...ürün standartlaşmasının verimlilik artışları getirdiği ve artan talebin bu standartlaşmayı hızlandırdığı bir üretim biçimidir" (Saklı, 2013: 109).

ham madde teminatı sağlaması, ırakların ücretini ödemesi ve usta-ırak ilişkisi projelerine destek olması gerekmektedir. Ama kurum ve kuruluşlar arasında en büyük sorumluluk devlete düşmektedir.

Sanatın devamlılığı konusundaki sorumluluk, kurum ve kuruluşlara düştüğü kadar ustalara da düşmektedir. Günümüzdeki ustalar modern çağın koşullarını tam manası ile kavrayamadıkları ve kendi ıraklık dönemindeki eğitim sistemini ıraklara dayattığı için ıraklar, sanatları uzun süre icra etmeyi bırakmak zorunda kalmaktadırlar. Kendi yaşadığı dönemdeki gibi ustanın ve ailesinin işlerini ıraklara yaptırması, günümüz insanı için uygun bir eğitim modeli değildir. Günümüz insanı belirli bir saate kadar çalışıp evine geri dönmek istemektedir. Eski dönemdeki gibi ustanın yanında kalma gibi durumlar günümüz aile yapısına uygun olmadığı gibi ırağın atölye dışında neler yaptığının sorgulanması ve denetlenmesi bu çağda pek mümkün değildir. Tüm bu etmenler ırakları sanat alanında eğitim almaktan uzaklaştırmaktadır. Sanatın devamlılığı için ustaların eğitim metotlarını yaşadığı çağın insanına göre düzenlemesi ve geliştirmesi gerekmektedir.

Sanayideki ve teknolojiadaki gelişmeler dünyada toplumları, doğumdan ölüme kadar bütün yaşam pratiklerini hızlı bir şekilde yapmaya mecbur bırakmıştır. Bu gelişmeler insanların bir işe yahut duruma uzun vakit ayırma şansını ortadan kaldırmıştır. Teknolojinin getirisi olan hızlı bilgi akışı ile bilgiye ulaşmak emeksiz ve zahmetsiz bir hal almaya başlamıştır. Ayrıca bilgileri öğrenme sürecini zamana yaymak yerine küçük kapsüllere sıkıştırıp insanlara sunma alışkanlığından dolayı, insanlar yavaş öğrenme metotlarını terk etmeye başlamışlardır. Usta-ırak ilişkisi de yavaş bir şekilde uzun yıllara yayılarak eğitim veren bir yapıya sahip olduğu için günümüz insanları bu yapıda çalışmayı zaman kaybı olarak görmektedir. Usta-ırak ilişkisinde önemli bir yere sahip olan sabırlı bir şekilde aynı işin sürekli olarak tekrarlattığı öğretme yöntemi günümüz insanı için uygun bir eğitim yöntemi değildir. İnternet sayfalarında ve sosyal medya platformlarında yer alan videolar üzerinden sanatı öğrenmeyi tercih etmektedirler. Sanatın gelecek kuşaklara aktarılması için; usta-ırak ilişkisinin günümüz insanının tercih ettiği hızlı bilgi ve hızlı öğrenme üzerinden güncellenmesi veya aksi yönde “Slow Living (Yavaş Yaşam)” anlayışının toplumlar arasında yaygınlaştırılması gerekmektedir.

Usta-çırak ilişkisinin sürdürülebilmesi konusunda bir diğer önemli husus modern eğitim sisteminin anlayışı ve kurallarının önemli bir engel teşkil etmesidir. Modern eğitimdeki belirli bir zaman diliminde gerçekleştirilen eğitim anlayışı, sınav ve eğitim metotlarındaki usta-çırak ilişkisiyle uyuşmadığı için aileler ve çıraklar usta-çırak eğitim modeline sıcak bakmamaktadır. Ayrıca devlet tarafından 12 yıllık zorunlu eğitim modeli, usta-çırak eğitim modeli ile ters düştüğü için çırakların sanat eğitimi almasının önüne geçmektedir. 12 yıllık zorunlu eğitim modelinden dolayı sanat öğrenmek isteyen çıraklar sadece yaz tatillerinde mesleği öğrenme fırsatı bulabildikleri için bu da sanat eğitiminin sektöre uğramasına ve çırağın her yaz aynı teknikleri ve kuralları yeniden öğrenmek zorunda bırakılmasına neden olmaktadır. Bu da çırağın sanat öğrenme şevkini kırdığı için usta-çırak ilişkisinin zayıflamasına neden olmaktadır. 12 yıllık eğitim hayatını tamamlamış bir kişi çırak olarak bir sanata başvurduğunda eğitim sisteminin zorluklarına ayak uyduramadığı için sanatı bırakmak zorunda kalmaktadır. Çırak eğitiminde yaş önemli bir yer teşkil ettiği için bazı ustalar çıraklık yaşının geçtiği gerekçesi ile bu kişileri çırak olarak kabul etmemektedir. Usta-çırak ilişkisinin devamlılığı için eğitim sisteminde bazı değişiklikler yapılması veya usta-çırak ilişkisinin modern eğitim sistemine entegre edilmesi gerekmektedir.

Bu noktada sanat eserlerine artan ve azalan ilginin yarattığı etkiden bahsetmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere gündelik yaşantımızda önemli bir yer teşkil eden sanatsal ürünler arz-talep ekseninde şekillenmekte ve gelişmektedir. Bu şekillenmeler olumlu veya olumsuz yönde bulunmaktadır. Bir sanat eserine talep azaldığı zaman çırak sayısında da azalmalar meydana gelmektedir. Bir sanatta toplum tarafından talep arttığı zaman çırak sayısında da gözle görülür bir artış gözlemlenmektedir. Bu artış sonucunda talebi karşılamak için usta kıvamına gelmemiş kişiler, eser üretmeye başlayarak sanatın kalitesini düşürebilmektedir. Usta-çırak ilişkisinde ve sanatta kontrolsüz çoğalma ve azalmanın önüne geçmek için devlet tarafından eski dönemlerde yiğitbaşlarının üstlendiği denetleme, cezalandırma ve atölye açma gibi görevleri üstlenecek bir kurumun kurulması gerekmektedir.

Kültürün gelecek kuşaklara aktarımını sağlayan kültür taşıyıcıları Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından geleneğin devamlığının sağlanması için Yaşayan İnsan Hazinesi ödülüne layık görülmektedirler. Bu ödül ağırlıklı olarak geleneksel el

sanatları alanındaki ustalara verilmektedir. Bu ödölün amacı halkın ve ustaların sanata ilgisini artırmak ve ustaların yeni çıraklar bulmasına yardımcı olmak olsa da bu amaç ve kurallar Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tam anlamıyla uygulanmamaktadır. Bir kültür taşıyıcısına yaşayan insan hazinesi unvanı verilirken kendi koymuş olduğu kuralları uygulamadığını saha araştırmamız sonucunda tespit ettik. Bu haksız unvan kazanımı sanat alanındaki ustalar üzerinde olumsuz etkilere neden olmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığının, ustaya unvanı verdikten sonra sanatın gelecek kuşaklara aktarılması için bir atılımda bulunmadığı, saha araştırmamız sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatın ve usta-çırak ilişkisinin devamlılığı için bu unvanın hiçbir işlevi olmadığı görülmüştür. Verilen bu unvan sadece devletin uluslararası arenada sayısal anlamda işine yarayan bir araç olmaktan öteye gidememiştir.

Sonuç olarak sanatın temel işlevleri ile gelecek kuşaklara aktarılması ve yaşaması için usta-çırak ilişkisinin yaşaması gerekmektedir. Günümüz dünya koşullarından dolayı usta-çırak ilişkisi yaşatma görevi büyük oranda ustanın kendisini güncellemesi ve yenilemesi gibi görünse de buradaki asli yaşatma görevi devlet, özel ve sivil toplum kuruluşlarının üzerine düşmektedir. Bu koruma ve yaşatma; eğitim sistemini düzenleyerek, çırakları sanata yönlendirecek projeler yaparak ve destekleyerek ve ustaya maddi destekte bulunularak gerçekleştirilebilir.

KAYNAKLAR

- Akderin, F. (2018). *Latince Sözlük* (2. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Akkurt, G. (2018). *Kütahya El Sanatı Ustalarının Yaşayan İnsan Hazinesi Bağlamında Değerlendirilmesi*, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Akyol Kasapoğlu, P. (2013). Türkiye'nin Yaşayan İnsan Hazine Programı. M. Ö. Oğuz, E. Ö. Özünel, & S. G. Teke içinde, *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi* (s. 83-89). Ankara: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu.
- Altınbaş Sarıgül, a. (2015). *Kapalıçarşı'daki El Yapımı Mücevherat Ustalığı; Mesleğin Dönüşümü*. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Anadol, C. (1991). *Türk İslam Medeniyetinde Ahilik Kültürü ve Fütüvvetnameler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Artan, G. (1964). "Tire'de Urgancılık". *Türk Folklor Araştırmaları*(174), s. 3228.
- Başoğlu, B. (1982). "Boyabat Esnaf Kolları". *Türk Folkloru*, 4(40), s. 8-9.
- Batteux, C. (2015). *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. (J. O. Young, Çev.) Oxford: Oxford University Press.
- Bayram, S. (1977). Türkler'de Esnaf Teşkilâtı Ahilik ve Loncalar. *Millî Kültür*, 1(7), s. 48-53.
- Bayrı, M. H. (1935). "Balıkesirde Papuççuluk". *Halk Bilgisi Haberleri*(48), s. 289-295.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekan, Müzik: Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* . İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Behar, C. (2016). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (4. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgir, M. T. (2021). *Meslek Erbabı: Zanaatkarlığın Toplumsal Çerçevesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora tezi, Konya.
- Bozcu, P. (2010). *Osmanlı Sarayında Sanatçı Ve Zanaatçı Teşkilatı Ehl-İ Hiref*. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları Ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, İstanbul.
- Çağatay, N. (1974). *Bir Türk Kurumu Olarak Ahilik*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.
- Çalış, S. (2010). *ESCO ve insanlığın sözlü ve somut olmayan mirası başyapıtları ve kültür politikalarına etkisi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çavaş, Z. (2008). *Sakarya İli Taraklı İlçesinde El Sanatları Ve Zanaatları*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- Çelgin, G. (2018). *Eski Yunanca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çelikkaya, H. (1991). "Eğitimin Anlamları ve Farklı Açılardan Görünüşü". *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*(3), s. 73-85.

- Çiçekoğlu, N. (2018). *Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları: Rize El Sanatı Ustaları Üzerine Bir İnceleme*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk halk Bilimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Derman, Ç. (2007). *Osmanlı Tezhibine Çağdaş Bir Bakış*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Doğruol, H. (1978). “Gelir ve Geleneksellik Açısından Ayaş’ta Çorapçılık”. *Halkbilimi*, 4(39-40), s. 64-69.
- Duru, A. T. (2010). *Karaman Tarihi*. Konya: Anadolu Manşet Gazetecilik-Matbaacılık.
- Eker, Y., & Hıdır, A. S. (2015). *Müzik Söyleşileri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ekici, S. A. (2018). *17. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Ehl-İ Hiref-İ Hâssa Teşkilatı Birimleri Ve Yapısal Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeniçağ Tarihi Ana Bilim dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Eriş, M. N. (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Erkal, H. (2010). *Unesco Yaşayan İnsan Hazineleleri Ulusal Sistemlerinin Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasındaki Etkileri Üzerine Ulusal Sistemler Analizi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara.
- Erken, V. (1998). *Bir Sivil Örgütlenme Modeli Ahilik*. Ankara: Seba İlmi Araştırmalar Dizisi.
- Ersoy, Ş. (2007). *Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ertuğrul, Muhsin (14.04.1963). “Bir Dönüm Gecesi”, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul.
- Guénon, R. (2016). *İnisiyasyon ve Zanaatlar, Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat felsefesi Okumaları*. (B. Keeble, Dü., & T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Güner, A. (2022). *Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürçayır Teke, S. (2017). “Seçkinleştirilen El Sanatları Ve Geleneğin Sınırları: Olgunlaşma Enstitüleri Örneği”. *Milli Folklor* (116), s. 58-72.
- Halit, M. (1933). “Balıkesirde Dabaklık”. *Halkbilgisi Haberleri*, 3 (27), s. 58-66.
- Işık, E. (2009). “Mekan ve Toplum”. İ. E. Işık, & Y. Şentürk içinde, *Öznel, Durumlar ve Mekanlar* (s. 13-24). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İnternet: <https://ncca.gov.ph/school-of-living-traditions/>, Erişim Tarihi: 03.06.2022
- İnternet: [https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_\(Japan\)](https://stringfixer.com/tr/Living_National_Treasure_(Japan)), Erişim Tarihi: 29.05.2022
- İnternet: <https://www.unesco.org.tr/Pages/161/177,%202021a>, Erişim Tarihi: 08.07.2021
- İnternet: <https://www.unesco.org.tr/Pages/183/>, Erişim Tarihi: 15.11.2022
- İnternet: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazineleleri-ulusal-envanteri.html>, Erişim Tarihi: 04.06.2022.
- İnternet: <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/11/C11004265.pdf>, Erişim Tarihi: 02.11.2023
- İnternet: <https://ncca.gov.ph/about-ncca-3/history-and-mandate/>, Erişim Tarihi: 03.06.2023

- İnternet:https://stringfixer.com/tr/Imperial_Household_Artist, Erişim Tarihi:25.05.2022
- İnternet:https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html, Erişim Tarihi: 01.08.2021
- İnternet:https://www.birustabinusta.com.tr/tr/proje-bilgileri/bir-usta-bin-usta-hakkında, Erişim Tarihi: 11.10.2022
- İnternet:https://www.maitredart.fr/titre-maitre-d-art, Erişim Tarihi: 23.05.2023
- İrgin, S. (2018). *Sanat ve Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sokak Yayın Grubu.
- İssever, A. N. (1994). *Taraklı*. Ankara: MNA Ajans Yayınevi.
- Kazancı, N., & Yayla, S. (1976). “Yamalak’ta Dokumacılık”. *Halkbilim*, s. 7-13.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü* (2. b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kiremitçi, D. (2011). *Cumhuriyet Döneminde (2005’ten Günümüze) Bursa Irgandı Köprüsü’ndeki Geleneksel El Sanatları Üzerine Halk Bilimsel Bir İnceleme*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kocatürk, Utkan (1999). Atatürk’ün Fikir ve Düşünceleri, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara
- Koçak, R. (2015). *Aydın-Karacasu Çömlekçiliği ve Ustaları Üzerine Bir Araştırma*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Köprülü, F. (2018). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Alfa Yayım, İstanbul. . İstanbul: Alfa Yayım.
- Köprülü, F. (2018a). *Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu*. İstanbul: Alfa Yayım.
- Köşger, H. (2018). *Usta - Mekanlara Dokunan Hayatlar*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kuban, D. (1982). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Akeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kutlu, M. M. (1977). “Uluborlu’da Halk Sanatları”. *Halkbilimi*, 4(33), s. 3-7.
- Kutlu, M. M. (1977a). “Uluborlu’da Halk Sanatı”. *Halkbilimi*, 4(31-32), s. 30-39.
- Kutlu, M. M. (1977b). “Uluborlu’da Halk Sanatları”. *Halkbilimi*, 4(30), s. 15-24.
- Kutlu, M. M. (1977c). “Uluborlu’da Halk Sanatları”. *Halkbilimi*, 4(29), s. 3-10.
- Kutlu, M. M. (1977d). “Uluborlu’da Halk Sanatları”. *Halkbilimi*, 4(34), s. 3-15.
- Maden, P. (2010). *Kahramanmaraş Ve Ankara Merkezli Geleneksel Ağaç Oymacılığı Sanatı Ve Geleneğin Ustaları*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Oğuz, M. Ö. (2008). “UNESCO ve Geleneğin Ustaları”. *Milli Folklor*(77), s. 5-10.
- Oğuz, M. Ö. (2008a). “UNESCO ve İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları”. *Milli Folklor*(78), s. 5-11.
- Oğuz, M. Ö. (2018). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Oral, O. (1985). *Hatt San’atı*. Edirne : Dilek Matbaası.
- Öncü, A., & Weyland, P. (2010). “Giriş: Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanları ve Kimlik Mücadeleleri”. A. Öncü, & P. Weyland içinde, *Mekan, Kültür, iktidar; Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* (L. Şimşek, & N. Uygun, Çev., s. 9-39). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önder, Ö. (2013). “Gerontokrasi: Yaşlılar Yönetimi”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(36), s. 271-281.

- Öter, Z. (2010). “Türk El Sanatlarının Kültür Turizmi Bağlamında Değerlendirilmesi”. *Millî Folklor*(86), s. 174-185.
- Özdemir, M. (2019). “Geleneksel Meslekler ve Bir Ustanın Hikâyesi: Giresun’da Demircilik”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (21), s. 499-516.
- Özdemir, M., & Yetim, F. (1997). “Günümüz Ekonomisinde Geleneksel El Sanatlarının Yeri ve Önemi”. *Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyum Bildirileri*. Ankara.
- Özen, K. (1982). “Divriği İlçesinde Köşker Esnafı 2”. *Türk Folkloru*, 3(36), s. 18-19.
- Özen, K. (1982a). “Sivas Yemenici Esnafında Ahi Geleneği”. *Türk Folkloru*(42), s. 7-11.
- Özergin, M. K. (1966). “Afyon’da Keçecilik”. *Türk Folkloru Araştırmaları*, 10(207), s. 1216-1217.
- Öztürk, İ. (1977). “Bozdoğan ve Yöresi İğne Oyaları”. *Halkbilimi*, 4(27), s. 19-25.
- Platon. (2018). *Devlet* (35. b.). (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polanyi, M. (1962). *Personal Knowledge*. London: Taylor & Francis Group.
- Polat, C. (2013). “Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşundan Günümüze Yöresel El Sanatlarının Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme: Maraş Örneği”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12), 123-140.
- Püsküllüoğlu, A. (1977). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2009). *Emile, Bir Çocuk Büyüyor*. (Ü. Akagündüz, Çev.) İstanbul: Selis Kitaplar.
- Saklı, A. R. (2013). “Fordizm’den Esnek Üretim Rejimine Dönüşümün Kamu Yönetimi Üzerindeki Etkileri”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(44), 107-131.
- Schick, İ. C. (2017). İslâmî Kitap San’atlarında Standartlaşma: Usta-Çırak İlişkisi ve İcazet Geleneği. (XLIX), s. 231-266.
- Sennett, R. (2009). *Zanaatkâr*. (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sertalp, E. (2005). *Avanos Seramik ve Çömlek Atölyelerinde Çıraklık Eğitimi Yoluyla Meslek Edinmiş Elemanların Durumu Üzerine Bir Araştırma*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı* (5. b.). (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soysal, H. (2007). *Geleneksel Türk El Sanatlarımızı Yaşatan Kündekâri Ustası Mevlüt Çiller*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Sözen, M., & Tanyeri, U. (2017). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü* (17. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, T. (2017). *Üstad-I Mıh*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Tolstoy, L. (2020). *Sanat Nedir?* (12. b.). (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (5. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turhan, H. (1933). “İsparta’da Halıcılık”. *Halk Bilgisi Haberleri*(28), s. 86-89.
- Uçma, İ. (2011). *Bir sosyal siyaset kurumu olarak ahilik*. İstanbul: İşaret Yayınları.

- UNESCO Türkiye Millî Komisyonu. (2021, 08 09). 2021 tarihinde UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Web Sitesi: <https://www.unesco.org.tr/Pages/182/176> adresinden alındı
- Uzunçarşı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ülgener, S. F. (2014). *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Wood, N. (2005). “Unknown knowns; uncovering tacit knowledge for the design of interactive media”. *CUMULUS Conference: Pride and Pre-design: the Cultural Heritage and the Science of Design*, (s. 1-8). Lisbon, Portugal.
- Wood, N. (2007). Discourse through making: eliciting knowledge to support craft skills learning. In: 7th European Academy of Design Conference (EAD07): Dancing with disorder: design, discourse and disorder, Izmir, Turkey, 11-13 April 2007.
- Yalçın, Ş., Çeçen, S., & Erçetin, G. (2015). “Dil Öğrenme Yatkınlığının Tanımlanmasında İşler Bellek ve Açık/Örtük Bilgi Türlerinin Rolü”. *Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 32(2), s. 1-17.
- Yaman, B. (1996). “18. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Saray Ehl-i Hiref”. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 273-292.
- Yavuz, A. (2006). *Cumhuriyet Döneminde Ankara Kalesi'ndeki Geleneksel El Sanatları*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Zeki, D. (1938). “Bursa'da Esnaf Cemiyeti Loncalar”. *Halk Bilgisi Haberleri*, s. 117-119.

KAYNAK KİŞİ

- KK1. BAŞAR, Fuat, 1953, İstanbul, Lise, Ebru ve Hat ustası
- KK2. BEDEL, Mehmet, 1964, Burdur, Önlisans, İpsi ustası
- KK3. BODUR, Aysun, 1969, İzmir, Lise, Nazar boncuğu ustası
- KK4. BÜTÜN, İsmail, 1941, Çanakkale, Okur-yazar, Seramik ustası
- KK5. ÇAKIROĞLU, Mehmet Orhan, 1964, Gaziantep, ilkokul, Yemeni ustası
- KK6. GİRGİÇ, Mehmet, 1953, Konya, İlkokul, Keçe ustası
- KK7. GİRGİÇ, Yunus, 1980, Konya, Lise, Keçe ustası
- KK8. GÜÇ, Yaşar, 1968, Tokat-Niksar, İlkokul, Dilli-dilsiz kaval ustası
- KK9. GÜRSOY, Mehmet, 1950, Kütahya, Önlisans, Çini ustası
- KK10. GÜZELYURT, Nahya, 1963, Hatay, İlkokul, Yorgan ustası
- KK11. KESEN, Uğur, 1976, Samsun, Lise, Kispet ustası
- KK12. KOCATAŞ, Ahmet Yaşar, 1950, Afyon, İlkokul, Keçe ustası
- KK13. KÖSE, Aydın, 1966, Ankara, Üniversite, Hat ustası
- KK14. SÜR, Mahmut, 1962, İzmir-Kemaliye-Nazarköy, İlkokul, Nazar boncuğu ustası
- KK15. ŞAHİN, İrfan, 1942, Çanakkale-Biga, İlkokul, Kispet ustası

EKLER

EK-1. Derleme Soruları

1. Kendinizi tanıtır mısınız?
2. Kaç yıldan beri mesleği icra etmektesiniz?
3. Ustanız hakkında bilgi verir misiniz?
4. Mesleği seçmenizde sizi etkileyen faktörler nelerdir?
5. Ustanız ile kaç yıl çalıştınız?
6. Ustanız size eğitirken hangi yöntemlere başvurdu? Ustanızın eğitim yöntemlerini devam ettirdiniz mi?
7. Ustanızın sizinle yetiştirdiği başka çırak var mı? Kalfa veya çırakla aranızda rekabet oldu mu?
8. Usta ile akrabalık bağınız var mı?
9. Ustalığa nasıl geçtiniz? Bir uygulama yapıldı mı? (Kuşak bağlama)
10. Ustanızla yaşadığınız ve unutamadığınız anı veya çırağınız ile unutamadığınız bir anınız var mı?
11. Çırak yetiştirdiniz mi? Yetiştirdiyseniz kaç çırak yetiştirdiniz?
12. Çırak yetiştirirken siz hangi yöntemlere başvurdunuz? Sizi yetiştiren ustanın yöntemleri ile sizin yöntemleriniz arasında ne gibi farklılıklar bulunmaktadır?
13. Sizin çıraklık döneminizle şu an ki çırakların karşılaştırmasını yapabilir misiniz?
14. Çırak yetiştirme yöntemleriniz nelerdir? Usta çırak ilişkisinde eleştiriniz yönler var mı?
15. Bir çırağın usta kıvamına geldiğini nasıl anlarsınız?
16. Mesleğinizi icra ettiğiniz dönemde yaşadığınız önemli bir olay var mı?
17. Mesleğinizi öğrenmek için talep var mı?
18. Mesleğinize ilginin artması için neler yapılmasını önerirsiniz?
19. Mesleğinizin geleceği hakkında neler düşünüyorsunuz?
20. Mesleğin devamlılığı için neler yapılması için gerekiyor?
21. Usta-çırak ilişkisinin sürdürülebilmesi için neler yapılmaktadır?
22. Meleğinize talebin azalmasının nedenleri nelerdir? Talebin artması için neler yapılabilir?
23. Yaşayan İnsan Hazinesi olarak kaydedilmeden önce ve kaydedildikten sonra ne gibi değişiklikler yaşadınız? Mesleğe talep arttı mı?

24. Yaşayan İnsan Hazinesi olarak kaydedildikten sonra mesleğinize ilgi arttı mı? Çırak bulmakta size yararı oldu mu?
25. Dijital dünyanın usta-çırak ilişkisine nasıl bir etkisi olmuştur?
26. İnternet üzerinden geleneksel el sanatlarını öğrenenler hakkında ne düşünüyorsunuz?
27. Sizin videolarınızı izleyerek mesleği öğrenenler sizin çırağınız sayılır mı?
28. Pandemi döneminde usta-çırak ilişkisini nasıl devam ettirdiniz?

EK-2. Fotoğraflar



Fotoğraf-1: Kispet Ustası İrfan Şahin/ Çanakkale, Biga



Fotoğraf-2: Kispet Ustası İrfan Şahin/ Çanakkale, Biga



Fotoğraf-3: Sipsi Ustası Mehmet Bedel/ Burdur, Merkez



Fotoğraf-4: Sipsi Ustası Mehmet Bedel/ Burdur, Merkez



Fotoğraf-5: Nazar Boncuğu Ustası Mahmut Sür/ İzmir, Kemaliye, Nazar Köy



Fotoğraf-6: Nazar Boncuğu Ustası Mahmut Sür/ İzmir, Kemaliye, Nazar Köy



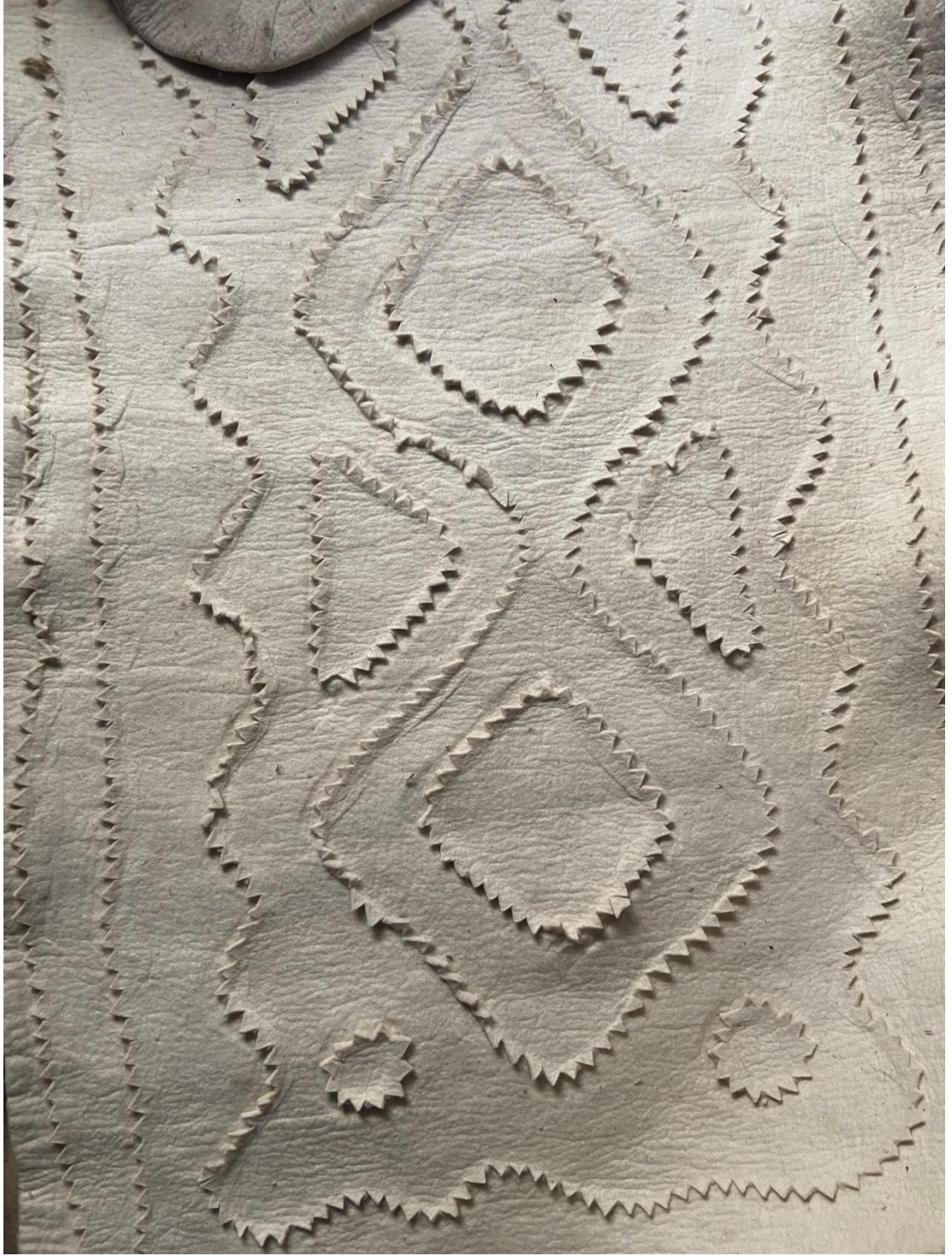
Fotoğraf-7: Dilli/Dilsiz Kaval Ustası Yaşar Güç/ Tokat, Niksar



Fotoğraf-8: Dilli/Dilsiz Kaval Ustası Yaşar Güç/ Tokat, Niksar



Fotoğraf-9: Keçe Ustası Ahmet Yaşar Kocataş'ın Eseri/Afyonkarahisar, Merkez



Fotoğraf-10: Keçe Ustası Ahmet Yaşar Kocataş'ın Eseri/Afyonkarahisar, Merkez



Fotoğraf-11: Çini Ustası Mehmet Gürsoy'un Eserleri/ Kütahya, Merkez



Fotoğraf-12: Çini Ustası Mehmet Gürsoy'un Eserleri/ Kütahya, Merkez



Fotoğraf-13: Seramik Ustası İsmail Bütün ve Eseri/ Çanakkale, Merkez



Fotoğraf-14: Seramik Ustası İsmail Bütün ve Eseri/ Çanakkale, Merkez



Fotoğraf-15: Keçe Ustası Mehmet Girgiç'in Eseri/ Konya, Merkez



Fotoğraf-16: Keçe Ustası Mehmet Girgiç'in keçe yapımında kullandığı seпки/
Konya, Merkez

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Kabaçam, Burakhan
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Cumhuriyet Üniversitesi	2017
Lise	Kalaba Lisesi	2013

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2019 -	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Hobiler

Sanat Tarihi, Müzik, Resim, Edebiyat, Şiir, Folklor



le.ahbv.edu.tr