

HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUE

DİL BİLİM
LINGUISTIC

EDEBİYET
LITERATURE

93

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore & literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 24,
Sayı - No. 93
2018/1

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilim • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 24 SAYI: 93 2018/1



Sahibi
ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ
adına
Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör)

Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Metin Karadağ
(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü
Metin Turan
(mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
folkloredebiyat@ciu.edu.tr
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

ULAKBİM-Dergipark (Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi;TR-Dizin) MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); TEI (Türk Eğitim İndeksi; İdealonline Veritabanı; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IJIF); Scientific Indexing Services (SIS) tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of folklore & literature are indexed in

ULAKBİM -Dergipark (National Academic Network And Informaion Center; TR-Dizin) MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences Citation Index; TEI (Index of Turkish Education); Idealonline Database; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek International Innovative Journal Impact Factor (IJIF); Scientific Indexing Services (SIS).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Baskı ve cilt: Başkent Kılış ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90
yerele süreli yayın

folklore / edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Kapsam

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi yayını olan *folklor/edebiyat* dergisi halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil, ve dilbilim alanlarında inceleme ve araştırmaya dayalı, yöntembilimsel ölçütlere uygun;

1. Özgün kuramsal yazılar;
2. Özgün araştırma, inceleme yazıları;
3. Belgeler ve yorumlar;
4. Uygulamalar ya da uygulamaya dönük yazılar;
5. Eğitim çalışmaları, derlemeler, eleştiri ve değerlendirme yazıları;
6. Kitap eleştirilerine yer vermektedir.

Genel İlkeler

folklor/edebiyat dergisi yönetimi (Öndenetim Kurulu- Yayın Kurulu ve editör), benzerlik oranlarına ilişkin raporlarla gönderilen makaleleri işleme alır. Makalelerin özgün, atfı alabilme olasılığı yüksek ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Psikoloji alanıyla bağlantılı araştırmaların özellikle *insan katılımcı ve/veya hayvan deneklerle çalışma yapılmışsa*, etik kurulu onayı zorunludur. *Folklor/edebiyat*'a gönderilen yazıların başka yerde yayınlanmamış olması ve genel yapısıyla aşağıdaki kurallara uyması gerekmektedir:

Makalelerin dili, Türkçe ve İngilizcedir. Bilimsel makaleler arası 40.000, inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 20.000, medya, kitap tanıtım/eleştiri yazıları da 5000 ile 9000 karakteri aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Yazarlara herhangi bir telif ücreti ödenmez. Yayınlanmış yazılar, dergi kütüphanesi belirtilmek koşuluyla başka bir kaynaktan da yayınlanabilir.

Bilimsel-Akademik İlkeler

Bilimsel bir makalenin amacı, alanında uzman yazarların bilinen yöntemler kapsamında elde ettiği sonuçları daha geniş bilimsel kitlelere ulaştırmasıdır. Bilimsel etik, bir araştırmanın çıkış noktasıdır. TÜBA'nın bu konudaki yorumu "Etik, insanların ahlaki yaşamının temelleri üzerine akıl yordukları ve bu temellerden yola çıkarak doğru ve yanlış ayırt etmeye, doğru davranış biçimlerini bulmaya ve uygulamaya yarayabilecek kuramsal ve toplumsal araçları geliştirdikleri bir düşün alanıdır" biçimindedir. Bu bakış açısı *folklor/edebiyat* için makale kabulündeki temel ilkedir. Dergide TÜBA ve TÜBİTAK'ın yayın ilkelerine uygun makalelere yer verilir.

Dergide yer alması istenen akademik nitelikli bir makale; Giriş, Yöntem, Sonuç(lar)- Tartışma bölümlerinden oluşur. Giriş kısmında açık ve anlaşılır bir biçimde makalenin ele aldığı sorunun genel yapısı hakkında bilgi sunulur. Yöntem bölümünde bu sorunun nasıl çözümlendiği ortaya konulurken tercih edilen bilimsel yöntem de açıkça belirtilir. Sonuç-Tartışma kısmında sorunun yöntembilimsel olarak incelenmesiyle varılan hususlar belirtilir; çalışmadan sonra yapılması ya da sürdürülmesi öngörülen araştırmalar ve geliştirici girişimler için önerilerde bulunulur.

Değerlendirme Süreci

Benzerlik oranlarına ilişkin raporlarla dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'na dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme/düzeltilmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Yayın Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "kör hakem" işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Yayın Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk

olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

- 1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 2- Makale başlığı (sağa dayalı)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet. Makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde en az 250 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.
- 5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde 5-6 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretiyle
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

Dipnot ve Kaynaklar APA 6 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://dergipark.gov.tr/uploads/files/4d53/3a73/0e3c/572f7df1cee3c.pdf>

İletişim

Dergide yayınlanması istenen makaleler, aşağıdaki adreslere biri yazar bilgilerini kapsayan isimli ve diğeri isimsiz ayrı adlarla word formatında kaydedilmiş iki dosya halinde e-posta yoluyla gönderilir.

Yazarlar, her türlü iletişim için aşağıdaki adres ve bilgileri kullanmalıdır:

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

Telefon: (392) 671 11 11- 2600/2601

Belgegeçer: (392) 671 11 65

El-mek : folklorededebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL

Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 TL * Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 TL

Avrupa için Sayısı: 15 EURO * Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin
(New Island Education LTD.)

Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki

TR49 0006 4000 0016 8180 1303 26 no'lu TL hesabına,

TR27 0006 4000 0026 8020 0013 71 no'lu Euro hesabına veya

TR70 0006 4000 0026 8020 0102 00 no'lu Dolar hesabına yatırılarak,

dekontun (mturan@ciu.edu.tr) adresimize gönderilmesi gereklidir.

(Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklore & literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

The Journal of *folklore & literature* is a Cyprus International University publication that publishes original work in the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics, that are based on analysis and research conducted in accordance with the scientific method. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

General Principles

Basic publication principles include article originality, high potential to receive citations, and suitability with academic standards. The scientific, ethical, and legal responsibilities belong to the article authors. Papers submitted in the field of psychology must have ethical committee approval, especially for articles being submitted as original research that contain human participants and/or animal subjects. It is imperative that articles sent to Folklore & Literature have not been published anywhere else and that they are structurally appropriate with the instructions indicated below.

Articles can be written in either in Turkish or English. Scientific articles should be no more than 40,000 characters (without space); analysis/discussion/critiques should be no more than 20,000 characters (without space); and media, book review/critiques should be no more than 5000-9000 characters (without space). Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead.

Scientific - Academic Principles

The goal of a scientific article is to disseminate its findings acquired from research conducted by experienced field researchers, to the larger scientific community. Scientific ethics is the starting point of a study. TUBA (Turkey's Scientific Academy) defines ethics as *"the field of thought where people contemplate on the foundations of living a moral life and based on these foundations, they differentiate between right and wrong, search for accurate behaviors, and develop theoretical and scientific tools that can be applied"*. This perspective is the basic principle underlying article acceptance for the Journal of Folklore & Literature. The journal publishes articles that are in accordance with TUBA and TUBITAK (The Scientific and Technological Research Council of Turkey)'s publication principles.

Articles with exceptional academic quality that are accepted to the journal should contain an Introduction, Methods, Results, and Discussion section. In the introduction, a clear and concise description of the problem the article is covering should be given. In the methods section, how the problem was approached should be described in detail and the choice of scientific method used should be explained and justified. In the results-discussion section, examination of the findings via the scientific method should be described and suggestions for future research as well developmental implications should be offered

Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Articles sent to the journal are not returned.

Instructions for Authors

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 1.5 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

1- Author's name (right corner, aligned right)

2- Article title (aligned right)

3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)

4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.

5- Five to six keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.

6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:

• Author information, denoted with a (*)

• In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)

• Information about the translator, denoted with (***)

Other Writing and Presentation Rules

Footnotes and Works Cited should be prepared according to the American Psychological Association's Publication Manual, 6. Primary sources must be indicated when secondary source citations are used. For in-text citations and other technical applications, please visit <http://www.apastyle.org/> for further details.

Contact Us

For articles you wish to have published in the Journal of Folklore & Literature, please send two files by e-mail; one with detailed author information and one with no identifying names that have been saved as a MS Word document.

For all forms of communication, authors should use the following address and details:

CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship

Haspolat Kavşağı – Lefkosa, KKTC

Telephone : (392) 671 11 11- 2600/2601

Fax: (392) 671 11 65

E-mail : folkloredebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

Annual Subscription

For National/Domestic (Shipping included): 100 TL

Former Subscribers and Students: 15TL/Issue OR 60TL/Annual Subscription (Shipping included)

European Subscriptions: 15 EURO/Issue OR 60 EURO/Annual Subscription (Shipping included)

United States: 20 USD/Issue OR 80USD/Annual Subscription (Shipping included)

Payment Information

Subscription fees should be sent to

Cyprus International University (New Island Education LTD)

Türkiye İş Bankası Lefkosa Branch

Turkish Republic of Northern Cyprus

TL Account TR49 0006 4000 0016 8180 1303 26

Euro Account TR27 0006 4000 0026 8020 0013 71

USD Account TR70 0006 4000 0026 8020 0102 00

The bank payment stubs must be sent via email to (mturan@ciu.edu.tr) to confirm subscription payment.

Current subscribers will not be affected by annual price increases.

**YAYIN KURULU /
EDITORIAL BOARDS**

Kubilay Aktulum (Hacettepe Üniversitesi, aktulum@hacettepe.edu.tr)

Ali Berat Alptekin (Konya Üniversitesi, aalptekin@konya.edu.tr)

Ingeborg Baldauf (Humboldt Universität, ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de)

Mehmet İlhan Başgöz (Em. Öğr. Üyesi, turkish@indiana.edu)

M. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi, fbozkurt@akdeniz.edu.tr)

Bernt Brendemon (Universitas Oslo, bernt.brendemoen@ikos.uio.no)

Özkuç Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi, ozkul@hacettepe.edu.tr.)

Nurettin Demir (Hacettepe Üniversitesi, demir@hacettepe.edu.tr)

Ali Duymaz (Balıkesir Üniversitesi, aduymaz@balikesir.edu.tr)

Aysu Erden (Haliç Üniversitesi, aerden@halic.edu.tr)

Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi, ngozaydin@gmail.com)

Tuğrul İnal (Hacettepe Üniversitesi, tinal@hacettepe.edu.tr)

Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi, k_kayali@yahoo.com)

Jaklin Komflit (Syracuse University, kornfilt@syr.edu)

Mustafa Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi, mkutlu@ankara.edu.tr)

Eva Kincses Nagi (Szeged Universität, evakincsesnagy@gmail.com)

Eunkyung Oh (Dongduk Women's University, euphra33@hanmail.net)

Metin Özarslan (Hacettepe Üniversitesi, metino@hacettepe.edu.tr)

Jonathan Stuubs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, jstuubs@ciu.edu.tr)

Prof. Dr. Mária Ivanics (Szeged University, res13986@helka.iif.hu)

Yayın - Medya Editörleri

Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi, serpilayguncengiz@gmail.com)

Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi, meryem.bulut@gmail.com)

Süheyla Sarıtış (Balıkesir Üniversitesi, saritassuheyla@gmail.com)

İngilizce Editörü (English Editor)

Keith Lay (Lecturer CIU/UKÜ)

**BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof.Dr. Arda Arıkan

Prof.Dr. Rahim Tarım

Prof.Dr. Mustafa Arslan

Prof.Dr. Kenan Ziya Taş

Prof.Dr. Tülin Arseven

Prof. Dr. Muammer Mete Taşlıova

Prof.Dr. Leyla Coşan

Prof.Dr. Alev Sınar Uğurlu

Prof. Dr. Barış Çoban

Doç.Dr. Abdulmecit Canatak

Prof.Dr. Bülent Çukurova

Doç.Dr. Pervin Ergun

Prof.Dr. Harun Duman

Doç.Dr. Zeliha Güneş

Prof.Dr. Abdulkadir Emeksiz

Doç.Dr. Catherine Mcmillan

Prof.Dr. Fazlı Gökçek

Doç.Dr. İbrahim Şirin

Prof.Dr. Birsen Karaca

Doç.Dr. Oktay Taftalı

Prof.Dr. Kurtuluş Kayalı

Doç.Dr. Zeynep Uysal

Prof. Dr. M. Muhtar Kutlu

Doç.Dr. Seyfi Yıldırım

Prof.Dr. Mehmet Narlı

Doç.Dr. Seyfullah Yıldırım

Prof. Dr. Hale Okçay

Doç.Dr. Mehmet Ali Yolcu

Prof.Dr. Tarık Özcan

Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç

Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu

Yrd.Doç.Dr. Metin Eren

Prof.Dr. Rezzan Kocaöner Silkü

Yrd.Doç.Dr.Fatih Özdemir

Prof.Dr. Medine Sivri

Yrd.Doç.Dr. Veysel Sönmez

Prof.Dr. Abdullah Şengül

Yrd.Doç.Dr. Erol Ülgen

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.

folklor/edebiyat

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Karadağ	11-12
1930'LAR AYDININ GÖZÜNDEN DEVRİM İDEOLOJİSİ ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR'İN PERSPEKTİFİNDEN KEMALİZM IDEOLOGY OF REVOLUTION FROM THE PERSPECTIVES OF 1930s' INTELLECTUALS KEMALISM FROM THE PERSPECTIVE OF ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR Hayriye Gürbüz	13-33
OSMANLI EĞLENCE HAYATINDA BİR ALT KÜLTÜR MÜZİKLİ KAHVEHÂNE: AMANE KAHVEHÂNELERİ A SUBCULTURE MUSICAL COFFEE HOUSE IN THE ENTERTAINMENT LIFE OF OTTOMAN: AMANE COFFEE HOUSES Mehtap Demir	35-53
DISHONESTY AND THE COST OF PLAYING WITH OTHERS' FEELINGS IN ANTHONY TROLLOPE'S THE WAY WE LIVE NOW ANTHONY TROLLOPE'UN THE WAY WE LIVE NOW ADLI ROMANINDA BAŞKA İNSANLARIN DUYGULARIYLA OYNAMANIN BEDELİ VE SAHTEKÂRLIK B. Cercis Tanrıtanır	55-62
SAMİM KOCAGÖZ'ÜN ISLAK EKMEK OYUNU ÜZERİNE BİR İNCELEME AN INVESTIGATION ON SAMİM KOCAGÖZ'S "ISLAK EKMEK" PLAY Songül Taş	63-72
REFRAMING PABLO PICASSO AND DORA MAAR IN GRACE NICHOLS'S "WEEPING WOMAN" GRACE NICHOLS'IN "WEEPING WOMAN" ADLI ŞİİRİNDE PABLO PICASSO VE DORA MAAR İLİŞKİSİNE YENİDEN BAKIŞ Özlem Uzundemir	73-79
FAKİR BAYKURT'UN TIRPAN ADLI ROMANININ SİMGESEL ŞİDDET AÇISINDAN İNCELENMESİ ANALYSIS OF FAKİR BAYKURT'S NOVEL "TIRPAN" (SCYTHE) IN TERMS OF SYMBOLIC VIOLENCE Tülin Arseven	81-91
DOĞU KARADENİZ HAYVANCILARI VE ÇOBANLARI ARASINDA GELENEKSEL MESLEK HUKUKUNUN TEMSİLLERİ THE REPRESENTATIONS OF TRADITIONAL OCCUPATIONAL LAW AMONG THE HERDERS AND SHEPHERDS OF THE EASTERN BLACK SEA REGION Mustafa Aça	93-103
SİMGESEL SERMAYENİN YENİDEN ÜRETİMİ: ÖZEL MÜZELERİN KURUMSAL KİMLİK SUNUMUNDA KATALİZÖR OLARAK KULLANILMASI REPRODUCTION OF SYMBOLIC CAPITAL: THE USE OF PRIVATE MUSEUMS AS A CATALYST IN THE PRESENTATION OF CORPORATE IDENTITY Merih Taşkaya / Zeynep Nihan Bakır	105-122

DİKİLİ'NİN KÖYLERİNDE CENAZE TÖRENLERİNİN DEĞİŞEN UYGULAMALARI

CHANGES IN TRADITIONAL FUNERAL RITES IN DİKİLİ TOWN VILLAGES

Meryem Bulut 123-137

POLİSİYE EDEBİYATTA KADIN DEDEKTİFLER: ESRA TÜRKEKUL'UN KAPALIÇARŞI CİNAYETİ KİTABI

THE WOMEN DETECTIVES IN THE DETECTIVE LITERATURE: ESRA TÜRKEKUL'S KAPALIÇARŞI CİNAYETİ NOVEL

Selin Önen 139-150

ANADOLU'YA GÖÇ ETMİŞ BULGARİSTAN TÜRKLERİNİN KUTLAMA TÖRENLERİ İLE BU TÖRENLERDE

YER ALAN MÜZİKLER

CELEBRATION CEREMONIES OF BULGARIAN TURKS' WHO PLACED TO ANATOLIA AND MUSIC IN THESE CEREMONIES

Zekiye Çağımrlar 151-166

ORHAN KEMAL'İN MURTAZA İSİMLİ ROMANINI FOUCAULT'NUN ÖZNE VE İKTİDAR

KAVRAMLARIYLA BİRLİKTE OKUMAK

RE-READ MURTAZA WHICH IS ORHAN KEMAL'S NOVEL WITH FOUCAULT'S CONCEPTS WHICH ARE SUBJECT AND POWER

Berkant Örkün 167-176

YILAN, SU, SÖZ: KADIN DÜŞMANLIĞI İLE BELİRSİZLİK KORKUSU ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR BİR YORUM DENEMESİ

SNAKE, WATER, SAYING AN ASSAY OF COMMENTARY ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MISOGYNY AND THE FEAR OF THE UNCEARTAINTY

S. Yetkin Işık 177-196

DIŞA VURUMCU BİR ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ: DER UNTERTAN

AN EXAMPLE OF EXPRESSIONIST CRITICISM: DER UNTERTAN

Betül Yalçınkaya Akçit..... 197-206

SANAL ANLATICININ ELEŞTİRİSİ: GÖSTERİ ÇAĞINDA TARİHYAZIM TARTIŞMALARINA BİR KATKI

CRITICISM OF THE VIRTUAL NARRATOR: A CONTRIBUTION TO HISTORIOGRAPHY IN THE AGE OF SPECTACLE

Sinan Vardar 207-232

NAİL TAN İLE FOLKLOR ÜZERİNE GÖRÜŞME

Serpil Aygün Cengiz- Meryem Karagöz - Zeynel Karacagil 233-258

MEDYA YAZILARI

Kahraman Bostancı259-262

Pervin Soydemir263-268

Zeynel Karacagil269-272

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlarımız:

Dergimizin Yayın yönetmenliğini doğrudan üstlendiğimiz ilk yılı tamamlayarak ikinci yıla ve 93. sayıyla 24. cilde geçmiş bulunmaktayız. Bir yıl içinde alınan mesafe, işbirliği ve farklı desteklerin katkılarıyla, yetinilmeyen ama memniyet yaratan bir düzeyde gerçekleşmiştir. Makalelerimizin akademik yayımların temel koşullarından biri olan DOI kayıtlarıyla dergide yer alması ilk hedefimizdi. Her makalenin Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Öndenetim Kurulu denetiminden sonra en az iki hakemin olumlu raporlarıyla yayımlanması, istisnasız gerçekleştirildi.

2017 yılı içindeki son üç sayımızda, o sayıya gönderilmiş makaleler için hakemlik yapan (olumlu/olumsuz) raporlar gönderen değerli hakemlerimizin adlarını açıkladık. Bu uygulamanın, dergimize önemli bir saygınlık kazandırdığı yerli ve yabancı uzmanlar tarafından bize iletildi. Bu uygulamayı sürdüreceğiz. Bu yıl içinde Antalya'da ULAKBİM- TR Dizin tarafından düzenlenen Ulusal Akademik Yayıncılık Sempozyumu'ndaki öneriler ve raporlar bağlamında dergimizin alanını 2018 yılından itibaren halkbilim, antropoloji, dil-edebiyat ve bağlantılı alanlarla sınırlandıracağız. Gene ULAKBİM'in ilkeleri doğrultusunda makalenin ilk gönderiminde yazardan benzerlik oranı raporu istemeye başladık. Bu konuda akademisyen ve yazarlardan büyük destek aldık, kendilerine teşekkür ediyoruz. Uluslararası indekslerin önerileriyle makale özetlerini metinlerin başına aldık. Tarandığımız yerli/yabancı bilimsel dizin sayısı 17'e ulaştı. Yeni dönemde bu konuda önemli gelişmeler beklemekteyiz.

Folklor/edebiyat dergisi, 2018 yılında yeni internet sitesinde (www.folkloredebiyat.org) Makale Takip Sistemi (*Article Monitoring Software*) aracılığıyla, saygın akademik yayımların çoğundaki tüm süreçlerin elektronik ortamda izlenebileceği bir yapıya geçecektir.

Yakında aktif hâle geçecek olan yeni internet sitemizin çağdaş, işlevsel ve estetik bir görünüme sahip olmasına çalışıldı. Etik Sözleşmesi işlerliğe konuldu. *Creative commons* lisans uygulamasına geçtik.

Kısa sürede aldığımız yol ve gösterilen ilgi sonucu, iletilen makale sayısında planlamamızı zorlaştıracak artışlar gerçekleşti. Doğrudan yabancı hakemlerden raporlar almaya başladık; yurtdışından akademisyenler tarafından makaleler gönderildi. Bu açılımın zenginleştirilmesi temel hedeflerimizdendir.

Yeni sitemizde üyelik sistemiyle iletilecek makalelerin tüm süreçleri, ilgili taraflarca açık ve güncel bir biçimde izlenebilecektir.

Yayın Kurulu'muzun daha işlevsel ve pratik çalışma düzenini sağlayabilmek için gerekli formları hazırladık. Kendilerinden çok muhtaç olduğumuz desteklerini yeni yılda da sürdürmeleri samimi dileğimizdir.

Başta rektörümüz Prof.Dr. Halil Nadiri olmak üzere UKÜ yönetimine, Fakültemiz Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim elemanlarına, dergimize makale gönderen akademisyenlere, medya editörlerimize, yoğun çalışma yüklerine karşın bilimsel hakemlik gibi ağır bir görevi fahri olarak kabul eden hakemlerimize, yıllardan beri dergiyi tek başına sürdürmüş ve halen derginin mizanpaj, baskı, yayım işlerini inanılmaz enerjisiyle kotaran sevgili Metin Turan'a, İngilizce editörümüz Keith Lay'e ve siz değerli okurlarımıza içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Nice yeni yıl sayılarında buluşmak umut ve özlemiyle...

Dear readers,

We have completed the first year of our magazine under my editorship, entering the second year and the 93rd edition in the 24th volume . The achievements of the year, while not yet at the level we strive for, have been numerous and memorable thanks to the contributions and cooperation of the various support we gratefully receive. Our first goal was to take part in the journal with DOI records, one of the basic conditions of academic publications. In our last three editions of 2017, we have announced the names of the reviewers. This application has been forwarded to us by local and foreign experts who have earned considerable respect for our journal and we will continue this practice. In the context of the suggestions and reports of the National Academic Publishing Symposium organized by ULAKBİM-TR Dizin in Antalya this year, we will limit the field of our magazine to folklore, literature, anthropology, and language/linguistics from 2018. Also in the direction of ULAKBİM's principles, we began to ask for a similarity report from the writer at the first submission of the article.

folklore&literature journal, published four times a year, was previously indexed only by three indexes, but today we are indexed by 17. The *folklore&literature* journal will be structured in a way that enables all major processes of reputable academic publications to be viewed electronically via the *Article Monitoring Software* on the new website (www.folkloredebiyat.org) in 2018. We have gone for a contemporary, functional and aesthetic look on our new website which will soon be active. The Ethics Charter was put into practice in 2017 and we attained a *Creative Commons* license. The road we have taken in a short time, and the resultant interest shown, means we have already filled the quotas for the 2018 issues. We started to receive reports from foreign direct referees and in the last month, articles were sent by two academics from abroad. Enrichment through this kind of growth is our main goal.

We have prepared the forms necessary to provide a more functional and practical working order of the Editorial Board. We sincerely wish to have their continued support in the new year and we are in need of further such support.

I would like to express my sincere thanks to our rector, Prof. Dr. Halil Nadiri, our faculty members , scientific referees who have accepted a heavy duty and intensive work-loads despite their already heavy work-load, our media editors, academicians who send articles to our magazines, to Metin Turan who has been working on printing and publishing with incredible energy, and to Keith Lay our English editor, and of course our precious readers.

With the hope and longing of many new year editions ...

Prof. Dr. Metin Karadağ

Editor



1930'LAR AYDININ GÖZÜNDEN DEVRİM İDEOLOJİSİ* ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR'İN PERSPEKTİFİNDEN KEMALİZM

IDEOLOGY OF REVOLUTION FROM THE PERSPECTIVES OF 1930s' INTELLECTUALS
KEMALISM FROM THE PERSPECTIVE OF ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR

Hayriye Gürbüz**

ABSTRACT

Turkish intellectuals who has survived by taking the “state” as a pivot from Ottoman Empire till the Republic has switched to the questioning of “How does the state continue its existence and how does it modernize itself?” in 1930s from “How is the state established?” and tried to govern the political power with this mission attached themselves. This governance could be occurred by drawing of a dissent intellectualist figure to the political power or with a supportive and favorable manner of political power.

Kadro journal which is a pioneer movement of the 1930s and its ideologist Şevket Süreyya chosen to govern political power with supportive manner and interpreted the Kemalism-ideology of revolution from this perspective. However, it is also difficult to say that the revolution ideology of 1930s overlaps directly with Kemalism. Turkish intellectual who is trained at the state, an officer at the government and state-oriented, reveal its own differences even with small nuances.

This article focuses on Şevket Süreyya Aydemir, who revealed these small nuances in 1930s with further growing nuances in 1960s. The difference between the 1930s and 1960s is that in the 1960s the reason for existence did not depend on political power. Turkish intellectual, specific to Şevket Süreyya,

* Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü'nde hazırlanan “Cumhuriyet Aydını Olarak Şevket Süreyya Aydemir'in Düşünce Dünyası (1923-1976) başlıklı doktora tezi temel alınarak oluşturulmuştur.

** hayyuk@gmail.com

can exist within the boundaries drawn by political power in the 1930s, was trying to lead both political power and the public in this narrow living area. However, the Turkish intellectuals were critical despite their avoidance of criticism of Kemalism. Şevket Süreyya had critical thoughts despite the limited partnership with political power and his ideology for the revolution did not coincide with Kemalism. The places where this non-overlap is most obvious are the principles of nationalism, populism and statism.

Keywords: Şevket Süreyya Aydemir; Kemalism; revolution; ideology; intellectual

ÖZET

Osmanlıdan Cumhuriyete geçen devleti merkez alarak var olabilmiş Türk aydını, 1930’larda “Devlet nasıl kurtulur?” sorusundan “Devlet nasıl varlığını devam ettirir ve nasıl modernleşir?” sorusuna geçmiş ve kendisine yüklediği misyonla siyasi iktidarı yönlendirmeye çalışmıştır. Bu yönlendirme siyasi iktidara muhalif aydın figürü çizerek gerçekleşebileceği gibi, siyasi iktidarı destekleyici, olumlayıcı bir tavırla da gerçekleştirilebilecektir.

1930’ların öncü hareketlerinden Kadro dergisi ve bu derginin ideoloğu Şevket Süreyya, siyasi iktidarı olumlayarak yönlendirme yolunu seçmiş ve devrimin ideolojisi Kemalizmi bu bakış açısı ile yorumlamıştır. Ancak 1930lar aydınının devrim için uygun gördüğü ideolojinin Kemalizm ile birebir örtüştüğünü söylemek de güçtür. Devlet odaklı, devletin memuru, devlet kapısında yetişmiş olan Türk aydını, küçük nüanslarla da olsa kendi farklılığını ortaya koymaktadır.

Bu makale küçük nüansları 1930’larda ortaya koyan, 1960’lara geldiğinde nüansları giderek artan Şevket Süreyya Aydemir’e odaklanmaktadır. 1930’lar ve 1960’lar arasındaki fark ise 1960’larda varlık nedeninin siyasi iktidara bağlı olmamasıdır. Şevket Süreyya özelinde Türk aydını, 1930’larda siyasi iktidarın çizdiği sınırlar içerisinde var olabilmekte, bu dar hayat sahasında hem siyasi iktidara hem halka yol göstermeye çalışmaktadır. Ancak, Kemalizmi sorgulamaktan kaçınmasına rağmen Türk aydını eleştiricidir. Şevket Süreyya da siyasi iktidarla kurduğu sınırlı ortaklığa rağmen eleştirel düşünceye sahiptir ve devrim için öngördüğü ideoloji Kemalizm ile birebir örtüşmemektedir. Bu örtüşmeme halinin en belirgin olduğu yerler milliyetçilik, halkçılık ve devletçilik ilkeleridir.

Anahtar Kelimeler: Şevket Süreyya Aydemir; Kemalizm; devrim; ideoloji; aydın

Giriş

1930’lu yıllarda devrimin ideolojisi mevcuttur ve adı da bellidir. Kemalizm Türk devrim ideolojisinin adıdır. Ancak bu ideolojinin kuralları ya da sınırları tam olarak belirlenmemiştir. Bu belirleme görevi ise Atatürk’e ve Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF)’na düşmektedir. Fakat toplumun şekillendirilmesinde aydınların rolünü de unutmamak gerekir. 1930’lar aydını, ideolojinin tanımlanmasında ve tamamlanmasında siyasi iktidarı sorgulamayacak, tam tersine olumlayacak ve pekiştirecek, ideolojinin tam olarak oluşturulduğu düşünüldüğünde kendilerine ihtiyaç kalmadığından göz ardı edilecektir.

Bu durumun en iyi örneği ise, yayın hayatının başlangıcı ve sonlanışı dikkate alındığında Kadro’dur. Siyasi iktidarın ideolojisini oluşturmada, özellikle de devletçiliğin

pekiştirilmesinde faydalanılan Kadrocular, işlevlerini yerine getirmelerinin ardından etkinliklerini yitirmişlerdir.

1930'lu yıllarda devrim ideolojisinin oluşturulması, açıklanması ve benimsenmesini kendisine görev edinmiş, cumhuriyet aydını Şevket Süreyya Aydemir ise Kadro'nun ideoloğu ve kurucusudur (Tekeli ve İlkin, 2003, s.ix). Şevket Süreyya, Kemalizm'i açıklarken hem onu olumlamakta hem de küçük nüanslarla da olsa onundan ayrılmaktadır. Ancak 1930'lar bu ayrışmaların vurgulandığı değil, aksine törpülediği zamanlardır.

Devrime ilişkin ilk ayrışma adlandırılmasından önce niteliklerinin sayılmaya başlanmasıdır. 1927 yılında CHF'nin II. Büyük Kongresi'nde dört ilkenin (cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, laiklik) parti programında yer alması ile Kemalizm'in ilkeleri ortaya çıkmıştır. Kadro'nun yayın hayatına başladığı 1932 yılının hemen öncesinde, 1931 tarihli CHF III. Kongresi'nde ise 6 ilkenin tümü (devletçilik ve inkılâpçılık) fırka programında yer almıştır. İlkeleri sıralanan ideoloji "Kemalizm" en güçlü ifadesini 1935 CHP programında bulmuş, dönemin öztürkçecilik politikasının yazımıyla, küçük ses uyumuna göre, "Kamalizm" (Parla, 1994, s.13) olarak tescil edilmiştir. 1937 yılında ise Kemalizm anayasada yer almış ve devletin resmi ideolojisi belli olmuştur.

1930'lu yılların ortamında Kemalist olmayan bir ideolojik arayışın mevcudiyeti ise mümkün değildir. Nitekim Şevket Süreyya da "Kemalizm karşısında Kadro ideolojisinin durumu nedir?" sorusuna verdiği yanıtta Kadro'yu Kemalist bir hareket olarak tanımlamış ve Kadro'nun ideolojinin topluma hâkim kılınmasına yönelik misyonuna açıklık getirmiştir:

"Kadro hareketi bir Kemalist harekettir. Mustafa Kemal'in Türkiye'de başlattığı büyük hareketin hem memleket ölçüsünde, hem de dünya çapındaki mana ve önemini belirtmeğe çalışan harekettir. Türk milli kurtuluş hareketinin inkılâpçı ve inşacı vasfını savunmağa çalışmıştır. Bu hareketin sadece bir milli mücadele ile sona ermediğini ve siyasi, iktisadi ve sosyal alanlarda yeni bir inşa davası olduğunu, Kemalizmin yeni bir vatan, millet ve devlet anlamına dayandığını daima ve ön planda savunmuştur. Bu itibarla Mustafa Kemal ve Kemalizm Kadro'nun sadece hizmetinde bulunduğu ulu varlıklardır." (Aydemir, 1962, s. 11)

Cumhuriyetin ideolojisi Kemalizm, altı temel ilke (cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, laiklik, devletçilik, inkılâpçılık) üzerine kurulmuş olsa da, gerçekleştirilen yasal ve idari düzenlemelerle birlikte bir bütündür. Harf devrimi, Batı ölçülerinin benimsenmesi ya da şapka inkılâbı şekle yönelik düzenlemeler olarak görülüp ideolojinin ilkeleri ile bir tutulmayabilirler, ancak toplumsal yaşamdaki etkileri, altı ilkeden daha fazladır.

Şevket Süreyya, ilk olarak şekli olarak nitelendirilen bu devrimlere değinmiş, her birini milli duygularla Batı kanunlarına ve düzenine yönelik olarak değerlendirmiştir. CHP'nin altı oku ise, "çok cepheli, zengin, ileri ve çağın akımına cevap verebilecek nitelikte ideolojik unsurlar" (Aydemir, 1969, s.442) olarak tanımlanmış ve altı okun parti aydınları tarafından hiçbir zaman işlenmediğini ileri sürülmüştür. Kadro, parti aydınlarını doldurmadığı bu boşluğu gidermeye çalışacak ve özellikle "devletçilik" ilkesi üzerinde yoğunlaşacaktır.

Kadro'nun ideoloğu Şevket Süreyya içinse esas mesele Milli Kurtuluş Hareketleri

ve onun içerisinde çıkan sömüren-sömürülen ulus tezidir.* Bu esas mesele etkisini devrim ideolojisini yani Kemalizmin yorumlanmasında da görmek mümkündür. Sömüren-sömürülen tezaadına Milli Kurtuluş Hareketi ile son veren Türkiye Cumhuriyeti tesis etiği bağımsızlığı muhafaza için çaba harcayacaktır ve bu çaba Kemalizmin ilkeleri üzerinde şekillenmektedir. Şevket Süreyya için siyasi, sosyal ve ekonomik bağımsızlığı sağlayacak bu ilkeler: Milliyetçilik, Halkçılık ve Devletçilik'tir.**

Milliyetçilik

Osmanlıdan taşınan milliyetçilik kavramının Cumhuriyet döneminde ilk tanımlanışı, 1931 tarihli Halk Fırkası programında milliyetçiliğin fırkanın ana vasıflarından biri olarak sayılması ile gerçekleşmiştir. Programa göre milliyetçilik, “Fırka, terakki ve inkişaf yolunda ve beynelmilel temas ve münasebetlerde bütün muasır milletlere muvazi ve onlarla bir ahenkte yürümekle beraber Türk içtimai heyetinin hususi seciyelerini ve başlı başına müstakil hüviyetini mahfuz tutmayı esas sayar” şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca aynı programda millet tanımına da yer verilmiştir: “Millet; dil, kültür ve mefkûre birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil etiği siyasi ve içtimai bir heyettir.” (Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi ve Programı, 1931, ss.30-31)

Recep Peker Fırka programının izahı üzerine verdiği konferansta yukarıdaki tanımlamaya “...bereber yaşamak yolunda müşterek arzu ve muvafakatta samimi olmayı ve sahip olunan mirasın muhafazasına müşterek fedakarlıkla birlikte devam hususunda arzu ve irade iştirakini...”ilave ederek Parti Programı ile bir nevi paralellik kurmuştur. Sözlerinin devamında ise kendilerine Kürt, Çerkes, Laz ve Pomak gibi fikirler telkin edilmiş olan vatandaşların Türk milletinden sayıldığını, bu yaklaşımın Osmanlı devletinin ümmet siyaseti ile hiçbir alakasının bulunmadığını ve aynı Türk vatandaşlığı tanımının Hıristiyan ve Musevi vatandaşlarımız için de geçerli olduğu belirtmiştir. (Peker, 1931, s.10)

Şevket Süreyya 1931 tarihli programda yer alan tanımlamaları sınırlı olmakla beraber “aydınlık” bulmuştur. Millet tanımında din ya da ırkın gözetilmemesi, yeni rejimin Osmanlıcılık ve/veya Turancılık anlayışlarından ayrı bir anlayışa sahip olduğunu ortaya koymaktadır:

“Türk milliyetçiliği Türk sınırları içinde yaşayan Türklerin kaderine bilfiil bağlı, sınırdışı Türklere kardeşlik sevgisi duyan, milli olmayan cereyanlara karşı olan, insanlık ailesini benimseyen, Türk sınırları içinde Türkçe konuşan, Türk kültürü ile yetişenleri birleştiren bir prensip olarak alınmaktadır. Bu prensip hem Osmanlılığın toplum yapısında, milleti’i değil ümmet’i esas tutan görüşten ayrıdır, hem eski imparatorluğu teşkil eden kavmiyetler karışımının ifadesi olan Osmanlılık anlayışından başkadır. 1908 ihtilâlini takip eden Genç Türkler devrinde ve Aydınlar arasında kuvvet bulan ırkçılık Turancılık anlayışından da keza ayrı bir anlayış sistemidir. (Aydemir, 1969, ss.450-451)

Ancak, cumhuriyet aydını olarak siyasi iktidarı etkilemeye çalışan Şevket Süreyya’nın esas kaygısı “bağımsızlık” tır. Milli Kurtuluş Hareketi sonrasında

* Şevket Süreyya için sömüren-sömürülen tezaadı temel olarak iki katmandan meydana gelmektedir. Bunlardan ilki sınıflar arası tezaadı tanımlamakta, ikincisi ise uluslararası manada kullanılmaktadır.

** Şevket Süreyya, özellikle Tek Adam (cilt 3) adlı eserinde Kemalizm’in tüm ilkelerini yorumlamıştır, ancak kaleme aldığı eserlerinde çoğunlukla milliyetçilik, halkçılık ve devletçilik ilkeleri üzerinde durmuştur. Bu çalışmada da Şevket Süreyya’nın devrim ideolojisini yorumlayışı bu üç ilke üzerinden ele alınmıştır.

bağımsızlığına kavuşan ulusun, bu bağımsızlığı devam ettirebilmesinin tek yolu siyasi ve ekonomik manada bağımsızlığın sağlanmasıdır. Lausanne Anlaşması ile siyasi bağımsızlığını tescil ettiren Türkiye Cumhuriyeti, kapitülasyonların kaldırılmasıyla da ekonomik bağımsızlığını ilan etmiştir ve bu bağımsızlık izlenecek iktisat politikaları doğrultusunda sürdürülebilecektir. Sermayedar sınıfın var olmadığı dikkate alındığında, devletin ekonomiye hâkim olduğu iktisat politikalarının izlenmesinden başka seçenek de yoktur.

Şevket Süreyya için sosyalizm de, liberalizm de bir sınıf hâkimiyetine dayanan rejimlerdir, dolayısıyla sınıfların var olmadığı bir toplumda uygulanmaları mümkün değildir. Türk milli kurtuluş hareketi ise herhangi bir sınıfın hâkimiyetini reddetmiş ve iktisadi birliği esas amaç edinmiştir yani “milli kurtuluşa millet bünyesi üstünde yükselen ve iktisadi menfaatte millet bütünlüğünü üstün tutan yeni ve sosyal bir milliyetçilik vasfı mevcuttur.” (Aydemir, İlkkanun-Sonkanun 1934-1935, s.9) Kısacası Türk devrimi sosyal milliyetçiliğin tek örneğidir.

Türk ulusunu ortaya çıkaran ve onu Türkiye Cumhuriyeti adı altında tüm dünyaya kabul ettiren milli kurtuluş hareketi, “dil, kültür ve ülkü birliği ile birbirine bağlı vatandaşların oluşturduğu siyasal ve sosyal bir birlik olan millet” (Afetinan, 1969, s.28) sayesinde gerçekleştirilmiştir. Şevket Süreyya için de millet “tarihi bir mahsul” olarak Türk devrimin merkezinde yer almaktadır.

“Artık millet, ne münhasıran irki, ne münhasıran harsi, ne münhasıran siyasi bir mefhum, ne de aralarında sadece, ırk, hars ve devlet iştiraki olan bir beşer parçasıdır. MİLLET, milli hudutlar mikyasında tessüs etmiş ve bu hudutlar dâhilinde yaşayanların müşterek menfaatlarına uygun bir iktisadi iş-birliğidir ki, bu birliğin müeyyidesi milli istiklal, ideolojik ifadesi de hars-birliğidir.” (Aydemir, 1968, s.21)

Ahmet Kuyaş’a göre, tarihi materyalizm ile milliyetçiliğin sıra dışı karışımı (anomalous amalgamation) olarak nitelendirilebilecek Şevket Süreyya’nın sosyo-tarih analizleri dönemin I. Türk Tarih Kongresi (2-11 Haziran 1932) söylemleri ile benzerdir. Sınıf yerine ulusu koyan bu analizlerde her zaman milliyetçilik ön plandadır. (Kuyaş, 1995, s.212)

Kadrocular ideolojilerinin milliyetçi yönünü sınıfsız, tezatsız millet anlayışı üzerine inşa ederken, Şevket Süreyya bu milliyetçiliği sosyal nasyonalizm (milliyetçilik) olarak adlandırmıştır:

“İmtiyazsız, sınıfsız bir millet kuruluşu: sosyal milliyetçilik...işte devletçilik bu yeni sosyal milliyetçiliğin bu yeni sosyal ulus kurumunun bir müjdecisi oldu: İktisatta devletçilik, fikirde ve kültürde devletçilik, politikada devletçilik” (Aydemir, İlkkanun-Sonkanun 1934-1935, s. 5)

Ahmet Kuyaş, üretim araçlarının mülkiyetinin topluma ait olduğu ve toplum için iyi olanı onlardan daha iyi bilen gönüllü bir kadro tarafından denetlendiği bu istemin özellikle “sosyal milliyetçilik” olarak adlandırıldığını belirtir. Bu adlandırmada “milliyetçi sosyalizm” teriminden özellikle kaçınıldığını ve yıllar sonra bu adlandırmanın daha da değişerek III. Dünya ülkelerini de içerecek “memleketçi sosyalizm”e dönüşeceğini ekler. (Kuyaş, 1995, ss.338-339)

Şevket Süreyya’nın “Sosyal Milliyetçilik” olarak adlandırdığı milliyetçilik ilkesi,

milli kurtuluş hareketi ve tam bağımsızlık noktasında, devrimin merkezinde yer almaktadır ve devrim milliyetçiliğin hayata geçirilmesi ile varlığını idame ettirebilecektir. Ancak siyasi rejim dahi devrim ilkeleri ile ne kastedildiğinin bilincinde değildir. İdeolojiyi tanımlamaya çalışan Kadro ve Şevket Süreyya ise devletçiliğe yaptığı vurgu ile aslında tam bağımsızlığa ve milliyetçiliğe göndermede bulunmaktadır. Kapitalist dünya sisteminden bağımsız olarak hareket edecek Türkiye'nin az gelişmişlikten kurtularak, gelişmiş ülkeler arasında yer almasında görev, sınıflar olmadığından, devlete düşmektedir. Bu “gelişmecilik” noktasında milliyetçilik ve devletçilik kesişmektedir. İlerleme ve gelişmeyi hedefleyen milliyetçiliğin kullanabileceği tek vasıta devletçiliktir. Bu vasıtanın kullanım sebebi ise devrimin bir başka ilkesinden yani halkçılıktan kaynaklanmaktadır.

Milliyetçilikte var olan siyasi ve hukuki eşitlik, halkçılık anlayışında var olan sınıfsız toplum fikriyle bütünleştirilmekte, sınıfsız bir toplumda halkın siyasal hayata ve yönetime katılması ise TBMM'nde temsili ile mümkün olabilmektedir. (Köker, 2007, s.158) Kısacası milliyetçilik ve halkçılık sonuçları ve nedenleri itibariyle birbirlerine bağlı kavramlar olarak ortaya çıkmaktadırlar.

Halkçılık

Kemalizmin ilkelerinden ve gerçekleştirdiği inkılaplardan birçoğu Osmanlı imparatorluğu döneminde gündeme gelmiştir, bunun örneklerinden biri de halkçılıktır. Ancak, halkçılık gündeme geldiği her dönemde; Osmanlıda, milli mücadele yıllarında ve cumhuriyet rejiminde farklı manalarda kullanılmıştır.

Osmanlı döneminin hâkim halkçılık anlayışı Ziya Gökalp'in tesianütçülük/solidarizm* olarak tanımlandığı, Rus Narodnik akımının etkisindeki, halkı köylüler ve yoksullar olarak gören dayanışmacı bir akımdır. II. Meşrutiyet sonrasında Osmanlı imparatorluğunda görülen bu akım, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Hüseyin Zade Ali gibi Rusya'dan Osmanlı'ya gelen Türklerin, Türkçülükle birlikte Narodizm yahut da Narodniçist olarak ifadelendirilen halkçılık görüşünü yaymaları ile etkin hale gelmiştir. (Giritli, 1973, s. 98)

François Georgeon ise Osmanlı devletinin halkçılık anlayışını Narodnik akımının etkisinde değerlendirmemektedir. Osmanlı'daki halkçılık “kapitalist türde bir ekonominin oluşum sürecinden kayıpla çıkan toplumsal tabakaların ideolojisi”dir ve Rusya'daki Narodnik hareketten farklı olarak kapitalist düzeni ortadan kaldırmak değil, Türklerin bu kapitalist düzene katılmasını, “milli iktisat politikaları” uygulamak ve “milli burjuvazi”yi yaratmak suretiyle, sağlamayı hedeflemektedir. Bu durum halkçılık ile milliyetçilik arasındaki ilişkinin anlaşılmasında yegâne açıklayıcı parametredir. (Georgeon, 2006, s.35)

Halkçılığın Osmanlı dönemi düşünce hayatındaki yaygınlığı sadece siyasi değil edebi alanda da görülmektedir. “Milli edebiyat” öncülüğünde Türk Yurdu ve Halka

* Solidarizm: ekonomide devlet müdahaleciliğine öneren, çalışanları ve güçsüzleri gözetken sosyal mevzuatı gündemine alan, toplumsal yaşamda sınıf çatışmasının gereksizliğine inanan, çelişkiden arınmış, uzlaşma esasına dayalı organik dayanışmayı (tesanüdü) benimseyen, laik eğitimi savunan, pasifist, uzlaşmacı bir anlayış. (Zafer Toprak, **Türkiye'de Popülizm 1908-1923**, İstanbul, Doğan Kitap, 2013, s.288)

Doğru dergileri, halkla bütünleşme ve halka doğru gitmeyi savunarak bu akımı etkin kılmışlardır. Dikkat çeken husus tüm bu dergilerde “halk” ve “ulus” kavramlarının birbirlerinin yerine kullanılmasıdır. Bu dönemde aydın halka inmeli, halkla bütünleşmeli ve halkın düzeyine inerek onu eğitmelidir. (Çelik, 1984, ss.95-97)

Milli mücadelenin başlangıcıyla halkçılık, “milliyetçilik” ile birlikte ve hatta bir tür milliyetçilik olarak anılmaya başlanmıştır. Yok olma tehlikesi altındaki ulus, “halk” ile eş anlamdadır. Bu kapsayıcı halkçılık tanımı iki amacın gerçekleştirilmesine yöneliktir: Bunlardan birincisi farklı toplumsal sınıf temsilcilerinin bir araya getirilmesidir. Büyük Millet Meclisi’nde yer alan eşraf, bürokrat, din adamı, köylü vb. sınıflar bu amacın gerçekleştirildiğinin göstergesidir. İkinci amaç ise sınıfsız bir toplum idealiyle Bolşevik Sovyet rejiminden sağlanan desteğin halkçılık vasıtasıyla sürdürülmesidir. (Çelik, 1984, 101)

Kısacası milli mücadele döneminin halkçılık anlayışı emperyalist düzene ve eski düzene karşı milli davayı destekleyen herkesi ifade etmektedir. Feroz Ahmad, bu durumu 1789 Devriminden önce Fransa’daki Üçüncü Sınıfa benzetmekte ve halk terimini eski düzeni destekleyenler dışında tüm sosyo ekonomik gruplar olarak tanımlamaktadır. (Ahmad, 2014, s.235) Amaç ise eski düzeni yıkararak yeni bir düzen kurmaktır. Bu görev halkın tüm unsurların dayanışması ile gerçekleştirilecek ve böylece sınıf tezadı da önlenecektir.

Nur Betül Çelik, Milli Mücadele döneminin halkçılık anlayışını, Meclis içerisinde var olan gruplar arası mücadeleye de dayandırmaktadır (Çelik, 1984, ss.102-109). Meclisin açılması ve ilk günlerin heyecanlı havası geçtikten sonra milletvekilleri arasında fikri ayrılıklar baş göstermiş ve mecliste gruplar ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri milli mücadele ile saltanat ve hilafetin kurtuluşunu hedefleyen İttihatçı Gruptur. Mustafa Kemal ve İttihatçı Grup arasındaki mücadele halkçılık anlayışının bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Mustafa Kemal’in hazırladığı “13 Eylül 1920 tarihli “Halkçılık Programı”nda (ki daha sonra Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nun lahikasını teşkil edecektir) Meclisin yasama, yürütme ve yargı güçlerini kendisinde toplaması ve devleti bağımsız olarak yönetmesi hükmü yer almış, ancak halk egemenliğine dayanan bu anlayış saltanat ve hilafet yanlılarının tepkisini çekmiştir. İttihatçı Grup programa “saltanat ve hilafetin ve vatanın istiklaline kadar çalışılması” ifadesinin konulmasında ısrarcı olmuş, bu talepleri kabul görmeyince de yara almıştır. Kısacası, farklı amaçlarla bir araya gelmiş meclis üyeleri zamanla milli mücadelenin hedefleri konusunda ayrışmaya başlamış, devletin bağımsız bir anlayışla yönetilmesinden yana olan grup bu anlayışı halk egemenliği etrafında tanımlayarak destek sağlamış ve muhalif grupları güçsüzleştirmiştir.

1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılmasıyla ise halkçılık, “hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir” anlamına ulaşmıştır. Bu dönemde cumhuriyet kelimesi itina ile kullanılmamaya çalışılmış, “halkçılık”, “halk egemenliği” ve “halk iradesi” döneme hâkim anlayışları yansıtmıştır. Atatürk de “halk idaresi” ve “halkçılık” deyimlerini “cumhuriyet” kelimesinin yerine kullanmıştır. Cumhuriyet idaresini kurmayı amaç edinen teklif ve önerisinde de cumhuriyet yerine, halk idaresi, halk hükümeti ve halkçılık terimleri yer almıştır. (Arar, 1963, ss.11-12)

Atatürk, Türk halkçılığının birinci önemli vasfı olarak onun milliyetperver olmasını,

ikinci vasfı olarak ise sınıf anlayışına karşı oluşunu göstermiştir. 20 Nisan 1931 tarihli bildirisinde başlıca çalışma zümrelerini (çiftçi, esnaf, işçi, serbest meslek erbabı, tüccar, memur) sıraladıktan sonra "...Bunların her birinin çalışması diğerinin ve umumi camianın hayat ve saadeti için zaruridir. Fırkamızın bu prensiple istihdaf ettiği gaye sınıf mücadelesi yerine içtimai intizam ve tesanüt temin etmek ve birbirini nakzetmeyecek surette menfaatlerde ahenk tesis eylemektir..." (Arar, 1963, s.25) diyerek aslında Ziya Gökalp'in meslek zümreleri arasındaki işbirliği yaklaşımına göndermede bulunmuştur. Meslek zümrelerinin rakip olmasındansa birbirleri ile işbirliği halinde toplumsal yaşamda var olmaları ve neticede sınıfsız bir topluma ulaşılması hedeflenmektedir.

Atatürk'ün halkçılık anlayışı Türkiye'nin sınıfsal yapısıyla da yakından bağlantılıdır. Türkiye'nin sınıfsız ya da sınıflar olmasına rağmen çıkarları birbiri ile çelişmeyen sınıflardan oluşması, halkçılık anlayışının uygulanmasını mümkün kılmıştır. Bu korporatist anlayış, bütün sınıfları içine alan kapsayıcı tek partiyi ortaya çıkarmıştır. Tek parti ile istikrara ve huzura kavuşacak Türkiye, anti-liberal, anti-sosyalist "üçüncü yol" niteliği taşıyan bir rejim modeliyle Sovyet rejimine karşı ideolojik ve jeopolitik bir tampon oluşturacaktır.

Tek parti CHF, 1931 tarihli programında da halkçılık ilkesine yer vermiştir. Hiçbir ferde, aileye, sınıfa ve cemaate ayrıcalık tanımayan fertleri halktan ve halkçı olarak kabul eden nizamnamede halk, işbölümü itibariyle muhtelif mesai erbabına ayrılmıştır. Başlıca çalışma zümreleri a) Küçük çiftçiler, B) Küçük sanayi erbabı ve esnafı, C) Amele ve işçi, Ç) Serbest meslek erbabı, D) Sanayi erbabı, büyük arazi ve iş sahipleri ve tüccardır. (Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi ve Programı, 1931, s.28)

Meslek zümrelerinden oluşan ve hiçbir kimseye ya da gruba imtiyaz tanımayan halkçılık anlayışına rağmen memlekette sınıf şuuru oluşturacak tahriklerden de çekinilmektedir. 1931 tarihli programını izah eden konuşmasında Recep Peker, bu tahriklere değinmiş ve başka memleketlerden gelen bu "serpintilere" karşı "uyanık olunması uyarısında bulunmuştur. Peker konuşmasında sadece bu serpintilere karşı uyarıda bulunmamış, vatandaşlara hürriyetlerinin kullanımıyla ilgili sınırlarlar da çizmiştir (Peker, 1931, s.12): "Fakat vatandaşlar bütün bu hürriyetleri kullanırken devlet otoritesinin mahfuz kalması ve başkaların hürriyetleri hududunun aşılması Fırkamız için mühim bir dikkat noktası teşkil eder."

Halkın sınıflardan oluşmadığını belirten halkçılık anlayışında, küçük sınıfların toplumsal konumları korunmaya ve onların sömürülmesi engellenmeye de çalışılmıştır. Herkesin iş ortağı olarak üretim sürecine katılmasının hedeflendiği bu sistemde devletin mülkiyeti yoktur. Ancak bu sistem sosyalist ya da kapitalist bir sistem de değildir. Nur Betül Çelik'in de belirttiği gibi "halkçılık ideolojisinde devlet, yardımsever, güçlü, koruyucu bir anlamda mutlu bir toplum yaratma amacına ulaşmada araç olarak görülmektedir. (Çelik, 1984, ss.90-91)

Küçük sınıfları koruyan ve mutlu bir toplum yaratacak olan devlet, bu görevini yerine getirirken toplumun kimi kesimlerinden de yardım alacaktır. Bunun en iyi göstergesi 1934 tarihli döneme ait eserinde Nusret Kemal'in kaleme aldığı satırlardır. Nusret Kemal'e göre halkçı bir devletin en önemli görevi, halkın en kısa sürede kendi kendini idare edecek kültür ve şuur seviyesine ulaşması için gerekli tedbirleri almak

ve bu seviyeye varmış olanları memleket idaresine ortak etmektir. Memleket idaresine ortak edilen şuurlu ve kültürlü halk, sınıflardan oluşmadığı iddia edilen toplumda farklı bir konumda olacaktır:

“Şüphe yok ki yarım akıllı, veya şuuru aykırı tesirler altında aksayan bir adamla şuuru mükemmel bir hür adama memleket idaresinde aynı hakkı vermek doğru olmaz. Milleti idare hakkı bu ehliyete malik olanlara, ve tam olarak, verilmek lazımdır. Demokrasinin gayesi de bütün halkı bu ehliyete vardırırmaktır.” (Kemal, 1934, ss.11-12)

Memleketi idare eden seçkinlerin imtiyazlı sınıf anlayışı, milli mücadele döneminin devrimin halk yığınlarına dayanması anlayışından farklıdır. Yeni halkçılık anlayışında toplumun sınıflardan oluşmadığı ve sınıf çıkarları arasında çatışmanın da olmadığı kabul edilince, toplumu çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırmak için “seçkinlerin öncülüğü” kabul edilmiştir. Tüm toplumun yararına çaba gösterecek seçkinlere direnmenin cehaletten kaynaklanacağı ve bazılarının toplumun yararına olan şeyleri göremeyecekleri değerlendirilmiştir. Bu nedenle seçkinlerin halkın çıkarları için halkın direncini kırmaları gerekmektedir. Bu durum hem halkçılık hem de devrimcilik anlayışlarının değiştiği manasına gelmektedir. Devrim halk yığınlarına dayanarak yapılmayacak, yukarıdan ve zor kullanılarak gerçekleştirilecektir. (Tekeli-Şaylan, 1978, s.81) Kısacası 1930’lu yıllarda milli mücadelenin halkçılık anlayışı değişmiş ve “halka rağmen halk için”e dönüşmüştür. Bu dönüşüm İttihatçılıkta görülen Gustave Le Bon* etkisinin cumhuriyet yönetimine yansımalarıdır. (Hanioglu, 2009, s.253) Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal’in de dönemin modası Gustave Le Bon kitaplarını 1916’da Suriye cephesinde okuduğu ve çevresi ile paylaştığı Şevket Süreyya tarafından aktarılmıştır. (Aydemir, 1967, s.308) Pozitivist anlayışın temelini oluşturacak bu kitaplarda; kâğıt üzerinde kendisi için hizmet edilen halk kimi zaman gerçekleştirilmesi planlanan devrimlerin önünde engel olarak görülmektedir.

Kadrocuların Türk Devrimi’nin ideolojisine ilişkin tezlerinde de halkçılık önemli bir yer işgal etmektedir. Kadrocu tezlerde devletçilik yer almakla birlikte, esas olarak devletçilik, halkçılığın geliştirme aracı olarak görülmektedir. Bu araçla hem ekonomik bağımsızlık sağlanacak, hem de toplumdaki sınıf farklılıkları ve burjuvazinin ortaya çıkması önlenecektir. Şevket Süreyya’nın halkçılık tanımı da dönemin siyasi iktidarının söylemleri paralelindedir. Bireyi değil, toplumu öne çıkaran tanımlama, hak yok vazife var anlayışını yansıtmaktadır: “Biz, cemiyet içinde ferde ‘hürriyet’ değil; milletler cemiyetinde Millete ‘hak’ ve ferde de bu ‘hür millet’ içinde yalnız ‘vazife’ veriyoruz.”(Aydemir, 1968, s.34)

Siyasi iktidarın 1930’lu yıllardaki halkçılık anlayışının önemli kavramlarından biri de “köy”dür. Milletten efendisi olan köylünün eğitilmesi, çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırılması ana hedeflerden biridir. Ancak köylünün çağdaşlaşma paralelinde kapitalistleşmesiyle ilgili herhangi bir yargı üzerinde durulmamıştır. Kadro ve Şevket Süreyya ise köy ve köycülüğü, halkçılık anlayışının bir parçası olarak ele almış ve başta

* Toplum ve kitle psikoloji üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Fransız sosyolog ve antropolog (1841-1931). Devrimlere karşı olan Le Bon, her türlü toplumu kitle psikolojisini yansıtan bir topluluk olarak görür. Yığın psikolojisiyle hareket eden toplumun Batı uygarlığını çöküşünü hazırlamaktadır. Bu süreci tersine çevirmenin tek yolu seçkinlerin inandıkları dönüşüm programını, kitlelerin onayına sunarak değil onları ikna ederek uygulamaktır. Le Bon’un Osmanlı döneminde gündeme gelişi İttihatçıların ilgisi ve Abdullah Cevdet’in tercümeleri ileldir.

topraksız köylünün topraklandırılması olmak üzere üretim ilişkilerindeki tezatların ortadan kaldırılmasıyla, toplumsal tezatların da kaybolacağını ve sınıfsız toplumun muhafaza edilebileceğini vurgulamıştır. Kısacası “köy” ya da “köycülük” konusunda Şevket Süreyya ve Kadrocular, Kemalizmle olan farklarını ortaya koymuşlardır.

Halkçılık kavramıyla birlikte gündeme gelen bir başka kavram da “sınıf”tır. Siyasi iktidarın toplumsal sınıfları reddeden tezinin aksine, Kadrocular Türkiye’nin sınıfsal yapısına değinmişler, Türkiye’deki sınıfların varlığının üretim ilişkilerinden kaynaklandığını vurgulamışlar ve çözüm yolu olarak devletin planlı iktisadi politikalar uygulamasını önermişlerdir. Bu Kadrocu görüşlerin en iyi örnekleri İsmail Hüsrev Tökin’e ait yazılardır. İsmail Hüsrev, özellikle Doğu Anadolu’da derebeylik sisteminin devam ettiğini, Anadolu’nun genelinde köylünün ticarete yönelik değil, kendi ihtiyacını karşılayacak kadar üretim yaptığını ve bu durumu aşmanın tek yolunun devletin planlı iktisadi politikaları olduğunu belirtmiştir (Tökin, 1932, s.30).

Şevket Süreyya ise, Milli Mücadelenin ilk günlerinden itibaren Mustafa Kemal’in “Millet Halk’tır. Devlet Halk Devletidir” düsturunu benimsemiş ve 1930’larda toplumsal sınıfların tam manasıyla belirgin olmadığını ileri sürmüştür. Aslında Şevket Süreyya da diğer Kadrocu yazarlar gibi toplumsal sınıfların varlığının farkındadır, ancak 1930’lar ortamında bunu doğrudan ifade edememektedir. 1960’lara gelindiğinde ise toplumsal sınıfların varlığına vurgu yapacak, Türkiye’de “derebeylik, ağalık, şeyhlik imtiyazı”ndan kaynaklanan sınıfların mevcut olduğunu, 1924 anayasasının liberal yapısı ile toplumda var olan sınıfları daha da belirginleştirdiğini ve CHP’nin halkçılık ilkesi “idealizm, toplumun gerçek yapısı ve gelişme istikametiyle çelişmektedir.” (Aydemir, 1969, 454) tespitinde bulunacaktır.

Şevket Süreyya’nın 1960’lı yıllarda vurguladığı imtiyazlı sınıflar 1930’larda belirgin olmamakla birlikte mevcuttur. Siyasi iktidarın gayesi de bu imtiyazlı sınıfları yani milli Türk burjuvazisini yaratarak kapitalist sisteme dâhil olmaktır. Ancak 1930’ların siyasi ve ekonomik ortamı bu burjuvaziye ortaya çıkarmaya müsaade etmemiştir. Milli burjuvaziye oluşturacak ortam ise halkçılık ve onu tesis edecek devletçilik ile mümkündür.

Devletçilik

Devletin ekonomiye müdahalesi, milli bir iktisat anlayışı ya da milli burjuvazi oluşturulması sadece cumhuriyet rejimine özgü amaçlar değildir. Milliyetçilik ve halkçılıkta olduğu gibi devletin ekonomik düzene hâkimiyeti de meşrutiyet döneminden itibaren Türk siyasi düşüncesinde var olagelmiştir. Milli mücadele yıllarında siyasi bağımsızlığı gerçekleştirmeye konsantre cumhuriyet seçkinleri, Lausanne Konferansı paralelinde toplanan İzmir İktisat Kongresiyle iktisat politikası arayışına girmişler ve devletin ekonomiye müdahalesini elzem görmeyerek liberal iktisat anlayışını benimsemişlerdir.

Dönemin dış politikasıyla da alakalı olduğu değerlendirilen bu liberal iktisat anlayışı, 1929’da yine dış konjonktürün etkisiyle değişmeye başlamış ve Serbest Fırka’nın, Halk Fırkası’nın iktisat anlayışını eleştirmesiyle tam manasıyla tartışılır hale gelmiştir. Almanya, İtalya ya da Rusya’da güdümlü, planlı ekonomilerin ve totaliter rejimlerin

revaçta olduğu bu dönemde siyasi ve ekonomik benzeri uygulamalarla Türkiye’de de karşılaşmış ve devletçilik iktisadi politika olarak belirlenmiştir.

Esasen, izlenilen iktisat siyaseti ne Fırka ne de Mustafa Kemal tarafından adlandırılmış değildir. Cumhuriyet Halk Fırkası’nın devletçi olduğu, Fethi Bey’in İzmir’de Serbest Fırka reisi olarak gerçekleştirdiği nutkunda hükümetin iktisat politikalarını eleştirmesi ve serbest iktisat politikasını savunmasının ardından, Başbakan İsmet Paşa’nın Ankara’dan Sivas’a ulaşan demiryolunun açılış konuşmasında Fethi Bey’e cevaben Halk Fırkasının prensipleri arasında “mutedil devletçilik”i de sayması ile öğrenilmiştir:

“Liberalizm nazariyatı bütün bu memleketin güç anlayacağı bir şeydir. Biz iktisadiyatta hakikaten mutedil devletçiyiz. Bizi bu istikamete sevk eden bu memleketin ihtiyacı ve bu milletin fikri temayülüdür. Memleketin ihtiyaçları için herkes ve her yer hazineden çare arar. Elektriği yapılmayan şehir, limanı fena olan yer, iş bulamayan adam hükümeti muhatap tutar. Mutedil devletçi olarak halkın temayulatına ve metalibine yetişemiyoruz diye kusurluyuz. Devletçilikten büsbütün vazgeçip her nimeti sermayedarın faaliyetinden beklemeğe sevk etmek bu memleketin anlıyacağı bir şey midir?”(Melzig, 1944, 163)

İnönü’nün 1930 yılındaki açıklamalarını ardından “devletçilik” 1931 yılında CHF programına girmiş ve “Ferdî mesai ve faaliyeti esas tutmakla beraber mümkün olduğu kadar az zaman içinde milleti refaha ve memleketi mamuriyete erdirmek için milletin umumi ve yüksek menfaatlerinin icap ettiği işlerde –bilhassa iktisadi sahada- Devleti fiilen alakadar etmektir” şeklinde tanımlanmıştır. (Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi ve Programı, 1931, s.31)

Hem İsmet İnönü’nün açıklamalarında hem de parti programında yer bulan devletçilik, cumhuriyetin diğer ilkelerinde olduğu gibi anlamlandırma güçlükleri ile karşı karşıya kalmıştır. Devletçilik konusundaki anlaşmazlık nedeniyle ekonomi politikalarının doğru yürütülmediğini belirten Yakup Kadri bu anlaşmazlık durumunu bir seminer konuşmasında şöyle açıklamıştır:

“Mesela mecliste devletçilik diye bir husus geçiyordu. Siz şimdi belki de inanmayacaksınız bana ama, meclisin yüzde doksani devletçiliği devlet taraftarı olarak anlıyordu. Yani devletçiliğin bir ekonomik sistem olduğu kanaatinde olan kimse yoktu. Hatta bana derlerdi ki, ‘Canım bu ne demektir, biz hepimiz bir partiyiz, hepimiz devlet taraftarıyız. Bütün işleri devlet mi eline alacak? Olmaz böyle şey.’” (Karaosmanoğlu, 1973, s.50)

Devletçilik, daha doğrusu devlet müdahalesinin sınırları üzerinde yoğunlaşan bu tartışmalar, devletçiliğin tam olarak uygulanmaya başladığı 1933 yılına kadar sürmüştür. Aslında ekonomik sisteme ilişkin tartışmalar 1929 dünya ekonomik buhranı sonrasında başlamıştır. 1929 bunalımı sonrasında liberalizme duyulan güven sarsılmış ve devletin ekonomiye müdahalesi konusunda bir fikir birliği oluşmuştur. Ancak, bu müdahalenin sınırları, hem uygulayıcı konumundaki siyasi iktidar hem de dönemin entelektüelleri açısından tartışma konusu olmuştur. Nevin Coşar, bu tartışmaları, siyasi iktidarı temel alarak iki gruba ayırmıştır (Coşar, 1995,16): İlk grup Başbakan İsmet İnönü ve CHF

Genel Sekreteri Recep Peker'den oluşan geniş kapsamlı devlet müdahalesini ve kamu yararını gözeten işlerin devlet tarafından görülmesini ileri süren gruptur. İkincisi ise, Mustafa Kemal, Celal Bayar ve İş Bankası Grubu'ndan oluşmaktadır. Bu grup, daha dar kapsamlı bir devletçilik ve ferdin yapamadığını devlet yapar anlayışından hareket eden iktisat politikalarını savunmaktadır.

Siyasi iktidarın devletçilik konusundaki ilk açıklamaları dönemin Başbakanından gelmiştir. Kadro dergisinin 10. sayısı dolayısıyla kaleme aldığı makalesinde Başbakan, uygulamaya konulan devletçiliği, Türkiye'ye özgü koşulların bir gerekliliği olarak değerlendirmiştir:

“İktisatta Devletçilik siyaseti bana her şeyden evvel bir müdafaa vasıtası olarak lüzumunu gösterdi. Asırların ihmalini telafi edecek, haksız tahripleri imar edecek yeni zamanın çetin şartlarına mukavemet edecek sağlam bir devlet bünyesi kurabilmek için herşeyden evvel, devleti iktisatta yıpratacak amillerden kurtarmak lazım geliyordu. Demek ki iktisatta devletçiliği, biz inkişaf yolu takip edebilmek için bir müdafaa vasıtası ve bu sebeple bir azimet noktası, bir temel addetmeğe mecbur bulunuyorduk.”(İnönü, 1933, s.4)

İnönü, devletçilik yorumunda tartışma konularının odak noktasını oluşturan özel kesimin konumuna da yer vermiş, devletçiliğin sanayileşmenin yanı sıra özel kesimin varlığını koruması için de gerekli olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca “ferdin yapmadığını devlet yapar yorumunun yetersizliğine de dikkat çekmiştir. İnönü'ye göre hangi işleri devletin yapacağı hangi işleri ferdin yapacağı belirlenirken üzerinde durulacak husus kamu yararadır:

“Devlet ancak ferdin yapamayacağı şeyleri yapmaya çalışmalıdır nazariyesi basiretle mütalaa olunmalıdır. Bir defa efradın yapabileceği bir şeyi Devletin bahusus bizim devletimizin yapmaması şayanı arzudan da fazla bir şey, lazım bir şeydir... Maahaza, benim kanatımce, bir işin efrada veya devlete ait olması o işin talep ettiği vesaitle ölçülemez. Meselenin bütün memlekete alakası veya hususi menfaatlere terk edilebilmesi ihtimalidir ki, bu hususta karar vermeğe esas olacaktır.”(İnönü, 1933, s.6)

CHF'nın yayın organı Ülkü dergisinde yer alan devletçilik anlayışında da “pragmatik bir yaklaşım” benimsenmiş ve “ekonomik kalkınma” üzerinde durulmuştur. Ayrıca Ülkü'de yer alan yazılarda, Kadro'ya göre özel sektöre daha fazla yer ayrılmış ve devletin kuracağı temel sanayi kolları aracılığıyla özel sektörün daha geniş iş olanaklarına sahip olacağı vurgulanmıştır.(Uyar, 1997, s.187)

Nevin Coşar'ın sınıflandırmasında yer alan siyasi iktidarın birinci ve ikinci sınıfı, devletçi iktisadi anlayışın benimsenmesinde, Türkiye'ye özgü koşulların etkisi ve devletin iktisadi sistemdeki vazifeleri konusunda hemfikirlerdir. Medeni Bilgiler'de sıralanan devletin sorumluluğundaki işler; (1) yollar, demiryolları vs. gibi nafia işleri, (2) maarif işleri, (3) sıhhiye işleri, (4) içtimai muavenet işleri, (5) ziraat, ticaret, zanaata ait iktisadi işler (Afetinan, 1969, ss.44-45), de kamu yararı gözetilerek bu kapsama alınmıştır.

Kamu yararı ölçütüyle devletin ekonomik hayattaki rolü belirlenmeye çalışılsa da, Mustafa Kemal için öncelik ferdin de ekonomik yaşantıda var olabilmesidir. Mustafa Kemal, ferdin ekonomik faaliyetlerine sınırlamalar getirilmemesi gerektiğini özellikle vurgulamış ve hatta bu durumu demokrasinin bir gereği olarak görmüştür:

“Devletin bu husustaki faaliyet hududunu çizmek ve bu hususda dayanacağı kaideleri tespit etmek, diğer taraftan vatandaşın ferdi teşebbüs ve faaliyet hürriyetlerini tehdit etmemiş olmak, devleti idareye salahiyattar kılanların düşünüp tayin etmesi lazım gelen meselelerdir. Prensip olarak, devlet ferdin yerine geçmemelidir. Fakat ferdin gelişmesi, umumi şartları gözönünde bulundurulmalıdır. Bir de ferdin şahsi faaliyeti, ekonomik ilerlemenin esas kaynağı olarak kalmalıdır. Fertlerin gelişmesine mani olmamak, onların her görüş noktasından olduğu gibi, bilhassa ekonomik sahadaki hürriyet ve teşebbüsleri önünde, devlet kendi faaliyetleriyle bir engel vücuda getirmemek, demokrasi prensibinin en mühim esasıdır...” (Afetinan, 1969, s.47)

Aslında, siyasi iktidarın her iki kanadının devletçilik tanımı birbiriyle örtüşmektedir. Öncelikle devletçiliğin benimsenmesi ile ferdiyetçilik reddedilmiş değildir, ancak devletçiliğin benimsenmesi ile ferdiyetçiliğe bazı sınırlamalar getirilmiştir. Bu sınırlamalar ise iki ana unsurdan oluşmaktadır. Birincisi devlet ferdin gücünün yetmediği işlerde devreye girecektir, ikincisi ise milli çıkarların söz konusu olduğu durumlarda fertlerin değil devletin işletmeciliği söz konusu olacaktır.

Siyasi iktidarın her iki grubunda temelde aynı gibi görülen devletçilik, esas olarak kullanım amacının farklılığından kaynaklanan yorumlarla ekonomik hayatta daha kapsayıcı ya da daha sınırlı olarak ele alınmıştır. CHF yönetimi devletçiliği daha kapsayıcı şekilde yorumlarken devletin kalkınması amacından hareket etmiş, Mustafa Kemal ve çevresi ise devletçiliği, gelir bölüşümünün daha adil gerçekleştirilmesi için bir araç ve milli burjuvazinin yaratılması amacıyla bir basamak olarak görmüştür. Medeni Bilgiler’de yer alan: “...devletçilik, bilhassa içtimai, ahlaki ve millidir. Milli servetin tevziinde daha mükemmel bir adalet ve emek sarfedenlerin daha yüksek refahı, milli birliğin muhafazası için şarttır.” (Afetinan, 1969, s.48) satırları devletçiliğin milli burjuvazinin oluşumundaki konumuna işaret etmektedir. İşte bu nedenle Mustafa Kemal devletçiliği ferde önem vermekte ve ferdin ekonomik hayatta var olmasından yana bir iktisadi anlayışı benimsemektedir.

Siyasi iktidarı oluşturan iki grubun, kapitalist gelişmeyi yadsımadıklarından devletçiliğe bakışlarını çok da farklı görmeyen İlhan Tekeli ve Selim İlkin, siyasi iktidar temelli bu iki farklı devletçilik anlayışına bir ilavede bulunmuş ve iktidar dışında ancak iktidarı etkilemek isteyen Kadro’yu üçüncü bir devletçilik yorumu olarak ele almışlardır. (Tekeli, İlkin, 2009, s.80)

Devletçi iktisat politikalarına açıklık getirmeye çalışan ve hatta esas olarak devletçilik üzerine yoğunlaşan Kadro’nun ideologu Şevket Süreyya ise Moskova’dan İstanbul’a döndüğü 1923 yılından beri komünist değil, devletçidir:

“Araştırmaların ve düşüncelerinin beni, cezaevi duvarları (Afyon 1925) arasında daha iyi değerlendirebildiğim çeşitli şartların ve gerçeklerin aydınlığı altında, komünist bir nizamdan ve bu nizamı getirecek ve elbette ki bizim imkânlarımızla başarılamayacak komünist usullerden, devletçi bir iktisat görüşüne götürmüştü, bu ihtilâl bağlılığından ayırmıştı. Ama, bu, o kadar kolay olmadı. Nice tereddütler, nice iç buruklukları yaşadım. Evet, Türkiye’de başka bir devlet kurulmalıydı. Belki gene halka rağmen, ama halk için bir devlet. Belki güdümlü bir demokrasi. Artık devlet, imam ve millet cemaat olmalıydı. Bu imamın da cemaate vereceği her halde bir şeyler vardı.” (Aydemir, 2008, s.401)

1929 dünya ekonomik buhranıyla liberal iktisat anlayışının terk edildiği, Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyimi sonrası devletin siyasi ve ekonomik hayatta daha da görünür olduğu ortamda Şevket Süreyya hem devletçidir, hem de devletçiliğin anlamını tam manasıyla açıklama ve siyasi iktidarı yönlendirme iddiasındadır.

Şevket Süreyya'ya göre 1930'larda Türkiye, sınıfsız bir toplum yapısının oluşturulması ve muhafazası aşamasındadır. Türkiye'de kapitalizm kurulmadığından ve feodal ilişkiler çok belirleyici olmadığından devlet belirli bir sınıfın kontrolünde değildir. Bu durum devletin dönüştürülmesi için iyi bir fırsat yaratmaktadır. Bu sınıfsız toplum yapısının ve tam bağımsızlığın devamı için devletin belirli bir sınıfın temsil organı haline dönüştürülmesini engellemeye, ekonomik ve siyasi gücün devlet elinde toplanacağı, özel sektörün devlet tarafından kontrol altında tutulacağı bir dönüşümü gerçekleştirmeye, yani devletçi iktisat anlayışına ihtiyaç vardır.

Devletin ekonomik yaşantıdaki bu hâkimiyeti sınıfların oluşumunu da engelleyecektir. Ancak Fırka programında yer alan kalkınmayı sağlamak adına bazı ekonomik faaliyetlerin devlet tarafından yürütülmesi tanımı Şevket Süreyya için yeterli değildir ve devletçilik sadece ekonomik faaliyetlerle sınırlı olarak yorumlanmamalıdır: "İktisatta devletçilik, fikirde ve kültürde devletçilik, politikada devletçilik..."(Aydemir, İlkanun 1934- Sonkanun 1935, s.6) ifadesiyle kapsamlı bir devletçilik arzusu ortaya konulmuştur.

Kadro dergisindeki yazılarında devletçiliği siyasi iktidardan daha geniş manada ele alan Şevket Süreyya, Mustafa Kemal ve Fırka'nın tanımlamalarını da yetersiz bulmuştur. Ancak, dönemin muhalif görüşlere tahammülünün olmadığı ortamda bu görüşlerini net olarak ifade edememiştir. 1966'da kaleme aldığı Tek Adam'da ise devletçilik üzerinde daha net ifadelerle durmuştur. Şevket Süreyya, devletçilik ilkesini tanımlarken öncelikle ilkenin 1931 tarihli parti programında yer alan tanımını yinelemiştir: "Devletin ekonomi işleri ile alakası, fiili surette yapıcılık olduğu kadar, hususi teşebbüslere yön vermek ve yapılmakta olan işleri tanzim ve murakabe etmektir." Ardından da Parti programı ile CHP Umumi kâtibi Recep Peker'in liberalizme karşı çıkan, "hürriyetlerin sınırını, devlet varlığı sınırı içerisine alan", Türkiye'deki ekonomik teşebbüslerin ulusal bütünlüğe uygun olması gerektiğini belirten söylevlerini karşılaştırmıştır. Şevket Süreyya'ya göre iktidar partisinin liderlerinden birisinin, liberal olarak tanımladığı 1924 anayasasının içeriği ile çelişen bu yorumları anlamsızdır. Sonuçta devletçiliğin Atatürk döneminde kesin olarak tanımlanamadığı sonucuna ulaşmıştır. (Aydemir, 1969, ss. 454-457)

Ekonomik politikalarla sınırlı olmayan ve devletin toplumsal, siyasal, kültürel hayatın tümüne hâkim olduğu Şevket Süreyya'nın devletçilik anlayışı devrimin sürekliliği anlayışı ile de bağlantılıdır. Bitmeyen, nesilden nesile aktarılacak sürekli bir devrimde esas görev kuşkusuz devlete düşmektedir. Dolayısıyla devletçilik ve inkılâpçılık ilkeleri birbirinin tamamlayıcısı olarak var olacaklardır.

Sınıfsız bir toplum hayaline ulaşmayı devletçilikten faydalanarak gerçekleştirmeyi amaçlayan Şevket Süreyya, dönemin tüm devletçilik yorumlarında yer alan fert ve ferdi hürriyetlere de değinmiştir. Ekonomik sistemde fertlerin varlığını yadsımamasına rağmen, Türkiye'de yaşayan fertler için "evvela memleketin, sonra kendilerinin" (Aydemir, Mart 1932, s.35) gelmesi gerektiği anlayışını benimsemiştir. Bu anlayış halkçılıkta var olan

“hak yok vazife var” mottosuyla da uyuşmaktadır.

1930’lu yıllarda devletçi ekonomi anlayışının benimsenmesi ile birlikte ortaya çıkan ve devletçiliği sistematik hale getiren kavram, “plan” ya da “ekonomik büyüme ve kalkınmanın planlanması”dır. 1933-1937 yılları arasını kapsayan I. Sanayi Planı ile devletçilik politikaları kapsamında hammaddesi ülkede bulunan sanayi işletmelerinin kurulması amaçlanmıştır. Dokuma sanayi, kâğıt sanayi, maden sanayi, porselen sanayi ve kimya sanayi planda öngörülen alanlardır. Plan 43.953.000 liralık yatırım listesini kapsamaktadır ve bunun 39.987.000 liralık kısmı Sümerbank tarafından gerçekleştirilecektir. (Timur, 2013, s.152) 5 yıllık planda Sümerbank, devlet işletmelerini kurmakla görevlendirilmiştir. Plan özel kesimin işletme kuramayacağı anlamında değildir, nitekim krediye çevrilebilir sermayesinin yarısından az olmamak üzere özel kesime devlet tarafından sanayi kredisi açılması imkânı da sağlanmıştır.

1932 yılında yayınlanmaya başlayan Kadro da, 1933 yılında uygulamaya konulan I. Sanayi Planı’nı öncesinde devletin planlı bir ekonomi politikası benimsemesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu plan tek bir merci yani devlet tarafından tanzim edilmelidir. Ancak tüm faaliyetlerin bir plan içerisine alınması gerekli değildir, plan kapsamında yer alacak hususlar sadece ekonomik hamleleri yapmak için elde tutulması gerekli olanlardır. Şevket Süreyya “Milli iktisat sistemi içinde tanziminden bir faide memul olmayan, küçük sanayin, perakende zirai teşebbüslerin, dağınık esnafın ve el sanayicisinin hatta mevcudiyeti milli iktisadiyatın gidişle taaruz etmiyen, diğer daha geniş ticaret ve sanayi teşebbüslerinin milli iktisat planı içine alınmasını”(Aydemir, Mayıs 1932, s.8) doğru bulmamıştır.

Öte yandan Şevket Süreyya “plan” konusundaki tezlerinde “işbölümü” kavramının üzerinde özellikle durmuştur. Devletçi bir iktisatla birlikte iktisadi reyonlaşma ortaya çıkacak, muhtelif iş sahaları için ayrı ayrı mahalli iktisat planları ortaya konulacaktır. (Aydemir, Mart 1933, ss.5-12) Plan ülke içinde iş bölümünü getirecek, her bir bölge belli bir üretim kolunda uzmanlaşacaktır.

Planlı ekonominin Türkiye için bir zorunluluk olduğunu düşünen Şevket Süreyya plandan beklentilerini ve devletin ekonomiye müdahalesinin sınırlarını da sıralamıştır:

“Türkiye’de iktisadi plan Türkiye’nin başka mühim sahalarındaki başlıca iktisadi faaliyetlerini, muayyen bir hesap dâhilinde tanzim etmek veya bu faaliyetlerden mevcut olmayanlarını yeniden yaratmaktadır. Yani milli rejimin iktisadi mahiyetini tayin eden hâkim iktisat faaliyetlerini bir plan dâhiline almaktadır. Yoksa Türkiye’nin bütün istihlal ve istihlak işlerini bir merkeze raptedip memleketi, mesela bir büyük kışla haline getirmek için hiç kimsenin aklından geçmez. Milli plan haricinde kalması zaten zaruri olan geniş istihlak işleri ile, küçük sermaye hareketlerini, yahut milli plan dâhiline alınması bir milli zarureti olmayan iktisadi faaliyetlerin boş yere devletin üzerine yükletmek bizzat devleti hareketsizleştirmekten başka bir şey vermez.” (Aydemir, Mayıs 1934, s.13)

Kadro dergisinde planlama ile ilgili görüşleri, planın yürürlüğe girmesi öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönemde incelemekte fayda vardır. İlk dönemde Kadrocular planın zorunluluğuna ve getireceği yararları değerlendirirken, ikinci dönemde planlama fikrinin daha da genişlemesi ve yerleşmesi için çaba sarf etmişlerdir. (Ertan, 1994, s.102)

Kadro’nun ve dolayısıyla Şevket Süreyya’nın devletçilik görüşleri dönemin siyasi düşünce ortamında birçok polemik de beraberinde getirmiştir. Ahmet Ağaoğlu 1924

anayasasını liberal bir ana yasa olarak değerlendirip ferdi temel alan liberal bir iktisadi anlayışı benimserken, Ahmet Hamdi Başar, Şevket Süreyya ile birlikte devletçiliğin en hararetle savunucularından biri olmuştur.

Başar'a göre hem komünizm hem de liberalizm anlayışları Türkiye Cumhuriyeti için uygun iktisadi politikaları barındırmamaktadır ve izlenecek iktisadi politika, diğer milletlere de örnek olmak üzere, "kendi içimizden ve kendi ihtiyaçlarımızdan çıkaracağımız neticelerle" şekillenecektir. Başar'ın iktisadi devletçilik olarak adlandırdığı bu anlayış, ne liberalizmde olduğu gibi devletin kalkınmasını fertte görmekte ne de komünizmde olduğu gibi serbest mesaiye karşı gelmektedir. Başar'a göre hürriyetçilerin ve demokratların izlediği "iyi bir cemiyet kurmak için iyi insanın vücuda gelmesini bekleme" yolu için Türkiye Cumhuriyeti'nin "takati ve zamanı yoktur". Bu nedenle öncelikle iyi bir cemiyet kurulacak ve ardından insanlar yükselecek ve refaha erecektir. İnkılâbı "bugünün gafil zihniyetinden kurtararak yükseltmek" emeline ulaşılırken demokrasi bir araç olarak kullanılmayacak ve bir gaye olarak kalacaktır. (Başar, 1931, ss.41-48)

Başar'ın demokrasiyi araç olarak görmeyen tüm dünya milletleri için örnek bir devrim yaratılması, devrimin yürütülmesinin lider bir kadroya bırakılması ve izlenecek ekonomi politikalarında kapitalist ya da sosyalist bir anlayış yerine millete özgü bir anlayışın benimsenmesi tezleri Şevket Süreyya ile benzerdir. Ancak Başar'ın refaha erecek toplumda burjuvazi ve işçi sınıfı gibi kapitalist toplumda yer alan sınıfların yaratılması sonrasında "devletçilik"ten vazgeçilmesi anlayışı Şevket Süreyya'nın toplumsal sınıfların oluşumunun engellemek için sürekli olarak "devletçilik" in izlenmesi anlayışından farklıdır. Ayrıca Başar, Şevket Süreyya'dan farklı olarak ferdin ekonomik yaşantıdaki konumunu göz ardı etmemiştir. Başar'ın modelinde ferdi sermaye reddedilmemekte, ancak ortaya çıkacak kapitalin himaye ya da fedakârlık istemeden oluşturulması istenmektedir. Kendi kendine doğan ve yaşayan kapitalin boş bıraktığı alanlar ise devletçe doldurulacaktır. (Başar, Nisan 1933, s.10) Netice itibarıyla, kendisine en yakın devletçilik yorumu olarak nitelendirilebilecek Ahmet Hamdi Başar'ın görüşleri bile Şevket Süreyya'dan hayli uzaktır.

Şevket Süreyya'nın devletçilik anlayışı, sosyalizm ya da kapitalizmin alternatifi olan yeni bir iktisadi sistemdir. Bu sistem, milliyetçi olması nedeniyle sosyalizmden, merkezi planlamayı savunması nedeniyle de kapitalizmden ayrılmaktadır. (Alpkaya, 2009, s.495) Aslında dönemin Türkiyesinde kendine özgü (sui generous) ya da daha doğru bir ifadeyle Türk devrimine özgü olmayan hiçbir şeyi savunmanın da imkânı yoktur ve bunun en somut hali devrimin ideolojisi Kemalizm'dir.

Sonuç:

Osmanlıdan Cumhuriyete değin Türk aydınının esas meselesi devlettir. Devletin yetiştirdiği, devletin memuru Türk aydını ilk aşamada "Devlet nasıl kurtulur?" sorusuna yanıt aramış ve Osmanlıcılıktan, İslamcılığa ve hatta Türkçülüğe kadar pek çok reçete ileri sürmüştür. Cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla ise Türk aydını odağında yine devletin olduğu "Devlet nasıl modernleşir ve devlet nasıl kalkınır?" soruları ile karşılaşmıştır.

Bu soruyu yanıtlamaya çalışarak siyasi iktidarı yönlendirmeyi amaçlayan

aydınlardan biri de Şevket Süreyya Aydemir'dir. Şevket Süreyya, özellikle toplumsal/siyasi bunalımların yaşandığı 1930'lar ve 1960'larda bunalımdan çıkış yolu olarak devletin bir ideolojiye sahip olması gerektiğini savunmuş ve gerek Kadro gerekse Yön çerçevesinde tasarladığı ideoloji ile siyasi iktidarı yönlendirmeye çalışmıştır. İleri sürülen tez, bulunduğu ortam, siyasi iktidarın müsamahası ve dönemin özellikleriyle birlikte farklılık göstermiş ve Şevket Süreyya, Turancılık'tan Marksizm'e, Kemalizm'den Sosyalizm'e kadar çeşitli yönelimler içerisinde olmuştur. Ancak tüm bu yönelimlerde devleti merkeze alan, toplumun ve siyasi iktidarın yönlendirilmesinde aydına görev yükleyen, sosyalizm ya da kapitalizmden farklı, Türkiye koşullarını dikkate alan, özgün bir ideoloji arayışı içerisinde olmuştur.

Şevket Süreyya, 1923 yılı sonunda İstanbul'a gelişi ile "otomatlık"tan kurtulmuş, Marksizmin Türkiye'nin kendine özgü koşulları için yetersiz olduğunu görmüş ve emperyalizm ya da kapitalizmi savunmayan "yeni" bir sistem arayışı içerisine girmiştir. Bu dönemde Aydınlik çevresinde yer alan Şevket Süreyya, yeni kurulmuş devlet için çıkar yolu Marksizm'de görmektedir. Ancak Türkiye'de sınıfsal farklılıkların belirgin olmaması, Marksizmin uygulanmasını mümkün kılmamaktadır. Bu durumda tam bağımsızlığı muhafaza ederek kalkınmayı sağlayacak yol Marksizm ya da Kapitalizmden farklı üçüncü bir seçenektir.

Bu üçüncü yol, 1931 yılında Türk Ocağı'nda verilen konferansta sistematize edilerek siyasi iktidarla paylaşılmıştır. Şevket Süreyya'nın idealize etmeye çalıştığı yolda ilk koşul bağımsızlıktır. Milli mücadelenin gerçekleştirilmesinin hemen ardından siyasi bağımsızlığın koşulu olarak görülen ekonomik bağımsızlığın da sağlanması gerekmektedir.

Şevket Süreyya, tarihsel ve diyalektik materyalizmi benimsemesine rağmen tezini sömüren-sömürülen uluslar çelişkisi üzerine kurmuştur. Bu durum ülkede belirgin bir sınıf çelişkisinin olmamasından kaynaklanmaktadır. Sınıf mücadelesinin reddi beraberinde Marksizmin reddini de getirmiş ve temel çelişki sınıflar arası değil, sömüren-sömürülen uluslar arasındaki tezatlar olarak görülmüştür. Bu tezadın ortadan kaldırılmasında ise öncelik milli kurtuluş hareketlerine verilmiştir. Az gelişmiş ülkeleri sömürge konumundan kurtaracak bu hareketlerin ilki, Türk milli kurtuluş hareketidir ve bu yanı ile sömürge uluslar için örnektir.

Türkiye örneğinde, milli kurtuluş hareketi gerçekleştirilmesine ve siyasi rejim değiştirilerek yeni bir devlet kurulmasına rağmen, devrim/inkılâp sonuçlanmamıştır. Tam bağımsızlığına kavuşan Türkiye için yapılması gereken Türk devriminin/inkılâbının ideolojisinin oluşturulmasıdır. İnkılâbın ideolojisini oluşturma görevi ise avangart kadroya düşmektedir. Aydınlar 1930'larda bu görevi yerine getirirken siyasi iktidarın güdümünde hareket edecekler, tek parti yönetimini olumlayacaklar ve yeni rejimin devletçilik gibi tam olarak anlaşılmayan ilkelerinin benimsenmesinde hiç de yabana atılmayacak bir rol üstleneceklerdir.

Şevket Süreyya'nın ideoloğu olduğu 1932-1934 yılları arasında yayınlanan Kadro da bu aydın grubu içerisindeydi. Kadro, 1930'larda siyasi iktidarın otoriter anlayışı dikkate alındığında CHP'den bağımsız ya da ona muhalif değildir ve hatta siyasi iktidarın desteği

ile var olmaktadır. Kadrocular toplumu yönlendirirken, demokrasiyle herhangi bir ilişki kurmamış, ferdin öne çıkarıldığı yaklaşımları benimsememiş ve devletin ekonomiden siyasete kadar tüm alanlarda hâkim konumda olmasını savunmuşlardır.

Siyasi iktidarın devrimin ideolojileştirilmesi ya da devrim ilkelerinin açıklanması sürecinde yararlandığı Kadro, özellikle devletçilik ilkesinin anlamlandırılmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Hem 1920’li yılların liberal politikalarına karşı geliştirilmiş bir tepki, hem de 1930’lu yılların ulusal ve uluslararası koşullarının ortaya çıkardığı zorunlu bir sonuç olarak devletçilik, Kadro vasıtasıyla açıklanmış ve hayat bulmuştur. Kadrocuların devletçilik ile olan bağları siyasi iktidarın da ilerisindedir. Kadrocular ekonomik sisteme ferdi dâhil etmedikleri gibi, devletçiliği ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel olarak tüm alanlarda uygulanması gereken bir anlayış olarak yorumlamışlardır.

Şevket Süreyya, devletçilik ile devletin ekonomik hayata egemen olacağını, bu durumun belirli bir toplumsal sınıfın öne çıkmasını engelleyeceğini ve toplumsal mücadelelere neden olacak sınıflar arası farklılıkların var olmayacağını ileri sürmektedir. Sınıflar ve sınıflar arası tezatların mevcut olmayacağı bu sistemde, sömüren-sömürülen sınıf çelişkisi de ortadan kalkacaktır. Uluslar arasındaki farklı gelişmişlik seviyelerinin bu şekilde engelleneceği sistemde karşılıklı bağımlılıklar sonlanacak ve uluslar sömürü düzeninden kurtulacaklardır. Sonuç olarak, izlenecek devletçilik siyaseti, devrimin diğer iki ilkesi halkçılık ve milliyetçilik ile yakından bağlantılıdır ve bu birleşimin diğer bazı ilkelerle (cumhuriyetçilik, laiklik ve inkılapçılık) ulaştığı nokta Kemalizmdir.

Milli kurtuluş hareketinin başarıya ulaşmasıyla birlikte devrimin ideolojileştirilmesi gündeme gelmiştir. Esasen inkılâbın ideolojisi Kemalizm adı altında mevcuttur. Ancak bu ideoloji tam manasıyla sistemleştirilememiştir. Bu noktada Şevket Süreyya, siyasi iktidara yardım edecek ve belki de kendisine bir hayat alanı sağlama içgüdüleriyle, siyasi iktidarı çoğunlukla olumlayacaktır. Ancak Şevket Süreyya’nın inkılâp ideolojisi, ne diyalektik materyalizm anlayışını benimsediği Marksizm ile ne de siyasi iktidarın ideolojisi Kemalizm ile birebir örtüşmektedir.

Bu örtüşmeme durumu ise Türk soluna özgü bir durumdur. Metin Çulhaoğlu’nun ülkedeki modernleşme sürecini Türkiye solu ile ilişkilendirerek kabaca üç dönemde ele aldığı sınıflandırmasının ilk döneminde Türk solu, devletçilik, halkçılık, milliyetçilik ile ilişkilene, bunlardan etkilenme ve cılız da olsa kendini bu kategorilerden ayırıştırma dönemindedir (Çulhaoğlu, 2009, s.173). Birinci Dünya Savaşından 1960’lara kadar uzatılabilecek bu ilk dönem, düşünce yapısı dikkate alındığında Şevket Süreyya’yı da kapsamaktadır.

Şevket Süreyya, inkılâbın ideolojisini siyasi iktidar paralelinde çizmeye çalışırken cılız da olsa kendini ayırıştırmaya çalışmıştır. Bu ayırışma noktalarının ilki milliyetçiliktir. Şevket Süreyya için devrimin temelinde milli kurtuluş hareketi ve bağımsızlık vardır. Bağımsızlığın muhafazası ise milli olma ve devletin merkezine milleti yerleştirme ile mümkündür. Kemalizmin aksine Şevket Süreyya iktisadi alanda kalkınmanın milli olanaklar ile gerçekleştirilmesinden yanadır ve yabancı sermayeye tamamıyla karşıdır.

Şevket Süreyya, cumhuriyetin ilanı, hilafetin kaldırılması, harf inkılâbı vb. tüm

konularda hükümet ile aynı fikirdedir. Ancak 1925 Takrir-i Sükûn Kanunu ve Şeyh Sait İsyani'nda kısmen de olsa siyasi iktidardan farklılaşmaktadır. Bu farklılaşmanın nedeni Şevket Süreyya'nın Kemalizmin aksine, toplumsal sınıfların belirgin olmamakla birlikte var olduğunu düşünmesidir. Türkiye'de, Rusya benzeri, siyasi iktidar üzerinde etkin bir işçi ya da köylü sınıfı olmamasına rağmen, Doğu Anadolu'da üretim ilişkilerinden kaynaklı derebeylik düzeni mevcuttur ve bu düzen toplumsal çelişkilerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu noktada devlete düşen görev bu çelişkileri ortadan kaldıracak iktisadi politikalar izlemektir. Kısacası siyasi iktidarın benimsediği toplumsal sınıfların olmadığı halkçılık anlayışından ayrılmaktadır ve toplumsal sınıflar arasında belirgin olmasa da farklılıklar olduğunun bilincindedir.

Şevket Süreyya, izlenecek iktisadi politikanın ya da devletçiliğin sınırları konusunda da Kemalist iktidardan farklıdır. CHP, katı bir devletçilik anlayışı yerine ferdiyetçiliğe ve özel sektöre yer veren, kamu yararını gerektiren özel sektörün yapamayacağı işleri devlet yapar anlayışıyla hareket ederken; Şevket Süreyya, özel sektörün varlığına tamamen karşıdır ve hatta devletçilik anlayışının sadece ekonomide değil, siyasette, kültürel ve sosyal yaşamda da uygulanmasından yanadır. Kısacası 1930'lar aydını Şevket Süreyya, devrimin ideolojisini belirlerken Marksizme milliyetçi, Kemalizme ise sol bir içerik kazandırma çabası içerisindeydi.

Şevket Süreyya'nın bu ideolojik karışım denemesini sadece kendisinin düşünsel geçmişi ile yorumlamak eksiktir ve hatta bazı durumlarda yanlış çıkarsamalarda bulunmaya neden olabilmektedir. Dönemin aydını sadece düşünsel varlığıyla değil, düşünsel ortamın kendisine müsaade ettiği sınırlar itibarıyla de hareket etmektedir. 1930'larda siyasi iktidarın düşünsel ortamdan beklentisi ise kendisinin oluulanması yönündedir. Bu ortamda aydın kendisine biçilen rolü gerçekleştirirken küçük nüanslarla da olsa farklılıklarını ortaya koymaktadır. Şevket Süreyya'nın "Türk Sosyalizmi" ya da "Milli Sosyalizm" düşüncesini ortaya koyması içinse 1960'lar ortamına ihtiyaç duyulacaktır. Ölümünden sonra Rauf Mutluay'ın belirttiği gibi Şevket Süreyya, 65 yaşından sonra düşünür ve yazar olarak inandığı her şeyi açıklıkla söyleyebilecektir (Mutluay, 28 Mart 1976)

Devrim ideolojisini belirlemeye çalışan bu aydın, hem halka hem siyasi iktidara yol gösterme sorumluluğu içinde hareket etmektedir. "Bir fikir, amaç ve karakter sahibi, gerçeklere ihanet etmeyecek, cesur, hakikati sadece kendisine saklamayan, toplumun çıkarlarını kendi çıkarları üzerinde tutan, bağlandığı ilkelere uygun mazbut bir yaşam sunan Türk aydını,"(Şevket Süreyya, 28 Ocak 1976) düşünce dünyasını "devlet" üzerine kurmuştur. Devletin temeli olarak gördüğü devrimi ideolojileştirmeye çabalamış, onu yorumlamaktan çok kök salması için uğraşmış ve siyasi iktidarın çoğunlukla yanında yer alarak onu yönlendirmeye çalışmıştır. Bu özellikleri ile 1930'lar aydını olarak Şevket Süreyya, Batılı manadaki aydın tipinden farklı ve tıpkı ürettiği ideoloji gibi kendine özgüdür.

KAYNAKÇA

- Afetinan, A. (1969), Medeni Bilgiler ve M. Kemal Atatürk'ün El Yazıları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ahmad, F. (2014), "Kemalist Türkiye'de İdeoloji Arayışı 1919-1939", Çev: Fatmagül Bertkay (Baltalı), İttihatçılıktan Kemalizme, İstanbul: Kaynak Yayınları, ss.195-218.
- Alpkaya, F.(2009), "Bir 20.Yüzyıl Akımı: 'Sol Kemalizm'", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, Cilt:2, İstanbul, İletişim Yayınları, ss.477-499.
- Arar, İ. (1963), Atatürk'ün Halkçılık Programı ve Halkçılık İlkesinin Tarihçesi, İstanbul, Baha Matbaası.
- Aydemir, Ş.S. (Mart 1932), "Halk Evleri", *Kadro*, Sayı:3, s.31-39.
- Aydemir, Ş.S.(Mayıs 1932), "Plan Mefhumu Hakkında", *Kadro*, Sayı 5, s.5-12.
- Aydemir, Ş.S.(Mart 1933), "Türkiye'nin İktisadi Mıntıklara Bölünmesi (Reyonlaştırma)", *Kadro*, Sayı:15, s.5-12.
- Aydemir, Ş.S. (Mayıs 1934), "Yeni Devletin İktisadi Fonksiyonları", *Kadro*, Sayı:29, s.5-12.
- Aydemir, Ş.S. (İlkanun-Sonkanun 1934-935), "Sosyal Milliyetçiliğin Zaferi", *Kadro*, Sayı:35-36, ss.8-22.
- Aydemir, Ş.S. (İlkanun 1934-Sonkanun 1935), "Kadro", *Kadro*, , Sayı:35-36, s.5-7.
- Aydemir, Ş.S. (20 Haziran 1962), "Atatürk, Kadro'yu Niçin Destekledi", *Yön*, Sayı:27,ss.10-11.
- Aydemir, Ş.S. (1967), Tek Adam Mustafa Kemal (1881-1919), Cilt:1, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Aydemir, Ş.S. (1968), İnkılap ve Kadro, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aydemir, Ş.S. (1969), Tek Adam Mustafa Kemal (1922-1938), Cilt 3, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydemir, Ş.S.(2008), Suyu Arayan Adam, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Başar, A.H. (1931), İktisadi Devletçilik, Cilt:1, İstanbul, Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.
- Başar, A.H. (Nisan 1933), "İkinci konferans: Türk Devletçiliği", *Kooperatif*, Sayı:11, s.1-10.
- Coşar, N.(Der.) (1995), Türkiye'de Devletçilik, Ankara, Bağlam Yayıncılık.
- Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi ve Programı (1931), Ankara: T.B.M.M. Matbaası.
- Çelik, N.B. (1984), *Türkiye'de Halkçılık ve Kadro Akımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara.
- Çulhaoğlu, M. (2009), "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Dönemler ve Zihniyetler*, Cilt:9, İstanbul, İletişim Yayınları, s.170-188.
- Ertan, T. F. (1994), Kadrocular ve Kadro Hareketi (Görüşler, Yorumlar, Değerlendirmeler), Ankara, Kültür Bakanlığı Basımevi.
- Giritli, İ. (Ekim 1973), "7.Oturum (Yuvarlak Masa)" *Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri*, İstanbul, İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisinin Cumhuriyete 50. Yıl Armağanı, s.85-118.
- Georgeon, F. (2006), "Osmanlı Devletinde Türk Milliyetçiliğinin Yükselişi (1908-1914)", *Osmanlı Türk Modernleşmesi 1900-1930 Seçilmiş Makaleler*, Çev. Ali Bertkay, İstanbul, YKY, ss.23-37.
- Hanioğlu, M.Ş. (2009), "İttihatçılık", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Dönemler ve Zihniyetler*, Cilt:9, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 249-259.
- İnönü, İ. (Teşrinievvel 1933), "Fırkamızın Devletçilik Vahfi", *Kadro*, Sayı:22, ss.3-4.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (11-12 Ekim 1973), "3. Oturum", *Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri*, İstanbul, İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nin Cumhuriyete 50. Yıl Armağanı, s.43-51.
- Kemal, N. (1934), Halkçılık ve Köycülük, Ankara, Tarık Edip ve Ş.Kütüphanesi.
- Köker, Levent. (2007), Modernleşme ve Kemalizm, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kuyaş, A. (1995), *The Ideology of the Revolution: An Inquiry Into Şevket Süreyya Aydemir's Interpretation of Turkish Revolution*, Yayınlanmamış doktora tezi (tarih), McGill University, Faculty of Graduate Study and Research in Partial Fulfilment of the Requirements, Kanada.
- Melzig, H. (1944), İnönü Diyor ki, İstanbul, Ülkü Basımevi.
- Mutluay, R. (28 Mart 1976), "Toprağa Dönüş", *Cumhuriyet*, s.2.
- Parla T. (1994), Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları Atatürk'ün Nutku, Cilt:1, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peker, R. (1931), Cumhuriyet Halk Fırkası Programının İzahı Mevzuu Üzerine Konferans, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Tekeli İ. ve İlkin S. (2003), Bir Cumhuriyet Öyküsü Kadroyu ve Kadrocuları Anlamak, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli İ. ve İlkin S. (2009), Uygulamaya Geçerken Türkiye'de Devletçiliğin Oluşumu, İstanbul, Belge Kültür Sanat Yayınları.
- Tekeli, İ.ve Gencay Ş. (Yaz-Güz 1978), "Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi", *Toplum ve Bilim*, ss.44-110.
- Timur, T. (2013), Türk Devrimi ve Sonrası, Ankara, İmge Kitabevi.
- Tökin, İ.H. (Ağustos 1932), "Milli İktisat Tetkikleri: Türkiye'de Derebeylik Rejimi", *Kadro*, Sayı:8, s.30-35.
- Uyar, H. (Güz 1997), "Resmi İdeoloji ya da Alternatif Resmi İdeoloji Oluşturmaya Yönelik İki Dergi: Ülkü ve Kadro Mecmualarının karşılaştırmalı Analizi", *Toplum ve Bilim*, Sayı:74, ss.181-193.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.66

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

OSMANLI EĞLENCE HAYATINDA BİR ALT KÜLTÜR MÜZİKLİ KAHVEHÂNE: AMANE KAHVEHÂNELERİ

A SUBCULTURE MUSICAL COFFEE HOUSE IN THE ENTERTAINMENT LIFE OF OTTOMAN: AMANE COFFEE HOUSES

Mehtap Demir*

ABSTRACT

There were some places in the entertainment life of Ottoman addressing to various cultural levels and nearly all of them were musical in nature. Coffee houses as one of these places differ from the other musical entertainment places because of the fact that it has its own varieties as well. And this causes a reason for the purpose of examination of the coffee houses. While there are many researches which were previously carried out and performed on such coffee houses, it is obviously seen that not much researches were carried out on the Amane Coffee Houses. The main subject of this article is the subcultural characteristics within the social class network of the Amane Coffee Houses as one sort of the musical coffee houses in the entertainment life of Ottoman. The difference of the Amane Coffee Houses among the musical coffee house types and what kind of musical and cultural structure it has become the fundamental problem of this study as well. Starting from the fundamental problem in the article, the penetration of the concept of coffee house as a cultural element is evaluated and assessed as it shows its asset in the entertainment and conversation place identity while formed surrounding the coffee drinking habit in the outside social life in the Ottoman period and then the main peculiar characteristics of the Amane Coffee Houses have been determined and specified properly. The genre,

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Ün. Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. mehtapdem@gmail.com

form and performance versions of music in the coffee house culture and also the musical characteristics of the Amane phenomenon are also stated, specified and depicted in details. The musical elements of these musical coffee houses, the identities of the performers and why they have a subculture are in the coverage of this study as well. The data of this study in the frame of the historical method of musicology have been gathered together by means of the literature scanning technique and the resources reaches were analyzed properly and the appropriate data were assessed and evaluated in the end. According to the findings obtained, Amane is determined as a multicultural entertainment place and musical genre based on the subculture.

Keywords: social classes; subculture; Ottoman; musical coffee house; Caf  Aman

ÖZET

Osmanlı'da eğlenme hayatının çeşitli kültürel düzeylere hitabeden mekânları bulunmaktaydı ve bu mekânların neredeyse hepsi m zikliydi. Bu mekânlardan biri olan kahvehâneler, kendi içinde eşitleri olması nedeniyle diğer müzikli eğlenme mek nlarından farklılık göstermektedir. Bu da kahvehânelerin incelenmesi için bir neden oluşturur. Kahvehâneler  zerine yazılmış çeşitli araştırmalar bulunmakla birlikte, Amane Kahvehâneleri konusunda hiç araştırma yapılmadığı görülmüştür. Makalenin ana konusu Osmanlı eğlenme hayatında bir çalgılı kahvehâne çeşidi olan Amane Kahvehânelerinin sosyal sınıf örgüsü içerisinde alt kültürel özellikleridir. Müzikli kahvehâne eşitleri arasında Amane Kahvehânelerinin ne olduğu ve nasıl bir müziksel ve kültürel yapıya sahip olduğu bu araştırmanın temel problemi olmuştur. Makalede temel problemden yola çıkarak Osmanlı dönemi ev dışı sosyal yaşamında kahve içme alışkanlığı ekseninde oluşan, eğlenme ve sohbet mekânı kimliğinde varlık gösteren kahvehâne kavramının bir kültür ögesi olarak yaygınlığı değerlendirilip Amane Kahvehânelerinin  zellikleri belirlenmiştir. Kahvehâne k lt rindeki müziğin türü, biçimi ve icra şekillerinin nasıl olduğu ve Amane olgusunun müziksel özellikleri belirlenmiştir. Bu müzikli kahvehânelerin müziksel ögeleri, icracıların kimlikleri ve neden alt kültürel niteliğe sahip olduğu çalışmanın kapsamındadır. M zikolojinin tarihsel yöntemi çerçevesindeki bu araştırmanın verileri literatür tarama tekniğiyle toplanmış ve ulaşılan kaynaklar analiz edilerek uygun olan veriler değerlendirilmiştir. Bulgulara göre Amane, alt kültüre temellen çokkültürlü bir eğlenme mekânı ve müzik türü olarak tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sosyal sınıflar; alt kültür; Osmanlı; müzikli kahvehâne; Amane Kahvehâneleri

Giriş

16. yüzyıl itibariyle Osmanlı topraklarında yaşam süren farklı yerel köken ve dini inançtan halkların yaşadığı ve ticaretin merkezi olan liman kentlerinde eğlenme ve sohbet geleneğinin oluşumu, ev dışı sosyal alanlarda müzik ve sözlü edebiyat kültürünün varlığına ve iletişim örgüsü içerisinde yaygınlaşmasına vesile olmuştur. Kahvehâneler bir tür yaşam alışkanlığı olarak günlük hayatın vazgeçilmez buluşma noktaları ve karma bir sosyal kimliğin alanlarıdır. Bireysel temsil, grupsal aidiyet, cemaatsel kimlik, toplumsallık değeri gibi sosyalliğin derin uzantıları, mekân kurgusu içinde yeniden üretilmektedir. Bu bağlam, öteki, sınıf, kültürel alan veya alt kültür gibi konumlandırmaları kendiliğinden barındırır. Kültür kuramında son dönemde tartışmalı bir kavram olan alt k lt rl r, insanların mesken tuttıkları yeni zaman ve yerler olarak ortaya çıkan farklılık gösterenleri ve yeni kimlik kaynaklarıdır (Jenks, 2005, s. 190).

Alt kültür fikri aynı coğrafyada ve kendine ait alanda bulunan baskın bir kültürle olan ilişkisini kabul ederken farklı kültürleri koruma ve kurtarma teşebbüsünde bulunmaktır (Gupta ve Ferguson, 1992, s. 7).

Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş toplumsal yapısı içinde çoğu Müslüman kültürel değerlerle örülmüş yaşam biçiminde, özgün davranış şekilleri, yemek, alkollü içki ve müzik alışkanlıkları ile varlık gösteren Amane Kahvehânesi müdavimleri, bir tarz olarak kural, anlam ve değerler hiyerarşisini kendi belirleyen, toplumsal bütünlüğün farklı parçalarını, sembolik bir düzeyde de olsa birbirine bağlayan düşünömsel üretim ve yeniden üretim döngüsünün temsilidirler (Hebdige, 2004, s. 81). Amane Kahvehânesinin ne olduğu ve nasıl bir müziksel ve kültürel yapıya sahip olduğu temel problemine dayalı bu çalışma kapsamında, kahvehâne kültürel oluşumu içerisinde, müzik icra edilen mekânlar ekseninde, bir müzik icra mekânı olarak Amane Kahvehânesi* üç temel boyutta ele alınmıştır.

İlk olarak, kültürel teori çerçevesinde Amane Kahvehânesinin gerek tarihsel süreci, gerek icra edilen müziğin türü ve gerekse mekâna hayat katan sosyal gurubun özellikleri, sosyal konum ve değer bağıntısıyla düşünölmüş bir alt kültür paradigması olarak tartışılmıştır. İkincil olarak, hatırat ve anlatılarda Amane Kahvehânesi özgün müzik türünün özellikleri, altkültür paradigması ve sosyal sınıfa gösterge olabilecek Tarihsel Müzikoloji verileri irdelenmiştir. Son olarak; müzikli eğlence ve yayılımına mekân olan Amane Kahvehânesinin bıraktığı müziksel izdüşümünün bugünün Yunanistan ve Türkiye müzik sahnesindeki yansımaları anlatılmıştır.

Araştırma tekniğinin birincil kaynağı Amane Kahvehânesinin varlık gösterdiği 19.yüzyıl sonları hatırat ve seyyahların gözlemleridir. Sosyal bilimler literatüründe konuyla ilgili yazılmış tarihsel bilgi taraması, görsel ve işitsel kayıtlar, konunun bugüne dair uzantısına veri sağlamak amacıyla incelenmiştir. Elde edilen veriler Osmanlı topraklarında sosyal hayatı teşkil eden kahvehâne kültüründen 19. yüzyıla varan eğlence ve müzik anlayışının müziksel üretim ve sosyal döngüsü içerisinde değerlendirilmiştir.

1.1. Kuramsal Bağlam: Alt Kültür

Bir alanda birden fazla kültürün buluşması, sınıflar ve alt kültür gruplarının etkileşimini, değişimi, karışmayı ve yeniden üretimi getirmektedir. Bu kültürel temas Merriam'ın (1964, s. 314), süreç içerisinde kültürel dönüşüm olarak özetlediği kültürlenmeyi, müziğin dışarıdan ve içeriden değişim tartışmalarını da kapsamaktadır. Bu tartışmalara sonradan yeniden yorum (Herskovits, 1948, s. 563) ve müziksel senkretizm (Waterman, 1952, s. 207) kavramları da eklenmiştir. Alt kültürler, ayırt edici bazı faaliyetler ve grupların odaksal ilgileri çevresinde şekillenmektedirler ki gevşek veya sıkı şekilde sınırlanmış olabilirler. Bazı alt kültürler sadece ana kültürün içerisinde gevşekçe tanımlanmış lifler veya muhitlerdir ve kendilerine ait ayırt edici bir dünyaları yoktur. Kimileri ise açık ve tutarlı bir kimlik ve yapı geliştirirler (Gelder, 2005). Ancak,

* Amane Kahvehânesi, yaygın kullanım ile İngilizce literatürde Cafe Aman olarak geçmektedir. Bu makale metninde Cafe Aman Türkçe olarak Amane Kahvesi ve Kahvehânesi şeklinde kullanılmıştır. Metin içerisinde bu isim ve anlamı hakkında bilgi verilmektedir.

bunlar alt gruplar olduklarından, aynı zamanda kendilerini ana kültür ile bağdaştıran ve saran anlamlı unsurlar da bulunmalıdır (Clarke vd., 2005, s. 100).

Alt kültürü, egemen toplumsal ve siyasal düzenin toplumsallaş(tır)ma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi normlarıyla yaşayan ve kendine özgü bir ahlak, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzı, sanatsal faaliyet ve kültür adına farklı bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi şeklinde tanımlayabiliriz. Bu nesnel tanım çerçevesinde, alt kültürü bir ast kültür, yani egemen toplumsal sistemden daha düşük, aşağı, geri bir kültür saymamak gerekir. Alt kültürleri değerlendirirken, polisiye-ahlaki bakışın dışına çıkıp, onları somut tarihsel içerikleri içinde ele almak daha anlamlı olacaktır (Bora, 1988; Hebdige, 1988, s. 5 içinde). Burada alt kültür yaklaşımını, toplumsal grupların farklı yaşama kalıpları geliştirdikleri ve kendi toplumsal ve maddi yaşantılarına dışa vurum biçimi kazandırdıkları düzeyde ele almaktayız. Bu bağlamda, her bir alt kültür, toplumsal varoluş ham maddesinin farklı bir şekilde işlenişini temsil etmektedir (Clarke vd., 2005). Egemen ve alt değer sistemleri arasındaki devamlılık ve kesintileri izleyerek tanımlamak (Cohen, 1955; Cohen ve Short, 1958, s. 20-37), alt kültürü, daha geniş toplumsal, politik ve ekonomik bağlamların dışında işlev gören bağımsız bir organizma olarak sunmaktadır ve sonuçta da alt kültür açıklamaları çoğunlukla eksik kalmaktadır (Hebdige, 2004, s. 55).

Her alt kültür kendisine uygun endüstrileri besleyen yeni eğilimleri, görünümleri ve müzikleri yarattığından, moda pazarına yayılması yalnızca basit bir kültürel süreç değildir, aynı zamanda yeni ticari ve ekonomik kurumların da ağını oluşturmaktadır. Ticari kullanımın lehçesini ise genel ve büyük olaylardan çok, küçük plakçılar, kayıt şirketleri ve butikler gibi zanaat kapitalizminin araçları belirlemektedir (Clarke, 1976). Alt kültürler, toplumsal bütünlüğün bölünmüş parçaları olarak simgesel düzeyde üretim ve yeniden üretim döngüsünü oluşturmaktadırlar. Ayrıcalıklı biçimler değildirler. Alt kültürlerin anlamlandırma pratiklerindeki yansıma, bir toplumsal bütünün öğelerinin temsil biçimleri olarak düşünülmektedir. Onlarda bulunan farklılıklar ve benzerlikler ile bütünsel toplum içerisindeki roller, dünyaya ilişkin düşüncelerimize işlemiştir. Alt kültürel gruplarda yaşantı, dışa vurum ve anlamlandırma arasındaki ilişkiler değişkendir. Bir yandan çelişkiler ve kopukluklarla kesintili bir bütün, diğer yandan ideal bir uyumu amaç edinmiş tam bir bütünsellik gösterebilirler. Kendi içlerinde, muhafazakar veya ilerici olabilmekte, toplumla bütünleşebilmekte ve o toplumun değerlerini sürdürerek veya toplumdan yola çıkarak, ana kültüre karşı kendisini tanımlayabilmektedir (Hebdige, 2004, s. 60- 87).

Bu kavramsallaştırmalar, kökleri Osmanlı İmparatorluğu kent kültürünün eğlence hayatına uzanan Amane Kahvehânelerinin birkaç açıdan alt kültürel paradigma olarak okunabilmesini sağlamaktadır. Bunlar; kendi içinde bir organizasyonel yapı gösteren sınıfsal unsurlar, genel toplum yapısına aykırı bir eğlence düzeneği sunan anlayış, dinsel ve kültürel kimliğe dayalı ayrışmalar ve son olarak yerinden edilmeye bağlı olarak geliştirilen ötekileşme ve yeniden üretim mefhumlarıdır.

2. Osmanlı Kent Kültüründe Kahvehâneler

Avrupa dillerine bir mekân olarak geçen *cafe*, yani kahve sözcüğünün etimolojik kökeninin, Latince *Coffea* kelimesinden geldiği ve Güney Habeşistan'da önemli üretim merkezi olan Kaffa bölgesinden Yemen'e getirilen bu siyah içeceğin Arapça Kahva kelimesine dönüşerek bugüne geldiği düşünülmektedir (Işın, 1994, s.386). Solakzade (1989, s. 315), Osmanlı ülkesinde kahvenin varlığının 979 tarihinde olduğunu belirtmektedir. İbrahim Peçevi (1992, s. 258), "Belirtisi Güzellik Olan Rum Ülkesinde Kahvenin İlk Kez Ortaya Çıkması" başlıklı bölümünde, 962 (1554) yılına gelinceye kadar başkent İstanbul'da ve kesinlikle Rum ilinde kahve ve kahvehâne olmadığını belirtmiştir. Peçevi, aynı yılın başlarında Halep'ten Hakem adında esnaftan bir adam ile Şam'dan Şems adlı bir kişinin gelip Tahtakale'de açtıkları birer büyük dükkanda kahve satmaya başladıkları ile ilgili bölümü şu şekilde yazmıştır: "Keyiflerine düşkün bazı kişiler özellikle okuryazar takımından birçok büyük kimse bir araya gelmeye ve yirmişer, otuzar kişilik toplantılar düzenlemeye başladılar. Kimisi kitap ve güzel yazılar okur, kimisi tavlâ ya da satranç oynardı. Bazen yeni yazılmış gazeller getirip, şiir ve edebiyattan söz edilirdi. Ahbap toplantıları için büyük paralar harcayarak ziyafetler çeken kimseler, artık bu masraftan kurtulup bir iki akçe kahve parası vermekle toplantı sefasını sürmeye başladılar" (Peçevi, 1992, s. 258).

Osmanlı döneminde boş zaman geçirme, ev dışındaki alanlarda biraraya gelme ve eğlence kültürünün oluştuğu mekânları anlamak için elde mevcut seyahatname, hatırat ve araştırmalar incelendiğinde bu sohbet ortamının kahvehânemekânları temelinde şekillendiği görülmektedir. Bu kamusal alanlar, Esnaf Kahvehâneleri, Yeniçeri Kahvehâneleri, Tulumbacı Kahvehâneleri, Âşık Kahvehâneleri, Çalgılı Kahvehâne olarak da bilinen Semai Kahvehâneleri, Meddah Kahvehâneleri ve Aydın Kahvehânelerinden oluşmaktadır (Altınay, 1936; Birsnel, 1983; Georgeon, 1999; Hattox, 1996; Heise, 2001; Yaşar, 2003). Bunlara ilaveten ayak takımının ve berduşların devam ettiği Esrarkeş Kahvehâneleri, Beyler Kahvehânesi, Aşçılar Kahvehânesi, Dominocular Kahvehânesi, Kumar Kahvehâneleri, Damacı Kahvehâneleri, Kuşbaz Kahvehâneleri, Balıkçı, Köçek, Hayalci, Horozcu, Pehlivan, Defineci, Sandalyeci Kahvehâneleri ya da Uşaklar Kahvehânesi gibi adlarla anılan meslek gruplarına, merak ve tutkulara bağlı olarak değişen kahvehânelerin olduğu bilinmektedir. Kahvehâneler, bunca farklılığa rağmen neredeyse değişmez bir özellik olarak erkek egemen karakterini korumuş, yalnızca erkek sosyalliğinin çekim merkezi olmuş, kadınlara da Kadınlar Kahvehânesi diye anılan hamamlar kalmıştır (Emeksiz, 2009, s. 127).

16. yüzyıldan bu yana İstanbul, Selanik, İzmir, Pire gibi ticaretin merkezi olan liman kentleri başta olmak üzere kitap okumak, gazel dinlemek amacıyla gidenler, kahvehâneye kültürel bir kimlik kazandırmış, nitelikli müdavimlerden ötürü mekâna mekteb-i irfan, mecma-ı zürefa gibi sıfatlar yakıştırılmıştır. Kahvehâneler ve müdavimleri için yapılan bu tasvirlerin ve yakıştırmaların bütün Osmanlı coğrafyasını kapsamı mümkündür (Kuzucu ve Koz, 2015, s. 139). Seyyah Wilkinson'un (1806, s. 379) 19. yüzyıl başlarında gezdiği İzmir anlatımları arasında kahvehânelerde Türklerin bir yandan çubuk ya da nargile tütürürken saksı ve vazolardaki çiçekleri kokladıkları, eski büyük ağaçlara kıymet verdikleri, ağaç gölgeliklerinde kahve içilebilen, yolcuların gelip dinlenebildiği

dükkanlar inşa ettikleri görülmektedir. Wilkinson, her zaman hazır olan kahvenin yanında serin sulu kavunlar ve salatalıklarda ikram edildiğinden bahsetmektedir (Beyru, 2000, s.96 içinde). Anastassiadou (1999, s. 87-99), son Osmanlılar döneminde Selanik'te tesbih çekip tavlâ oynayan, sigara ve nargile içen çoğu Müslüman erkeklerin alçak sesle konuştukları Tsinari Kahvehânesinin, mübadele sonrasında el değiştirerek bir İzmirli Rum tarafından işletildiğini ve hafta sonları keman çalındığını, Anadolu yemekleri servis edildiğini belirtmiştir.

Osmanlı ve daha sonra Avrupa Kahvehânelerindeki sabit ya da değişken unsurlar, bu mekânların farklı sosyal tabakalardan insanların buluşma yeri olduğunu göstermektedir. Kahvehâneler, kendi içinde kast sistemi bulunan meslek ve zümrelere göre ayrılabilen, bayağı ve avam davranışlardan adab-ı muaşeret kurallarına uygun bilge sohbetlere, sosyal yardımlaşmadan, müzikli eğlenceye kadar farklı grupları ve konuları bir arada tutabilmektedir (Heise, 2001, s. 23). Özkoçak (2009, s.17-35), Habermas'ın kamusal alan kavramını temel alarak, kahvehânelerin bir şehir kurumu olarak hangi toplumsal koşullar içinde ortaya çıktığını ve erken modern İstanbul'da kamusal yaşam dünyasına dönüştüğünü belirtmektedir. İşte bu sosyalleşme şekli, gruplaşma, tartışma ve eyleme dönüştürme halini güçlendirmektedir. Başlangıçta kahvehâneler birçok yerde bulunan şaraphânelerle bir tutulunca, onların kötü ününü de paylaşmak zorunda kalmışlardır. Yenitavernaların, çoğu kez yasadışı işletilen şaraphâneler gibi oldukları söylentileri kısa zamanda yerini konuk ağır lanabilecek biricik kamusal mekâna dönüştürmüş ve İslam dünyasının şarapsız meyhânesi olan kahvehâneler, erkeklerin gündüz gidebileceği sohbet mekânları halini almıştır (Heise, 2001, s. 21).

Kömeçoğlu (2009, s. 45-76), Osmanlı kahvehânelerinde kamunun sadece edebi, dini, siyasi değil; aynı zamanda satranç, mankala gibi oyunlar veya performans, hikaye dinletisi, kukla gösterisi, gölge oyunları, müzik ve hatta uyuşturucu kullanımı gibi faaliyetleri içeren canlı bir kamusal alanı yarattığını özetlemiş, Bakhtin'in Karnavalesk kavramını temel alıp bu kültürel pratiklerin gündelik yaşam deneyimleri ve otoriter güçler arasında bir aracılık rolü olduğunu belirtmiştir. Balıkhâne Nazırı Ali Rıza Bey, 19. yüzyıla dair gözlemlerini anlatırken Tiryaki çarşısındaki kahvehânelerden de bahsetmiş, kahvehâne kültüründe satranç ve damanın oynandığı ve ilim irfan sahiplerinin geldiği kibar kahvehâneleri ile kaba saba aylak sohbetlerin olduğu sınıf farkını vurgulamıştır. Ali Rıza Bey, Tiryaki kahvehânelerinde nargile, kahve, tütün, tömbeki, enfiye gibi uyuşturucu ve keyif verici maddelerin tüketildiğini ve her kesimden insanın bunlara müptela olduğunu yazmıştır. Her maddenin bir seramonisi ve uzmanlığı olduğunu ayrıntısıyla anlatan Ali Rıza Bey, afyon kullanımının gizli olduğunu belirtmiş, keyifleri gelen Tiryaki müşterilerinden musikiye yatkın olanlarının semai okuduklarını anlatmıştır. Ali Rıza Bey, Dellalzâde İsmail Dede Efendi'nin tiryaki ve öfkeli biri olduğunu Nühüft bestesini okuyan saz takımını beğenmeyip eseri yarıda kestiğini ve afyon çektikten sonra bestesini tek başına okuduğundan bahsetmiştir (Balıkhâne Nazırı Ali Rıza Bey, t.y., s. 69-74).

Müzikli/Çalgılı Kahvehâneler

Çalgılı kahvehâneler, saz takımı ve müzikli eğlencenin olduğu mekânların genel ismidir. Bunlar, Semai Kahvehâneleri, Tulumbacı Kahvehâneleri ve Âşık

Kahvehâneleridir. Tiryaki Kahvehâneleri de eğlence kültürü içerisinde esrar, tütün gibi uyuşturucu maddelerinin tüketildiği ve müzik icrasının olduğu mekânlar arasında sayılabilir. Bu dört farklı yapının ortak özelliği içinde müzik icrasının bulunmasıdır. Yöre (2012, s. 880-899), bu kahvehânelerin sosyo-kültürel ve müziksel açıdan çokkültürlü bir yapıda olduğunu, Semâi Kahvehânelerinin sosyo-kültürel kimliğinin yeniçeriler, tulumbacılar ve külhanbeylerden oluştuğunu, işletmecilerinin, çalışanlarının ve müşterilerinin dinsel kimliğinin ise İstanbul'un Müslüman ve gayrimüslim toplumundan oluştuğunu belirtmiştir.

Hattox'a (1996, s. 93) göre, müzik ya da eğlence sadece çalgılı kahvehânelere özgü değildir. Diğerkahvehâne sahipleri de müşteri çekmek için canlı eğlenceler düzenler, en çok da yaylı bir çalgı eşliğinde öyküler anlatan meddah gösterilerine yer verirlerdi. Çünkü meddah gösterileri, hokkabazların, çalgıcuların ve rakkaselerin gösterilerine göre daha ucuz ve küçük mekânlar işletmeciler için idealdir. Müslüman-Türk tebaa ile birlikte Rum, Ermeni, Yahudi ve Cenevizliler'in yaşadığı İstanbul'da her kesimin kendine ait bayramları, törenleri ve eğlencelerinde müzik icra eden gezici profesyonel çalgı takımı bulunmakta olduğu, bunun yanı sıra özellikle Ramazan gecelerinde Şehzadebaşı'ndaki tiyatro ve kahvehânelerde görülen müzik icraları da bilinmektedir (Feldman ve Özcan, 2001/23, s. 274).

Hatırat kaynaklarında, çalgılı kahvehânelerde müzik icrasının bir adabı olduğu halde sabit bir program akışı olmadığı söylenebilmektedir: “Çığırma'denilen bir hava çalınır, sonra ayrıca bir sıra gözetmeden o geceyi ilhamına göre birkaç mani, semai, divan ve destan söylenirdi, Tertibi yapan 'çığırkan', maniler söyleyerek esere uygun havanın girişini çalmaya davet ederdi. Arada 'iki telli havası' çalınınca oynamak isteyenler meydana çıkardı. Bu mekânlarda sigara, çay kahve ve su vardı. Her mahallede bir tulumba teşkilatı ve onların kahvehânesi vardı” (Gerçek, 1997, s. 206-222).

Kaygılı'nın aktardığı bilgilere göre; her meşhur semtte bir tane olan çalgılı kahvehâneler, kış mevsimlerinin cuma geceleri ve en çok bütün Ramazan geceleri işlerdi. Beşiktaş'ta Çeşme meydanında, Tophâne'de, Boğazkesen'de, Eyüp Defterdarı'nda ve Halıcıoğlu'ndaki çalgılı kahvehâneler bunların en ileri gelenleri idi. Bunların hepsi Tulumbacı Kahvehâneleriydi. En meşhur manici, destancı, semaici ve koşmacılar o zamanın sporcusu sayılan bu genç tulumbacıların arasından çıkardı:

“Balat'lı Musevi Nesim deyince Musevilerden de semaici, manici, koşmacı var imiş denebilir. Nesim, belki ara sıra bir iki mani söylemiştir, koşma, semai söyleyemezdi. Fakat bu çalgı ve Semai Kahvehânelerinin bir de oyuncularını vardı ki o zaman Balat'ta tulumbacılık eden Nesim işte bu oyuncuların en başında gelirdi. Sesi güzel olanlar hem söyler hem de oynardı, Mehmed'in çiftetelli oyunu, Arap Osmanın'da Oh yalel yalel ile Helvacı oyunu pek beğenilirdi. Köçek, ağırlama, Kasap, Düğün havası, bir çeşit alaturka polka olan Ayak havası, Bıçak oyunu en bilinen oyunlardı” (Kaygılı, 1937, s.20-21).

Kahvehânelerde ayrıca repertuarının çoğu Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ünden derlenmiş Bektaşî nefesleri de çalınıp söylenirdi. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla nefes repertuarının bir kısmı, Semâi Kahvehânelerinde divan ve nazîre olarak bilinen popüler şehirli saz şairlerinin eserleriyle birleştirilerek devam ettirilmiştir

(Feldman ve Özcan, 2001/23, s. 274). Yeniçeri Kahvehânelerinde, kahve ocağının, saz çalınan setin ve Bektaşî babasının postunun mekâna hakim noktalarda bulunduğu, ayrıca pencere kenarlarında fesleğen saksılarının, duvarlarda ise Bektaşî levhalarının asılı olduğu bilinmektedir (Işın, 1990, s. 27). Âşıklar için 16. yüzyıl âdeta bir altın devir olmuştur. Tanzimat'la beraber klasik Türk edebiyatının geçirdiği sarsıntı gibi halk edebiyatı özellikle âşık edebiyatı da eski önemini yitirmiş ve 19. yüzyıl sonlarından itibaren, Tavukpazarı'ndaki Âşık Kahvehânelerinden çalgılı kahve de denilen Semâî Kahvehânelerine sığınarak varlığını devam ettirmeye çalışmıştır (Yelten, 2007, s. 563). Külhanbeyi zevkine göre Yunan mitolojisinden Tanrı tasvirleri, II. Mahmud'un Buğ gemisi, ıssız adadaki Robenson tasviri gibi farklı resimler Semâî Kahvehânelerinin duvarlarını doldururken, renkli kağıtlardan yapılan çiçekler tavandan sarkıtılırdı. Çalgıcılar için bir köşeye zeminden yüksekçe bir set kurulurdu (Işın, 1990, s. 28).

Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) döneminde her biri farklı müzikler sunan farklı gece kulüpleri ve kahvehâneler bulunduğu bilinir ki bu dönemde zarif gazino ve gece kulüplerinin bulunduğu Pera'da müzik programları yarı klasikti ve dönemin kanto, vals, tango biçemindeki popüler müzikler yaygındı. Çalgılı kahvehânelerde bir popüler müzik mekânı olarak orta sınıf ve üst sınıfın müdavimi olduğu güncel müziklerin çalındığı mekânlar olarak değerlendirilebilir. Kırsal ve geleneksel yapıdaki Semâî ve Âşık Kahvehânelerinden farklı olarak, Galata ve Kurtuluş (eski adı Tatavla) Yunan, Ermeni veya Yahudiler tarafından işletilmekte, yemek, alkollü içki ve müzik sunmaktaydı. Baloz (Yunanca "Ballos Dansı") denizciler ve işçilerin alkol alıp dans ettikleri bir tür mütevacı müzikli bir kahvehâne ve alkollü içki olan mekânlardı. Müslümanların oruç tuttuğu Ramazan ayında cuma günleri müzikli kahvehânelere dönüştürülen normal kahvehâneler de mevcuttu. Tavuk Pazarı sokağındaki kahvehânelerin müdavimleri kayıkçı, denizci, farklı itfaiye gruplarına ait tulumbacılar gibi farklı esnaf gruplarından ve külhanbeyleri gibi suç ile özdeşleşmiş alt gruplardan oluşmuştur (Birsal, 1983, s.179-98; Ergun, 2001, s. 4-12).

19. yüzyılın son çeyreğine bakıldığında popüler Osmanlı müziği ağırlıklı olarak kahvehâneler, tavernalar, kabareler, tiyatrolar, gece kulüpleri ve kerhânelerde icra edilmiştir. İstanbul'daki ilk eğlence merkezleri Hristiyan ve Yahudi muhitleri olan Pera ve Galata'dır, ardından eğlence sektörü Beyoğlu ve Beyazıt arasındaki Müslüman muhitlerinde de yaygınlaşmıştır (Ayangil, 1994, s.419; Greve, 1995, s.79-81). Tüm bu çalgılı kahvehânelerin kendilerine göre müdavimleri altkültür özellikleri göstermektedir, lakin karakteristik çizgileri daha net, oluşumların çizgisi belirgindir. Burada hiç söz edilmeyen Amâne kahvehâneleri ise kimliği muğlak ve yersiz yurtsuz bir zemine sahiptir. Bu nedenle bir altkültür kavramsallaştırmasına konu olmaktadır. Zira bu çokkültürlü, marjinal, ahlaki değerlerin dışında ve kendini genel toplumun ötekisi olarak konumlandıran grupların tam bir grupsal, cemaatsel, mesleksel ortak yanları bilinmemektedir.

Amâne Kahvehâneleri

19. yüzyıl sonlarından 1922'ye kadar olan dönemde ön plana çıkan Amâne Kahvehâneleri, Doğu Akdeniz'in önemli limanlarında oldukça yaygındı. İzmir bu liman kentlerinin en önde geleni ve Amâne Kahvehânesi adı altındaki çalgılı kahvehânenin

yoğunlukta açıldığı yerdir ve burada icra edilen müzik İtalyan, Fransız, Rumen, Sırp, Türk, İran, Ermeni ve Çingene müziğinin etkisi altında genişlemiştir. Doğu Akdeniz müzik kültürünün çokkültürlü müzik ahenginin İzmir Amane Kahvehânelerinin zengin repertuarına yansıdığı anlaşılmaktadır (Tragaki, 2002, s. 42).

İzmir’de tiyatro, konser ve benzeri gösterilerin, bu amaçla inşa edilmiş binaların yanı sıra, çoğu sahilde yer alan birtakım kahvehâne türü eğlence yerlerinde de sergilenmiş olduğu bilinir. Sahne düzenleri çok yeterli olmayan bu gibi yerlerde, hafif birtakım komediler ve konserler sergilenmiştir. Bu tür kahvehâneler kendilerine *Café-Chantant** ve *Café Concert*** denilmesini uygun görmüştür (Beyru, 2000, s.241). Bu Kahvehânelerin en önde gelenleri arasında 1873 yılında akrobat gösterisi sırasında yıkılan Kivoto Kahvehânesi, kentin sosyete kesiminin gittiği Kaptan Pico Kahvehânesi ve rıhtımda bulunan kaptan Paoli’ye ait olan British ve Smyrna Club komedi gösterileri ve orkestralı müzik icraları olan yerlerdir. Ayrıca Levantino kahvehânesinde zaman zaman İtalyan grupları tarafından temsillere ve kentin güneydoğusunda düşük kaliteli bazı kahvehânelerde müziğe yer verilirdi (Murray, 1878, s. 247-253).

Avelot (1897, s.137), İzmir’de çalgılı kahvehânelerin, Atina’daki gibi sıkışık barakalarda büyük ve kozmopolit bir dinleyici kalabalığıyla yine kendileri gibi kozmopolit şarkıcıların, kozmopolit şarkılarını alkışladıklarını anlatmış, Türklerin ve Musevilerin ise bol sigara dumanı kaplı izbe yerlerde Karagöz seyretmeyi yeğlediklerini belirtmiştir. Bilinen ilk Amane Kahvehânesi İzmir’de açılmıştır. 1893’ten itibaren Amane Kahvehâneleri Yunanistan’daki Yalta, Selanik, Yanya ve Arta’nın tüm limanlarında bulunmaktaydı (Chianis ve Brandl, 2001, s. 358). Amane kelimesinin kökenini değerlendirirken, Adam Aman!, Yar Amaney!, Aman! Ey!, ses nidaları ile müzik eşliğinde ve usulsüz biçimde söylenen mani şiir biçiminin Manes, Amane, Amanedhes***, gibi kavramlarla karşımıza çıktığını ve bu çalgılı kahvenin isminin buradan geldiğini söyleyebiliriz (Gazimihal, 1947, s. 3).

Eldeki mevcut bilgiler, Yunanca Amanedhes olarak anılan ve yaygın bir halk edebiyatı türü olarak manilerin, Aman!, Ey!, Of!, Yar! gibi kelimelerle başlayan, makamsal özellik taşıyan ve serbest vokal karakterdeki bir müzik türü olan Türkçe gazel veya uzun hava biçimlerine kaynaklık ettiğini düşündürmektedir. Bir çalgılı kahvehâne olan Amane Kahvehânelerinde Rum, Yahudi, Ermeni kökenli şarkıcıların içeriğinde acı, isyan, sitem, özlem, aşk, ayrılık, başkaldırı gibi duyguların olduğu melankolik eserleri icra etmelerinden ve bu açıdan Amane yani Aman kelimesiyle başlayan gazellerin yoğunlukta okunduğu repertuarından dolayı, bu çalgılı kahvehâne türüne Amane Kahvehânesi denildiği kanaati mevcuttur.

Zakos (2009, s. 22-23), 1871’de Atina Konservatuvarı’nın açıldığını, aynı yıl

* Café-chantant: Fransızca ‘Şarkılı Kafe’ anlamındadır (Fauser, 2005).

** Café Concert: Biletli giriş ve program akışı olan konser mekânları (Fauser, 2005).

*** Amanedhes: Makamsal özellik gösteren serbest okunan sözlü müzik biçimidir. Gazel müziksel biçiminin Türkçe Amane, Yunanca ise Manes-Amanes veya çoğul olarak Amanedhes telaffuzu vardır. İzmir tavrı Rebetiko müziğinde önemli yer tutan makamsal doğaçlama müzik biçiminde sözler ayaklı mani geleneğindeki gibi aman, amaney, aman yar şeklinde başlamaktadır (Broughton, Ellingham, & Trillo, 1999, s. 128; Holst-Warhaft, 2000).

Atina’da ilk Sandan-Café* (canlı müzikli kahve evi), sonrasında 1873’te ilk Sandur Café** açıldığını ve 1886’den itibaren bu mekânların Amane Kahvehânesi olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Hatzipantazis (1986), Atina’daki Amane Kahvehâneleri üzerinden Anadolu müziğinin yayılışı içerisinde Rebetikonun*** geçişini araştırmış, Atina gazetelerinde yayınlanan birçok metinleri analiz ederek 19. yüzyılın son yirmi yılında ortaya çıkan yeni bir eğlence şekli olarak Amane Kahvehâneleri’nin**** gelişimi ve yaygınlaşmasını şöyle açıklamıştır: “Atina ve Pire’de, Osmanlı tarzı müzikli kahvehânelere yaygın olarak kafe-aman olarak bilinmekteydi, fakat müzikli kahvehânelere ithafta bulunan ilk gazete onları o dönemde yaygın olarak kullanılan vurgulu çalgı özelliği taşıyan santurdan adını alan santur kahvehânesi olarak adlandırmaktaydı. İlk kahvehâne müzisyenleri ve kadın şarkıcılar ve dansçılar genellikle Osmanlı Yunanları ve İstanbullu Ermenilerdi, daha sonra, Osmanlı İmparatorluğu’ndan gelip Yunanistan’a yerleşen müzisyenlerin bu kahvehânelerde sahne almaya başlaması ve müzikli kahvehânelerin yaygınlaşmasıyla Atina’daki ilk açılış 1873 tarihine kadar uzanmaktadır” (Hatzipantazis, 1986/4, s. 25).

Holst (1993), Atina, Pire, Larissa, Hermupolis gibi kentlerde ve Siros adasında, o zamanlar Türk egemenliği altında bulunan Selanik’te, Türkiye kıyılarındaki İzmir ve İstanbul’da müzikli kahvehânelerin standart tipte olanlarına Amane Kahvehânesi denildiğini, belki de Türk mani kahvehânesinin düşük düzeydeki birer taklidi sayılabilecek bu kahvelerdeki izleyici kitlesinin farklı eğitim düzeyinde olduğu için belli standardı yakalayabilen mekânlara bu ismin verildiğinden bahsetmektedir.

Ahmet Rasim (1990, s. 389), “Karnaval Kokuları Geliyor” başlıklı yazısında, Muhsin ile beraber bulunduğu Odeon adlı çalgılı gazinoda soğuk kış gününde alafanga, alaturka dansların, şarkıların, manilerin söylendiğini anlatmaktadır. Bu bağlamda çoğu Müslüman ahlak anlayışı ve kültürüne göre yaşayan toplumdaki farklı olarak, bu alkollü içki sunan eğlence mekânları kendi doğal sürecini bir altkültürel alan olarak yaratmıştır. Osmanlı ev dışı sosyal yaşam geleneğinde varlık gösteren kahvehâne kültürü içinde doğan çalgılı kahvehâne eğlencesinin bir uzantısı olan Amane Kahvehâneleri, Batılı ve Doğulu müzik biçimlerini içinde barındıran, alkollü içki tüketilen, kadın şarkıcıların ve dansçıların müzik icrasında bulunduğu ve gayrimüslim Osmanlı tebaasının işletmeciliğini yaptığı mekânlardır.

1900 yılında Ahenk Gazetesi (4 Aralık 1900) Marika isimli taşralı bir kızın ve arkadaşının İzmir Salihli’de kahvehânelerde temsiller verdiği ve bununla yetinmeyip giriş biletleri karşılığında para topladıkları haberini yazmıştır. Anlaşılacağı gibi İzmir’in deniz kenarı Kordon civarındaki müzikli kahvehâneleri şehrin taşra kasabalarında da kişisel girişimlerle oluşmuştur. Yine aynı gazetede Hamidiye iskelesinin karşısında Mamiko’nun çalgılı kahvehânesinin adı bir barakadan oluşmasına rağmen, iki tane şantöz***** getirilmesiyle Cafe Chantant namını aldığı, kapı önündeki kalabalığı ve çalgı sesini işiterek oraya yavaşan taşralı köylülerin “Efendi burada güzel kantolar

* Sandan-Café: Fransızca Cafe Chantant tamlamasının Yunan’ca telaffuzudur.

** Sandur-Café: Santur çalınan çalgılı mekân.

*** Rebetiko: Anakara Yunanistan’da bilinen temel çalgısı buzuki olan dans ve eğlence kültürünün içerisinde özgün bir müzik biçimidir.

**** Orijinal metin içinde Café Aman olarak geçmiştir.

***** Şantöz: Piyano çalarak şarkı söyleyen müzisyen.

söyleniyor” sözleriyle içeri alınarak ya dolandırıldığına da ahlakın ifsat edildiği iddiası yayımlanmıştır (Dilbaz, 1983 içinde).

Hizmet Gazetesi, övgü dolu haberinde İzmir’deki eski salhâne yakınında bulunan Vartan Kalfa’nın kahvehânesine yeni hânende ve sâzendelerin geleceğini ‘icra-i ahenk’ edeceklerini duyurmuştur (7 Temmuz 1889). Kordon üzerindeki Monaco ve Orfe kahvehânelerini kötüleyen bir gazete haberinde bu yerlerin sahne, salon ve localardan oluşan üç bölümü olduğu, bunun dışında sahnenin arkasındaki merdivenlerden yukarı çıkılan bölümde fuhuşhânenin olduğu iddia edilmiş ve bu kahvehânelerin hemen kapatılması istenmiştir (HizmetGazetesi, 21 Mayıs 1889).

Göksu (2003, s. 71), kitabının “Hânendeler Meselesi” başlıklı bölümünde, düşük gelirli kentlinin eğlence olanaklarının sınırlı ve kahvehânelerin organize eğlence yerlerinden biri olduğunu, İkiçeşmelik mıntıkasında kumar oynamak, esrar içmek, kaçak rakı ve sigara bulundurmamak gibi suçların işlendiği kahvehâneler bulunduğunu, buralarda hânende kadın şarkıcıların olmasının serbest olduğunu belirtmiştir. Seroussi (1997), Yahudilerin yoğunlukta yaşadığı Selanik’te Amane Kahvehânelerinin müzik ve dansı birarada tutan en popüler eğlence mekânları olarak Atina, Pire ve Selanik gibi Yunan liman şehirlerindeki Yahudiler de dâhil olmak üzere farklı etnik gruplardan şarkıcıların sahnelediği en popüler şehir şarkılarının söylendiğini şöyle belirtmiştir. *“Böylelikle Amane Kahvehânelerinde sergilenen farklı müzik tarzlarının birlik içerisindeki mevcudiyeti bağlamında, doğu müzik oluşumunun yaygınlaştığını bununda Doğu Akdeniz müzik kültürünü genişlettiğini....Yahudi müzisyenler ve toplulukları Selanik şehrindeki müzik hayatının oluşumunda önemli bir rol oynarken Ladino* dilindeki şarkıları ev ve aile toplantılarından Amane Kahvehânelerine doğru kaydı...”* (Saltiel, 1998).

Amane Kahvehâneleri Osmanlı son döneminde hem kültürel hem de müziksel bir alt oluşum yaratmıştır. Özellikle herdaim kültürel bir merkez olan İstanbul ve yerel geleneklerin daha çok görünür olduğu İzmir şehirlerinde 1920’lere değin Yahudi, Müslüman ve diğer Batılı topluluklarla beraber Yunan ve Ermeni Ortodoksların yoğunlukla bulunduğu ve Yunan dilinin baskın olduğu kahvehâne müziğinin yaygın olduğu bilinmektedir (Pennanen, 2004, s. 3-4). Kafe-aman, ulusal ve Yunan tipi estetik içerisinde kullanılan yerel müzik ve dans geleneklerinin emsali olarak tanımlanan şark kahve dükkânıdır. Ayrıca o, İzmir’den Küçük Asya kantorumun ve Arap ve Türk çalgılarının bütün ahenginin esnek bir biçimde karşılaşmasıdır (Efimeris, 1874; Tragaki, 2002, s. 24 içinde). Bu kadar karmaşık bir örüntüde, çok kültürlü, farklı sınıf ve statülerin geçişleri, öteki ve marjinal tanımların bulunduğu Amane kahvehâneleri, dışavurum biçiminin göstergesi olarak müzik biçimi ortaya çıkarmıştır.

Amane Kahvehânelerinde Müzik Biçimleri

Genel olarak Amane Kahvehânelerinde icra edilen müzik türleri üzerine yazılı tasvirlerle göre, programın içerisinde tüm Doğu Akdeniz bölgesine ait müzikler yer almaktadır. Özellikle Türk ve Arap tınıları, Yunan halk şarkıları, Arvanitika, Roman (Rumanovlachoi veya sözde Genit etnik grubu mensuplarının), Bulgar ve Mısır müziği ile ilgili referanslar bulunmaktadır (Tragaki, 2002, s.42). Bu müzik biçimlerini veya

* Ladino: Sefarad Yahudilerinin konuştuğu Antik İspanyolca kökenli dildir.

kahvehânelerin program içeriğini kesin olarak sınıflamak zor olsa da iki döneme ayırmak ve sonrasındaki çeşitlenmelerini alt başlıklarda sunmak doğru olacaktır:

Osmanlı Çalgılı Kahvehânelerinde Mübadale* Öncesi Müziksel Dönem

16. yüzyıl sonrası kahvehâne kültürünün bir uzantısı içinde 19. yüzyıla ulaşılarak algılı kahvehânelerin bir altkültür alanı olan Amane Kahvehâneleri, Osmanlı müziksel kimliğinin makamsal ve biçimselliğinden etkilenen çok dilli repertuarı ile çokkültürlü bir ses alanı yaratmıştır. 19. yüzyıl sonlarında eğlence kahvehâneler, Kıraathâneler, Baloz'lar, alkollü içki sunan meyhâneler, mesire yerleri, meydanlar, düğünler ve eğlencelerde çalan ve söyleyen icracılar genel olarak Piyasa sâzendeleri ve hânendeleri adını almışlardır ve müzik Loncasına bağlıdırlar. Devrin Piyasa sâzendeleri içinde en kıdemli olanı Kemani Ağa, Beşiktaşlı Sofi, Yahudi Ester, Roza'ların gazellerine eşlik eden Loncadan yetişme Kemani Memduh adı geçen isimlerdir. Divanyolundaki, Arif'in kıraathânesinde, Şehzadebaşı'nda Şems'te, Beyoğlu'nda Eftalopulos'ta, Kemani Zafiraki, Peruz hanıma eşlik eden Kemani Bülbül bu müziksel türün diğer isimleridir. Ayrıca, konaklarda ve yalılarda, üst mertebeden kişilerin ev davetlerinde müzik icra edenler Kanuni Şems, Kemani Tatyos, Tanburi Yuvakim, Hânende Osman, Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey gibi saz ve söz ehli beylerden oluşan nazik takımı icracılar olarak bilinmektedir (Alus, 1997, s. 133-137). Çoğunluğu çingene olan gezginlerin kahvelerde müzik yaptığı bilinmektedir. Örneğin Gülistan Hanım ve Hafız Burhan Sesyılmaz (1897-1943) gibi çingeneler en tanınmış icracılardır. Kumpanias adı altındaki küçük orkestralar da bu eğlence mekânlarında görülmektedir. Seçme Tuluatçılar Kumpanyası gibi orkestraların bir bölümü Türk, diğeri Yunan kökenli geleneksel çalgılardan, örneğin santur, flüt, keman, lavta ve ud oluşmuştur (Kaygılı, 2003, s. 194). Tuluat Kumpanyalarında Peruz Hanım, Küçük Virjin, Şamran Hanım, Küçük Amelya, Kamela, Küçük Eleni gibi müzik eğitimi almış Kantocular** bilinmektedir. Kemani Yorgi Efendi eşliğinde icra edilen Güvercin kantosu, Gemici Kantosu, Kalbi Viranım yanıyor ağır kantosu dönemin meşhur kantoları arasındadır (Alus, 1995, s.61-63). Ayrıca, Osmanlı'nın klasik fasıl müziğinin sarayda ve aristokratlar tarafından giderek az rağbet sonucunda, birçok ünlü besteci ve çalgıcı gece kulüplerinde ve müzikli kahvehânelerde icrada bulunmaya başlamıştır.

Amane Kahvehânelerinde biri Türk stilinde şarkılar söyleyen, diğeri de dans eden çoğunlukla iki kadın sahneye çıkar, dans ritmini vurgulamak üzere Türk çingenelerinin kullandığı türde parmak zili ve tef kullanılmaktadır. En sık icra edilen dans, çiftetelli ve külhanbeyi edası ile oynanan zeybeklerdir (Holst, 1993). Bu eğlence kahvehânelerinin özgün bir program biçimi yahut müzik tavrının standardı yoktur. İzmir ve İstanbul başta olmak üzere, bulunduğu muhitin ekonomik düzeyine ve müdavimlerinin sosyo-kültürel yapısına göre değişiklik gösteren bu çalgılı kahvehâneler; esrar ve haşhaş içilen Tiryaki Kahvehâneleri gibi en alt düzeyden, şehrin merkezinde İtalyanca ve Fransızca şarkı söylenen sık beylerin ve hanımların geldiği mekânlara kadar geniş bir alan sunmaktadır.

* Mübadale 1923 yılında Lozan Barış Antlaşması'na ek olarak yapılan sözleşme uyarınca Türkiye ve Yunanistan Krallığı'nın kendi ülkelerinin yurttaşlarını din esaslı üzerine zorunlu göçe tabi tutmasına verilen addır.

** Kantocu: Kanto söyleyen kadın şarkıcı.

Yine de Amane Kahvehânelerinin esrar, alkollü içki ve fuhuşa açık mekânlar olması bu ehlikeyif hovarda kültürünün, geniş Müslüman toplumunda kabul görmemesi müziksel kimliğin oluşumunu da aksatmıştır.

Beyoğlu'nda içinde alkollü içki de içilen çalgılı kahvehânelerin yaygınlığından bahseden Sevensil (1985, s.119), buralarda sarhoş yabancı fahişelerin kötü orkestralar eşliğinde şarkı söyleyip dans ettiğini, yüzlerce kişinin avuçları patlayıncaya dek alkışladıklarını belirtmiştir. İleride Amane Kahvehânelerimiz müziği olarak kimlik kazanacak bu karma sosyal yapı ve bunun müziğe iz düşümü dönemin tarihsel yanları ile birleştiğinde, Osmanlı eğlence hayatındaki popülerliğine rağmen kendini tam olarak tanımlayamamıştır. Müzikli tiyatrolar, İtalyan ve Osmanlı kültürüne ilişkin kantolar ve dönemin Batılılaşma eğilimi olsa da kent müziği mekânlarında mani söyleme kökeninden gelen Amaneler, daha sonra Gazel kelimesi ile kullanılmıştır.

Mübale öncesinde Osmanlı topraklarında olan bu Mani Kahvehânesinde şarkıcılar koşuk türünde, karşılıklı atışmalar biçiminde serbest ritim, serbest melodiyle, doğaçlama söyleyerek Aman, aman seslenişini yeni şarkı dizelerinin doğaçlamasına zaman kazanabilmek için kullanmışlardır. Tahmini olarak 1900 yılı civarında İstanbul'da binlerce mani şarkıcısı bulunuyor olmalıdır. Tipik bir İstanbul manisi Adam Aman sözleriyle başlamaktadır (bkz. Kaygılı, 1937, s. 14).

Özellikle 1870 ile 1920 yılları arasında Osmanlı topraklarında bir yayılım gösteren Amane Kahvehâneleri, mekânların işletmeci resmi kağıtlarında bu şekilde geçmemiştir. Alkollü içki olmayan eğlence mekânlarındankahvehâne ve kıraathâneler, ev sahipliği yaptıkları müzik türüne ve müdavimlerinin sosyal yapısına göre yakıştırmalar ile çağrışım sıfatları almışlardır. Bu anlamda Amane Kahvehâneleri, Osmanlı makam müziğini ve mani okuma geleneğinden gelen, kendi içinde sınıflara ayrılan eğlence müdavimleri tarafından kanto, Amane (gazel), ince saz, raks ve yerel oyun havaları ve alafranga şarkıları bulabilecekleri, bazılarında alkollü içki içebilecekleri mekânlardır. Fakat bu mekânlarda düzenli bir müzik programı yoktur.

Çalgılı Kahvehânelerinde Mübadale Sonrası Osmanlı Müziksel Dönem

1923 mübadele sonrası, Amane Kahvehânelerinin müzik biçimi ve repertuarı açısından tam kimlik kazandığı dönemdir. Yunanistan'ın ulusallaşma etkisinde karakter kazanmış bu tür, bir alt kültürel öge olarak üretilmiştir. İzmir ve İstanbul'dan gelen sığınmacılar beraberlerinde Aman! nidalarıyla başlayan makamsal karakter gösteren, Anadolu ritim yapılarını taşıyan bu müziksel envanteride taşımışlardır. Yunanistan'ın yaşam koşulları ve siyasi-sosyal atmosferiyle birlikte, Rebetiko müziği, Doğulu, marjinal, isyancı ve kabadayı müzikleri, İzmir tavrı ve Pire tavrı olarak iki farklı karakter göstermiştir. Bu icralar Amane Kahvehânelerinin müziksel üretimini çeşitlendirmiştir.

19.yüzyıl sonlarından 1920'lere değin eş zamanlı olarak yaygınlaşan Rebetiko müziği ile Amane Kahvehânesi müziği, biçim ve ses alanı olarak ayrışmayı mübadele sonrasında yapmıştır. Sığınmacılar, Atina'da Yeni-İyonya, Yeni-Smyrna gibi isimler verdikleri barakalardan oluşan yerleşim alanlarında beraberlerinde getirdikleri müziği söylemişlerdir. Amane Kahvehâneleri bir İzmir tavrı olarak bilinmeye başlanırken, İzmir'den gelen müzisyenler bu yeni tavırda çalıp söylemişlerdir. Pire caddesindeki ünlü

Amane kahvehânesi Mikraasya, Yunan halk ozanları derneğinin, yani Atinalı ve Pireli ozanların derneklerinin ilk ana karargâhı olmuştur (Pennanen, 2004). Yunan dilinde Adam aman manisi, İstanbul'un müzikli kahvehâneleri vetavernalarıyla dolu muhiti Galata'ya ithafen Galata manisi olarak da bilinmektedir. Osmanlı-Yunan repertuvarında diğer bilinen ve sıklıkla kaydedilen maniler, Smyrneiko Minore, Tzivaerive Tabahaniotiko'dur. Osmanlı'nın bu serbest ritimli vokal türleri, Yunan dilindeki ikili adlandırmasının (nomenklatur) karışması sonucunda doğaçlama yapılarını yitirerek daha melodik ve standart bir yapıya bürünmüştür. 1930'lu yıllarda yapılan plak kayıtlarından hem gazeller hem de manilerin Amane adı altında isimlendirildiği anlaşılmaktadır. Bunlar, Gazel Müstear manileri veya Gazelli Mani gibi terimlerle görülmektedir (Pennanen, 2004, s.1-25). 1922-32 yılları Rebetiko müziğinin ilk periyodu olan, Smyrneika yani İzmir tavrı, bir üslup ve biçimi olan "Osmanlı-Yunan kahvehâne müziği," müzisyenlerin ve asıl icra muhitlerinin etnik kökenini temel almaktadır (Pennanen, 2004, s. 3-4). Bu müzik türündeki makamsal nitelik, İstanbul, Bursa ya da bir başka Osmanlı şehirden getirdikleri halk şarkısını Yunan dilinde söylemelerinde etkendir. İzmir tavrının en önemli özelliği Amane biçimidir.

1880 yılında Atinadüşünce olarakkiye bölünmüştür; bir tarafta Küçük Asya esintilerini sevenler, diğer yanda bu uzun aşk şarkısı Amanelerin Yunan özelliklerini taşımadığını düşünenler vardı. AtinaAmane Kahvehâneleri ile doluydu. 20. yüzyıla gelince Amane Kahvehânelerinin gözden düşüşünü, gölge oyununun ve Atina revüsünün ortaya çıkışını gözlemleyebiliriz (Zakos, 2009, s.22-23). Hatzipantis'e (1986) göre de 20. yüzyılın ilk senelerinde Küçük Asya müzik geleneği yavaş yavaş Amane Kahvehânelerinden çıkarak Karagöz gölge oyunlarına kaymıştır. Bu koşullarda, Lozan Antlaşması uyarınca 1923'te gelen mültecilerin beraberlerinde getirdikleri Küçük Asya müzik sanatı ile gölge oyunlarını harmanlanmasının önu açılmış, bu karşılıklı kültürel değiş tokuşlar daha sonrasında Rebetikoşarkılarının doğuşuna ön ayak olmuşlardır.

Zamanın İzmir ve İstanbul'da kaydedilmiş gramafon plaklarında, bu şehirlere özgü şarkıların ilk kez Rebetiko olarak adlandırıldığı görülmektedir, bu şehir halk şarkıları, ilk örneklerinden bu yana Rebetiko olarak adlandırılmaktadır (Koglin, 2008). Böylece Rebetiko müziği iki ayrı alt türden: daha eski İzmir tavrı (Smyreneika) ve bunu izleyen Pire (Peiraiotika) tavrından oluşmuştur. İzmir tarzı serbest formdaki Amaneler, ölçülü biçimdeki şarkılar şeklinde hem erkek hem de kadın şarkıcılar tarafından keman, santur, ud, piyano, viyolonsel, gitar, mandolin veya kanun gibi çalgılar eşliğinde sergilenir. Bu müzisyenler genellikle İzmir, Bursa veya Ayvalık gibi Batı Anadolu'nun şehirlerinden gelen, Osmanlı ve Avrupa klasik müzik eserleri ile beraber Osmanlı İmparatorluğu altında farklı yerel grupların popüler şarkılarını icra etmişlerdir.

Diğer yandan, 1932-42 yılları, Pire tavrı olarak adlandırılan biçimdir. Peiraiotika adı ile bilinen bu dönem Pire'den Pire menşeli müzik anlamındadır. Şehir müziği özelliği gösteren bu mourmourika, yabancı, sürgünde olan, ezilmiş, yerinden yurdundan olmuş anlamında isyan şarkılarının söylendiği dönemdir. Şarkılar tipik olarak erkek şarkıcılar tarafından buzuki, bağlama ve gitar eşliğinde icra edilmiştir. Kural olarak bu çalgılar genellikle alt sosyal tabakadan yerel amatörler ve otodidaktik müzisyenler tarafından çalınmıştır. Repertuvarları, teknik yetileri, Küçük Asya'dan gelen sanatçılarına kıyasla daha kısıtlıdır (Koglin, 2008, s. 6).

Dönem gazeteleri ve gazete makaleleri (bkz. Hatzipandazis, 1986), 1922'den önce de anakara Yunanistan'da popüler Osmanlı müziğinin dinleyicilerinin bulunduğunu söylese de Pappas (1999, s. 353-363), 1922 sonrası Yunanistan'da yapılan plak kayıtlarını inceleyerek o dönem müziğinde Yunanlaştırma ve kimlik kazandırma niteliği olduğunu vurgulamış; karşılama, zeybek ve çiftetelli ritimleri olmak üzere bu müziğin anakara Yunanistan'da daha öncesinde bilinmediğine dair görüşünü savunmuştur. 1922'ye dek yapılan kayıtların "kleftik baladı, koro müzikleri, kantatlar ve dans etmeye yönelik yöresel halk müziklerinden oluştuğunu, lakin mübadele sonrasında Küçük Asya müziklerinin popülerlik kazandığını belirtmiştir. Bu durumda, Osmanlı topraklarında filizlenmiş, Amane, Zeybek, Şarkı, Çiftetelli, Karşılama müzik biçimleri ile santur, klarnet, kanun, kemençe, ud gibi çalgıların karakter kazandırdığı Amane Kahvehâneleri, anakara Yunan müzik kültüründe, yerinden edilen mübadil Osmanlı-Rumlarının dünyasını işaret etmektedir.

Bununla beraber sürgün ve yaşanan dönemin olumsuz havası, hapis hâne şarkıları, isyan, başkaldırı, haşhaş kullanımı, yeraltı dünyasının güçlenmesi, özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde rüşvet, kanunlarla uyumsuzluk gibi kent yoksulluğu ve karmaşaya işaret eden konular, bağlama ve buzuki çalgısının kullanıldığı kutsavakides, manges, Vlamides, tsiftes, rembetes müzik biçimlerinin bu mekânlarda icrasını oluşturmuştur (Holst, 1993). Bu Pire tavrı Rebetiko ile İzmir tavrı arasındaki en önemli ortak yön, sürgün edilen ve isyankar niteliklerinden dolayı alt kültürel kimlik tavrı sergilemeleridir.

Sonuç

Amane Kahvehânelerinin ne olduğu ve nasıl bir müziksel ve kültürel yapıya sahip olduğu probleminde yola çıkan bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır: Mübadele öncesi Osmanlı topraklarında müzik ekseninde Amane Kahvehânesi terimi, mani söyleme geleneğinin temel çalgılı kahvehânelere türemiştir. Amane (gazel) biçimi icralarının, şarkı, halk türküleri, zeybek, karşılama gibi yerel danslar üzerine kurgulanmış müzik icrasına ev sahipliği yapan mekânlar için Amane Kahvehânesi denildiği görülmektedir. Bu içerik, 1880-1920 döneminde kahvehâne ruhsatı ile varolan alkollü içki olmayan mekânların müşteri çekebilme için dönemin popüler müziği kantolara, müzikli tiyatrolara, Alafranga orkestralara yer vermesiyle karmaşık bir hal almıştır. Böylece Amane Kahvehânesi diye tanımlanabilecek tek tip bir mekân özelliği olmadığı tespit edilmiştir.

Konuyla ilgili kaynakların sınırlılığı, Osmanlı'nın son döneminde İzmir ve İstanbul'un gözde semtlerinde açılan müzikli kahvehânelerin müzik tarzı hakkında net bir bilgi sunmasa da İzmir'de Kordon semtinde, İstanbul'da Fener ve Galata'da oluşan, Avrupa'da açılan Cafe Chantant'lara özenilen mekânların olduğu bilinmektedir. Amane Kahvehânesi müziğinin öncül ve üst sınıfsal yerlerini iki gruba ayırabilmekteyiz. İlki, çok dilli repertuarı ile daha Batılı bir havada olan müzikli tiyatrolar ve konser kahvehâneleri gibi biletle girilen mekânlardır. İkincisi ise hânende ve sâzendelerden oluşan ince saz heyetlerinin alaturka ve alafranga repertuarlarıyla boy gösterdikleri mekânlardır. Bu mekânlar sonrasında 'doğulu' bir kimlik kazanmıştır ve Amane Kahvehânesi yapısını oluşturmuştur. İstanbul ve İzmir'in farklı semtlerinde ekonomik

işletme seviyesi ve konforu orta ve alt tabaka sosyal gruba hitab eden kahvehâne, kıraathâne, baloz, meyhâne mekânlarında loncalara bağlı sâzende ve hânendeler çalışmaktadır. Bu müzikçiler sabit orkestra olarak bilinmektedir. Diğer yandan, gezici çingenelerin yaptıkları icralar mevcuttur. Bunlar, kumpanya denilen orkestra gruplarının tuluat ya da kanto programlarıyla eş zamanlı olarak birbirine benzer repertuarı icra etmektedirler. Bu müzikçilerin farklı eğitim kökeni ve müzik adabına haiz icralarının olduğu anlaşılmaktadır.

Bunların içinde özellikle loncalara bağlı müzik icracılarının Osmanlı fasıl üslûbunu, mani geleneğini, Amane (gazel) ve şarkı biçiminin ağır hava örneklerini verebildikleri mekânlara Amane Kahvehânesi demek mümkündür. Kadın şarkıcıların müzik icrasında bulunmadığı bu programlar, Yahudi, Müslüman ve özellikle Rum kökenli Osmanlı sâzendeleri ve hânendeleri tarafından icra edilirken, aynı dönemde özellikle İstanbul Beyoğlu'nda kadın dansçılar veya şarkıcıların çalıştığı baloz ve birahâne gibi müzikli mekânlarda içinde saz takımı olması nedeniyle Amane kahvehâneleri kapsamında değerlendirilmektedir. Esrar kullanımına, alkollü içkiye ve fuhuşa açık bu mekânlara, berduş, ayak takımı ve hovardaların gittiği anlaşılmıştır.

Osmanlı topraklarında mübadele öncesi dönemde Amane kahvehânesi, bir çalgılı kahvehâne türü olarak hem kültürlerin belirli yerlerde kendi tabanlarını kaybettiğinin sessiz kabulü hem de kültürel etkileşim ve çoğulculuğun ekseninde karma karışık ve dışlanan bir yeniden üretim alanı ile devamlılık göstermiştir. Bu yapı, mübadele sonrasında, kimlik kazanımını, sürgün ve yerinden edilmiş bir taşıyıcılıkla oluşturmuştur. Amane kahvehânesinin müziksel kimliğinde Osmanlılık, Rumluk, Hristiyanlık, Yahudilik gibi kök kimlik tanımlarının yanısıra isyan, ezilmişlik, göçmüş ve sürülmüş olmanın yapısı görülmektedir. Onun her iki dönemde de kabulü, alan yaratımı ve devamlılığı altkültürel öge olarak varlık göstermiştir. Amane kahvehânesi, piyasa ve genel ahlaka aykırı eğlence anlayışında Osmanlı fasıl müziğigeleneğinin birer kötü taklidi gibi algılanırken, 19.yüzyıl sonlarında Avrupalı etkisi ile şehir müziğinde karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Bu noktada tutucu ve geleneksel bir tavırla Amane icrası, fasıl şarkı biçimi ve popüler kantoların yanısıra yerel oyun biçimleri, havaları ve halk şarkıları icracıları tarafından modası geçmiş olmasına rağmen süreklilik göstermiştir. Bu 'Doğulu' ses uzamı, 1922 sonrası özlem, acı ve çaresizlik çeken halkın beraberinde daha bariz bir müziksel biçim olan İzmir tavrı Rebetiko'yu yaratmıştır. Son cümlede Amane terimi, hem alt kültür çerçevesinde çokkültürlü bir müzikli mekânın adıdır. Hem de bir müzik biçimi olarak, temsil edildiği mekân olan kahvehânenin, çokkültürlü müzik türüdür. Çünkü Amane Ladino, Yunanca ve Türkçe gibi birçok dilde söylenmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmet R. (1990). *Muharrir Bu Ya*. H. Dizdaroğlu (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Akyazıcı Özkoçak, S. (2009). Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri. A. Yaşar (Ed.), *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar* içinde (s. 17-36). İstanbul: Kitap.
- Altınay, A. R. (1936,24 Şubat). Eski İstanbul Kahvehaneleri. Akşam.
- Alus, S. M. (1995). *İstanbul Kazan Ben Kepçe*. (1. Baskı). N. Sakaoğlu (Haz.). İstanbul: İletişim.
- Alus, S. M. (1997). *Masal Olanlar*. N. Akbayar (Haz.). İstanbul: İletişim.
- Anastasiadou, M. (1999). Son Osmanlılar Döneminde Selanik Kahvehaneleri. H. Desmet-Gregoire ve F. Georgeon (Ed.), *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler* içinde (s. 87-99). M. Atik&E. Özdoğan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Avelot, H. (1897). *Croquis de Grèce et de Turquie, 1896-1897. Autour de l'Archipel, textes et dessins d'Henri Avelot*. A. Mame (Ed.) Tours: Alfred Mame et fils, editeurs.
- Ayangil, R. (1994). Kanto. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt. 4, s. 419-420). İstanbul: Tarih Vakfı ve Kültür Bakanlığı.
- Balikhâne Nazırı, A. R. (t.y.). *Bir Zamanlar İstanbul*. N. A. Banoğlu (Haz.). İstanbul: Tercüman.
- Beyru, R. (2000). *19. Yüzyılda İzmir'de Yaşam*. İstanbul: Literatür.
- Birsel, S. (1983). *Kahveler Kitabı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Chianis, S., Brandl, R. M. (2001). Greece: Traditional Music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 . (S. Sadie, & J. Tyrrell,) Londra: Macmillan Publishers.
- Clarke, J.(1976). Style. S. Hall&T. Jefferson (Ed.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* içinde (s. 175-191). London: Hutchinson.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., Roberts, B. (2005).Subcultures, Cultures and Class [1975]. K. Gelder (Ed.), *The Subcultures Reader* (Second edition) içinde (s. 94-104).London and New York: Routledge.
- Cohen, A. K. (1955). *Delinquent boys: The culture of the gang*. Glencoe, Ill: Free Press.
- Cohen, Albert K. and James F. Short, Jr., "Research in Delinquent Subcultures," *The Journal of Social Issues*, XIV, No. 3, 1958, pp. 20-37.
- Dilbaz, M. (1983). *Ahenk Gazetesi Bibliyografyası 1914-1930*. (Yayınlanmamış Bitirme Ödevi). İzmir: Ege Üniversitesi/ Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, İzmir.
- Dubin, M., Pissalidhes, G. (1999). Greece: Song of the Near East. S. Broughton, M., Ellingham& R. Trillo (Ed.), *World Music: Africa, Europe and the Middle East* içinde (s. 126-142). London: Rough Gudes.
- Emeksiz, A. (2009). İstanbul Kahvehaneleri. F. Özdem (Haz.), *Karaların Ve Denizlerin Sultanı İstanbul: Cilt 2* içinde (s. 123-140). İstanbul: Yapı Kredi.
- Fauser, A. (2005). *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. New York: The University of Rochester Press.
- Feldman, W., Özcan, N. (2001). İstanbul: Musiki. İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*(Cilt. 25, s. 271-275). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Gazimihal, M. R. (Ekim 1947). Türk Musikisinin Maşeri Değerleri. *Musiki Ansiklopedisi* (Cilt. 17, s. 3). E. Cenkmén, & L. Armao (Haz.). İstanbul: Melek Musiki Yayınevi .
- Gelder, K. (Ed.) (2005). *The Subcultures Reader* (Second edition). London and New York: Routledge.
- Georgeon, F. (1999). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri. H. Desmet-Gregoire ve F. Georgeon (Ed.), *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler* içinde (s. 43-85). M. Atik&E. Özdoğan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

- Gerçek, S. N. (1997). İstanbul'dan Ben de Geçtim. A. Birinci & İ. Kara(Haz.). İstanbul : Kitapevi.
- Göksu, E. (2003). *1929 Dünya Ekonomik Buhran Yıllarında İzmir ve Suç Coğrafyası*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.
- Greve, M. (1995). *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Gupta, A., Ferguson, J. (1992). Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7(1), 6-23.
- Hattox, S. R. (1996). *Kahve ve Kahvehâneler: Bir Toplumsal İçeceğin Yakınoğu'daki Kökenleri*. N. Elhüseyni (Çev.). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Hatzipandazis, T. (1986). *Tis Asiatidos mousis erastai... I akmi Athinaikou kafe aman sta bronía tis vasileias tou Yeoryiou A'*. Athens: Stigmi.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*. S. Nişancı (Çev.). İstanbul: Babil.
- Heise, U. (2001). *Kahve ve Kahvehane*. M. Tüzel (Çev.). İstanbul: Dost.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology*. New York: A.A. Knopf.
- Hizmet Gazetesi.(1889,7 Temmuz ve 1889, 21 Mayıs). İzmir.
- Holst, G. (1993). *Rembetika*. V.Ç. Akpınar (Çev.). İstanbul: Pan.
- Holst-Warhaft, G. (2000). Amanes: The Legacy of the Oriental Mother. www.umbc.edu : http://umbc.edu/MA/index/number5/holst/holst_0.htm (10.01.2016).
- Işın, E. (1990). Semai Kahvelerinde İnsan ve Kültür. *Sanat Dünyamız*,(40), 26–29
- Işın, E. (1994). Kahvehâneler. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt. 4, s. 386-392) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı ve Kültür Bakanlığı.
- Jenks, C. (2005). *Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı*. (N. Demirkol, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (1937). İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri. İstanbul: Eminönü Halkevi Dil Tarih ve Edebiyat Şubesi.
- Kaygılı, O. C. (2003). *Köşe Bucak İstanbul*.T. Yıldırım (Haz.). İstanbul: Selis Kitaplar.
- Koglin, D. (2008). A Key Concept to Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey. *Music and Politics*, 2(1), 1-39.
- Kömeçoğlu, U. (2009). Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusal ve Toplumsal: Osmanlı Kahvehâneleri. A. Yaşar (Ed.),*Osmanlı Kahvehâneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar* içinde (s. 49-84). İstanbul: Kitap.
- Kuzucu, K., Koz, M. S. (2015). *Türk Kahvesi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Merriam, A. P. (1964). *The Antropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Murray, J. (1878). *Handbook for Travellers in Turkey in Asia*. Londra: John Murray.
- Pappas, N. G. (1999). Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922. *Journal of Modern Greek Studies*,17(2), 353–373.
- Peçevi, İ. (1992). *Peçevi Tarihi*. (Cilt 2). B. S. Baykal (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48 (1),1-25.
- Saltiel, D. (1998). *Canciones Judeo-Españoles Del Tesalonica* (CD Booklet). Germany: Oriente Musik–RIEN CD 14.
- Sevengil, R. A. (1985). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*. İstanbul: İletişim.
- Solakzade, M. (1989). *Solakzade Tarihi* (Cilt 1). V. Çabuk (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tragaki, D. (2002). *Urban Ethnomusicology in the City of Thessaloniki (Greece): The Case of Rebetiko Song Revival Today*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of London/Goldsmiths College/Music Department, London.

- Yelten, M. (2007). Osmanlılar: Nesir. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 33, s. 563-565). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Waterman, R. A. (1952). African influence on the music of the Americas. S. Tax (Ed.), *Acculturation in the Americas* (Cilt. 2, s. 207-18) içinde. Proceedings of the 29th International Congress of Americanists. Chicago: University of Chicago Press.
- Yaşar, A. (2003). *The Coffeehouses in Early Modern Istanbul: Public Space, Sociability and Surveillance* (Yayımlanmış Yüksek Lisan Tezi). Boğaziçi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yöre, S. (2012). Mekân ve Müzik: Osmanlı Döneminde İstanbul'un Çokkültürlü Müzikli Eğlence Mekânları. *Bellekten*, LXXVI (277), 879-904.
- Zakos, A. (2009). *Bouzouki: The National Greek Instrument*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Charles University/Pedagogical Faculty/Department of Music Education, Prague.



DISHONESTY AND THE COST OF PLAYING WITH OTHERS' FEELINGS IN ANTHONY TROLLOPE'S THE WAY WE LIVE NOW

ANTHONY TROLLOPE'UN THE WAY WE LIVE NOW ADLI ROMANINDA BAŞKA
İNSANLARIN DUYGULARIYLA OYNAMANIN BEDELİ VE SAHTEKÂRLIK

B. Cercis Tanrıtanır*

ABSTRACT

The Victorian Period, beginning in 1837 and ending in 1901, is a period when British Imperial develops and expands with an unprecedented speed. This period brings England- the first industrialized country in the world- to the highest level of deveelopment. During this period, rural based life styles change into urban based economy and modern life which results in increase in wealth. Cities experience rapid growth, life styles of people differentiate, the landscape changes and massive production replaces agricultural production. Despite the prosperity and optimism in this period, some difficulties associated with the rapid industrialization emerge. Unemployment, poverty and competitive desire for social security appear causing restlessness among the members of the British society. The authors of this period from Charles Dickens to Elizabeth Gaskel and Anthony Trollope handle the issues of Victorian period and keep a critical eye on the matters changing the structure of the community. The aim of his study is to reflect the effects of rapid industrialization through Anthony Trollope's view. In his novel titled *The Way We Live Now* he presents the introduction of materialism characterized by a "great financier" and the leakage of

*Doç.Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi. betanritanir@gmail.com

dishonesty- as the financial power- into economical, religious, social and political institutes of British Community is analyzed. This study, displays the excessive interest of both the institutes and individuals to dishonesty at the same time proves that financial benefits result in frustration. Additionally, the presentation of the cost of playing with others' feelings and the significance of love and moral values are handled.

Key Words: Anthony Trollope; *The Way We Live Now*; dishonesty; great financier

ÖZET

1837 de başlayıp 1901'de sona eren Victorian Dönemi İngiliz İmparatorluğu'nun eşi benzeri görülmemiş bir hızla gelişip yayıldığı bir dönemdir. Bu dönem dünyada endüstrileşmeye başlayan ilk ülke olan İngiltere'yi gelişmişliğin en uç noktasına taşımaktadır. Kırsal yaşam odaklı hayat tarzları, zenginliğin artmasına yol açan modern yaşam tarzına ve kentsel odaklı ekonomiye dönüşmektedir. Şehirler hızlı bir büyüme içerisine girmekte, çevre değişmekte, insanların yaşam tarzları farklılaşmakta ve büyük çaplı üretim tarımsal üretimin yerini almaktadır. Bu dönemdeki iyimserliğe ve refaha rağmen, hızlı sanayileşmeyle ilişkili bazı problemler ortaya çıkmaktadır. İşsizlik, yoksulluk sosyal güvenliğe duyulan aşırı ilgi İngiliz toplumundaki bireyler arasında huzursuzluğun belirmesine yol açmaktadır. Charles Dickens'tan Elizabeth Gaskell ve Anthony Trollope'a kadar bu dönemin yazarları, Victorian Dönemi konularını ele almakta ve toplumun yapısını değiştiren unsurları eleştirmektedirler. Bu çalışmanın amacı, en hızlı sanayileşmenin etkilerini Anthony Trollope'in bakış açısıyla yansıtmaktır. Şimdiki Yaşam Tarzımız adlı romanında materyalizmi "muhteşem yatırımcı" olarak sunmakta ve- ekonomik güç- olarak değerlendirilen sahtekarlığın İngiliz toplumundaki ekonomik, sosyal, dini ve politik kurumlara sızması analiz edilmektedir. Bu çalışma, kurumlarla beraber insanların da sahtekarlığa olan aşırı ilgisini ortaya koymakta ve maddi çıkarlara dayalı ilişkilerin hüsrarla sonuçlandığını göstermektedir. Bununla beraber, başkalarının duygularıyla oynamanın bedeli ve aşkın, ahlaki değerlerin önemi ele alınmaktadır.

Keywords: Anthony Trollope; Şimdiki Yaşam Tarzımız; sahtekarlık; muhteşem yatırımcı

Introduction

Born in 1815, Anthony Trollope was one of the foremost and popular novelists of Victorian period and like his contemporaries George Eliot, Charles Dickens and William Makepeace Thackeray. Anthony Trollope wrote more than sixty books including forty seven novels many of which sold more than 100,000 copies that made them best sellers of Victorian age. Trollope, whose series of novels known as Chronicles of Barsethire, wrote his novels based on political, social, and gender issues and he tended to depict these issues in a realistic way. While reflecting the issues regarding political and social aspects of Victorian age in a realistic style, and Levine (2012) describes the content of the period indicating; "Rich combinations of individuals, types, and networks can be found in the period's most sweeping realist fictions such as *The Way We Live Now* (p.93). Thus, instead of defining a single characterization of realism, Trollope uses his novels to represent ordinary subjects in complex social relationships employing enriched combinations of figures and events.

The Way We Live Now (1875) is one of Trollope's novels that first appeared in serialized form and in a literary sense, it is significant in that it was published in monthly parts. The satirical novel consists of 100 chapters and it portrays the financial scandals of 1870s. Being rich in sub plot, the novel focuses on greed and dishonesty caused by the scandals. These scandals were caused by sudden introduction of new comers and as Kendrick (1979) mentions; "a traditional British enclosure is invaded by gold diggers, speculators, Jews and intruders" (p.136). The sudden entrance of Mr. Melmotte, for instance, exemplifies how British society is occupied by a so-called businessman whose previous life is mysterious.

Anthony Trollope makes a strong link between himself and the characters he creates in his novels since he underlines the necessity to make them a part of his own life by crying at their grieves, laughing at their absurdities and enjoying their joy. According to him, it is necessary that the characters be loved or hated or sometimes forgiven. In his novel, the author employs Augustus Melmotte "*The Great Financier*" (Trollope, 1875, p.178) having a mysterious past, rumored being Jewish and connected to failed business in other European countries. As soon as he moves to London, the city's upper class is fascinated by his arrival and the company, he sets up, aims to construct a new railway line entitled South Central Pacific and Mexican Railway and it is supposed to connect Salt Lake City and Veracruz. In fact, his main purpose is to ramp up the share price of the railway without paying anything and enrich himself regardless of the expectations of the shareholders but whether the railway will be constructed or not is a real misery. Being fascinated by the income of the line, the young baronet Felix Carbury, Paul Montague, Lord Nidderdale and Lord Alfred become the partners despite the rumors that Mr. Melmotte is a "swindler" (Trollope, 1875, p.197).

Under the light of what has been told so far, this paper will focus on the dishonesty represented by the despicable character- Augustus Melmotte- his acceptance in commercial, political and religious areas and the cost of playing with others' feelings. So as to make a beginning, what Trollope expresses in his "*Autobiography*" is significant for his satirical attitude about the embrace of dishonesty by the members of the English society;

a certain class of dishonesty, dishonesty magnificent in its proportions and climbing into high places, has become at the same time so rampant and so splendid that seems to be reason for fearing that men and women will be thought to feel that dishonesty, it can become splendid, will cease to be abominable. If dishonesty can live in a gorgeous with pictures on all its walls, and gems in all its cupboards, with marble and ivory in all its, and can give Apician dinners, and get into Parliament, and deal in millions, then dishonesty not disgraceful, and the man dishonest after uch a fashion is not a low scoundrel (Childers, 163,na).

Dishonesty and The Cost of Playing With Others' Feelings

Augustus Melmotte, regarded as the richest man ever seen in the country, fascinates the investors and they are seduced by the promises that the railway line will make a great profit for the shareholders. Though they are aware of the fact that Melmotte is

said to be a swindler, they do not hesitate to invest money in the construction of the new line. The shareholders (Felix, Nidderdale, Paul and Alfred) have no idea about what the rate of their shares is and whenever they try to raise questions, the Board meetings, controlled by Melmotte, end suddenly. In reality, each of the members of the board has their own problems; Felix running through his mother's savings, Paul loving his best friend's cousin and lover- Hetta- and Lord Nidderdale forced by his father and Melmotte to marry his daughter, Marie. Despite the rumours about him, Mr. Melmotte's easy access into the commercial area is quite striking since he is reflected as the boss who has the financial strength to provide each member of the Board with large sum of money. Though the shareholders gather to negotiate about the railway, they are pacified and all the issues about the railway company are conducted under the control of the so-called *great financier*. The wealthy financier begins to institutionalize his plan and he sneaks over the society step by step.

When Mr. Melmotte took his offices in Abchurch Lane, he was undoubtedly a great man, and the establishment of South-Central Pacific and Mexican Railway in Abchurch Lane had become an accepted glory of finance as well. "The great company indeed had an office of its own, where the Board was held; but everything was really managed in Mr. Melmotte's own commercial sanctum" (Trollope, 1875, p.267).

After seducing the people by promising them that they will gain an unprecedented amount of money in commercial area, Augustus Melmotte begins to be as dominant as he can in the area of politics. He is well aware of the fact that it is fairly necessary for a wealthy person to have a chair in the parliament for his future which will enable him to legitimize his wrong doings and strengthen his position in the English society. In order to increase his social standing, Melmotte tries to bring both aristocracy and royalty under the same roof and for this purpose, he organizes a dinner hosting the Emperor of China. According to some, Melmotte was neither a citizen of London nor a merchant or an Englishman but his willingness and affordability to spend the necessary money to organize the dinner party were what concerned people rather than his dishonesty.

This no doubt was a great matter,- this affair of seat; but the dinner to be given to the Emperor of China was much greater. It was the middle of June, and the dinner was to be given on Monday, 8th July, now three weeks hence; — but all London was already talking of it. The great purport proposed was to show to the Emperor by this banquet what an English merchant-citizen of London could do. Of course, there was a great amount of scolding and a loud clamour on the occasion. Some men said that Melmotte was not a citizen of London, others that he was not a merchant, others again that he was not an Englishman. But no man could deny that he was both able and willing to spend the necessary money; (Trollope, 1875, p. 267).

Despite the long disputes about Mr. Melmotte's dark background and the conviction that he forged the signature of landlord whose property he mortgaged, Mr. Augustus Melmotte, whose rival was Mr. Alf, is selected as member of the parliament in Westminster after being supported by some people prioritizing their long term benefits. He was fortified by Mr. Broune -the owner of the newspaper titled *Morning Breakfast*

Table- as he thought that the financier would be supported by the country at large. More interestingly, it was predicted that this support was given by Mrs. Carbury for the purpose of persuading Mr. Melmotte to allow the marriage between Felix and Marie. In spite of the information gathered from New York, Hamburg and Vienna regarding Melmotte's illegal affairs, he becomes a political hero in addition to his title which is the commercial one. In fact, before the election, Melmotte was informed about the fact that he had forged Dolly Longestaffe's signature when he purchased their property in Pickering, Caversham, but he had such a shrewd personality that he tried to stand as powerful as he could so as to get a seat in the parliament and prove everyone how courageous he was against his enemies trying to defeat him. As a result of the election, the opportunist financier having been supported by conservatives could get a seat despite his fraud.

Here was an opportunity for himself! Here was at his hand the means of revenging himself for the injury done him, and of showing to the world at the same time that he was not afraid of his city enemies! It required some courage certainly, —this attempt that suggested itself to him of getting upon his legs a couple of hours after his first introduction to parliamentary life (Trollope, 1875, p.536).

Not only merchants and political men but also religious men accepted Melmotte without any hesitation. Melmotte was presumed to be Jewish and he knew that being a Jewish in English society was not so easy. In order to be welcomed by Catholics as well as Protestants he used his economic power and made the priest- Father Barham- believe that he converted to their faith. Melmotte donates a hundred guineas for the erection of an altar of a church and this charity pleases the priest opposing Roger Carbury's conviction that it is a new dodge. Roger Carbury as Mrs. Carbury's cousin is the character who owns his own land and he is reflected as a squire. Trollope creates Roger Carbury to voice what people should not do in the English society. Roger Carbury, as the most rational character in the novel, tells Barham that he saw Melmotte giving 200 pounds to the Protestant Curate's Aid Society but the priest does not believe even a word of it and claims that Roger's disapproval is not an evidence of Melmotte's tricks. The religious institutions also do not hesitate to accept Melmotte as a convert and more dramatically, they ignore what the swindler's real personality is and describe him as *the great*. 'I would be proud of the lowest human being that has a soul, but of course we are glad to welcome the wealthy and the great' (Trollope, 1875, p.438).

Up to now, the dishonesty, characterized by Augustus Melmotte, and its acceptance by institutions have been studied. Related to the dishonesty and corruption, the cost of playing with others' feelings is also worth mentioning as it is thematized in the novel. Firstly, Mr. Melmotte tends to manipulate everyone who is within his orbit and he uses his wealth and success to find partners for the railway construction, gain sympathy of the religious institutions and have a seat in the parliament in Westminster. He does not care about his creditors but centers on lavish parties which pave the way to his tragic end.

After being elected, he notices that the crime that he forged Dolly's and even his daughter's signatures has been proved to be true and for this reason he is not respected during his participation into the sessions held in the parliament. Just from the beginning,

the swindler, presented in the novel, is the center of lots of pledges but he does not reach what he aimed and commits suicide by drinking prussic acid. His suicide as Childers highlights; "is not so much because he has been discredited, but because he believes he has lost his wealth, and thus his power over others" (p.163, na). We grasp from his death that, what concerned Melmotte was not his unreliability but the decrease in the shares of the railway which made them almost worthless.

It was asserted in Abchurch Lane that had he not at that moment touched the Pickering property, or entertained the Emperor, or stood for Westminster, he must, by the end of the autumn, have been able to do any or all of those things without danger, simply as the result of the money which would then have been realized by the railway. But he had allowed himself to become hampered by the want of comparatively small sums of ready money, and in seeking relief had rushed from one danger to another, till at last the waters around him had become too deep even for him, and had overwhelmed him (Trollope, 1875, p.674).

Another figure who paid the cost of playing with others' feelings is Felix Carbury. He is a young baronet fond of gambling and drinking in the club. Though he is one of the partners of the railway, he never says a word during the meetings and wishing to earn more money he dreams of selling his shares. Forced by his mother, he pretends to love Miss Melmotte and as a member of this society, he endeavors to improve his social rank by inheriting the money belonging to the young girl. In reality, he is not in love with Marie but being penniless and consuming what his mother has, he makes the poor girl believe that he loves her. Felix abuses Marie's feelings. At the same time he seduces another girl- Ruby Ruggles- by lying that he loves being with her. The young baronet fails to accomplish what he wished and frustrates Marie by not keeping his promise to go to Liverpool and then to New York in order to make a new beginning. Instead of meeting Marie at the train station he gambles and consumes the money he got from Mr. Melmotte. "At three o'clock in the morning, Sir Felix had lost over a hundred pounds in ready money. On the following night about one he had lost a further sum of two hundred pounds. The reader will remember that he should at that time have been in the hotel at Liverpool" (Trollope, 1875, p. 391).

Felix leaves Marie at the station in a desperate situation and she is brought back to Melmotte's house. What makes Felix pay the cost of playing with others' feelings is the event when he meets Ruby's ex- fiancé, John Crumb. John knows that Felix does not love Ruby by heart and he just has fun dancing with her so he thrashes Felix who has to stay at home without appearing as often as he did before. Everyone in his circle knows that Felix disappointed young Marie and Ruby as well but more dramatically his mother Mrs. Carbury realizes that a future with fortune is impossible to be set up for Felix. Unfortunately, the young baronet is forced to leave London for Europe leaving all his dreams behind. He loses his innocent beauty and this leads a complete failure in his business affairs too.

Lady Carbury, who is ambitious to write novels, is not greedy for many. Since she has no money she has to work for a living but sometimes acts dishonestly. During her

whole life, she has struggled to maintain her life and provide her children with a well-established future. Her past life was full of sorrows stemming from the cruelty of her husband then her struggle in London constituted her efforts to make her son marry a girl who he really did not love. Just for the sake of making money, she continuously tried to benefit from a swindler's wealth. Mrs. Carbury gave no importance to the real feelings of her children. Young Hetta was in love with Paul Monteague but she acted against her marriage with Monteague and tended to convince that Roger was the most suitable person to marry. In her own novel, Mrs. Carbury puts an emphasis on love but when her children are in question, she ignores what their real feelings are and she rejects the validity of love for her own off-springs. In spite of her efforts, Mrs. Carbury faces the wretchedness of her son who has had failures in trade and Hetta's marriage to Paul Monteague who she did not consider to be an ideal husband because of his financial drawbacks. All in all, Mrs. Carbury has no choice but to accept her destiny and she marries Mr. Brone who she once described as an old goose.

Ruby Ruggles, appearing as a figure living with her grandfather, is a contradictory character as she is attracted by Felix and prefers believing unrealistic promises made by him. Instead of securing her life with her fiancé John Crumb, Ruby considers Felix as an inevitable love.

She had her London lover beside her; and though in every word he spoke there was a tone of contempt, still he talked of love, and made her promises, and told her that she was pretty. He probably did not enjoy it much; he cared very little about her, and carried on the liaison simply because it was the proper sort of thing for a young man to do. (Trollope, 1875, p.141)

Ruby's story resembles Marie's in that they both search for happiness by a true lover. In fact, both of them share the same destiny as Ruby is considered as a secure harbor to have fun with and Marie as a source of money by the same person – Felix. Contrary to Ruby's conviction, the man she loves is not in love with her. After witnessing the defeat of her lover and recognizing the impossibility of the difficulties of living alone as a female character, she returns to her ex- fiancé John Crumb- and she is persuaded that to marry a man, risking his life for her, is much more valuable than a fake love. But for John Crumb, Ruby would not have had a happy ending. Finally, she obeys her predestination and continues to live with the man once she criticized severely for the way he talked and dressed. Ruby plays with John's feelings and humiliates him but she loses her belief in love and learns to live with John.

Conclusion

To sum up, Anthony Trollope's *The Way We Live Now* enlightens the business dealings of Victorian era. Missing the point of financial responsibilities and not facing them on an honest level are criticized through the character Mr. Melmotte who refuses to meet the creditors lending money to him. Instead of telling his partners the truth, he uses

his fame as a rich financier and cheats them.

Mr. Melmotte, whose life consists of fraud and dishonesty, is accepted by the English society in different levels ranging from commercial, religious areas to political ones. People are impressed by his wealth and he seems to be successful till he commits suicide. Additionally, Trollope points out the ruinous ends of figures who play with the feelings of others'. At the end, we come across the sufferings of characters fictionalized as Mr. Melmotte, Felix Carbury, Mrs. Carbury and Ruby Ruggles to some extent. Anthony Trollope keeps a critical eye of the life style of mid-Victorian period through the perceptions of the people of the mentioned era.

Works Cited

- Childers, J. W. Social class and the Victorian novel. na.
- David, D. (Ed.). (2012). The Cambridge companion to the Victorian novel. Cambridge University Press.
- Goodlad, L. M. (2010). The Trollopian Geopolitical Aesthetic. *Literature Compass*, 7(9), 867-875.
- Kendrick, W. M. (1979). The Eustace Diamonds: The Truth of Trollope's Fiction. *ELH*, 46 (1), 136-157.
- Kincaid, J. R. (1977). The Novels of Anthony Trollope. Oxford University Press.
- Levine, C. (2012). Victorian realism. na.
- Sutherland, J. A. (1982). Trollope at Work on The Way We Live Now. *Nineteenth-Century Fiction*, 37(3), 472-493.
- Trollope, A. (2005). The way we live now. Broadview Press.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.68

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

SAMİM KOCAGÖZ'ÜN ISLAK EKMEK OYUNU ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON SAMİM KOCAGÖZ'S "ISLAK EKMEK" PLAY

Songül Taş*

ABSTRACT

In this study, which handles the theater play called "Islak Ekmek" written by Samim Kocagöz by structural analysis, the human and life reality reflected in the works of art created by the artist's eye and sensitivity is emphasized. The local theme of the play is about poverty of people trying to live in a dump in İzmir and the destruction of childlessness for a woman. The universal theme of the play is the hope of getting rid of hunger and the honesty of person towards himself. The author exhibits the drama of the people who are ignored in big cities and who disappear among the trash. The most important element of the play is the "bread loaf" that one of the dump residents brings under his arm. The people who stand out in the play will one by one eat this bread by wetting it. The broken pot, mug and water are also important in displaying the dimensions of the hunger. The author created characters which are as credible as real life ones. Against all odds, the people in the play who behave in accordance with their personalities, who are oppressed between the inner world and the social conditions embody the difficulty of trying to keep alive in the slum. The knot is created where people who have lost their faith in all values of life will enter into the effort of resurrection or not. Two parties, who want to take advantage of the dump, clash. One is the municipal officials who are reflected as authoritative, the people from the lowest segment who are perceived as official and authoritative, and the other party is the low class people who live in the slum, who live with whatever they can find out of garbage and

* Prof. Dr. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi. songul.tas@inonu.edu.tr

who struggle with hunger. It is noteworthy that the backward-looking “reflection” based on a mimesis which is taken as a basis in the play, infertility and the state of childlessness is also emphasized in the background as one of the most important problems of women. The elements that provide the action in the “Islak Ekmek” play where effort of hungry people expelled from the society to exist and hold in the face of the cruel living conditions are given together with curse and Argo so as to implicate a subculture language.

Keywords: Wet Bread; play; theater; Samim Kocagöz

ÖZET

Samim Kocagöz’ün “Islak Ekmek” adlı tiyatro eserini yapısal çözümleme ile ele alan bu çalışmada, sanatçı gözü ve duyarlılığı ile oluşturulan sanat eserlerinden yansıyan insan ve hayat gerçeği üzerinde durulmuştur. Mahalli teması İzmir’de bir çöplükte yaşamaya çalışan insanların sefaleti, çocuksuzluğun kadın için yarattığı yıkım olan eserde, evrensel tema açlık, açlıktan kurtulmaya dair umut ve insanın kendine dürüst olmasıdır. Yazar, büyük şehirlerin görmezden gelinen ve çöp yığını arasında kaybolan insanların dramını sergiler. Eserdeki en önemli unsur, çöplük sakinlerinden birinin kolunun altında getirdiği “somun ekmek”tir. Eserde öne çıkan kişiler sırayla bu kupkuru ekmeği ıslatarak yiyecektir. Kırık testi, maşrapa ile su da açlığın boyutlarını sergilemede önemlidir. Yazar, gerçek hayattaki benzerleri kadar inandırıcı kişiler oluşturmuştur. Her duruma karşı, kişiliklerine uygun davranışlar sergileyen, iç dünyaları ile toplumsal şartların arasında ezilmiş oyun kişileri, arka mahallelerde, çöplüklerde yaşama tutunmaya çalışmanın zorluğunu somutlaştırır. Hayata dair bütün değerlere karşı inançlarını yitiren insanların yeniden can bulma çabasına girip giremeyecekleri düğümü oluşturur. Çöplükten medet uman iki kesim çatışır. Biri belediye görevlileri ki onlar resmiyet ve otorite olarak sezdirilir, diğeri de oyunun merkezinde yer alan yaşamlarını çöplükten bulabildiklerine borçlu olan, açlıkla boğuşan en alttaki kesimden insanlardır. Gerçeğe bağlı, yani mimesise dayalı bir yansılamanın esas alındığı oyunda, geri planda kadının önemli sorunlarından “kısır” olma hâli, “çocuksuzluk” temi de dikkati çeker. Toplum dışına itilmiş aç insanların var olma, acımasız hayat şartları karşısında tutunma çabasını sergileyen “Islak Ekmek”te aksiyonu sağlayan unsurlar, bir alt kültür dilini sezdirici biçimde argo ve küfürle iç içe verilir.

Anahtar Kelimeler: Islak Ekmek; oyun; tiyatro; Samim Kocagöz

Giriş

Samim Kocagöz, elli yılı aşkın sanat hayatında yüz kırk sekiz hikâyeden oluşan on iki hikâye kitabı, on iki roman, inceleme, makale ve anı türlerinde birer eser olmak üzere toplam yirmi yedi eser kaleme almıştır. Kocagöz, bu türler dışında oyunlar da yazmıştır. Oyunların yayımlanması ve sahneye konulması konusunda fazla imkân bulunamadığından bu yönü arka planda kalmıştır (Taş 1996).

Oyun yazarlığının geçmişi, çocukluk yıllarına kadar gitmektedir (Kocagöz 1989: 252). Oyun yazma hevesi, ilkokulu bitirdiği sıralarda ortaya çıkar. “1947’lerde ciddi ciddi oyun yazmaya başladım.” (1989: 253) diyen Kocagöz’ün ilk olarak “Sayılı Günler” adlı oyunu, 1956 yılında Avni Dilligil yönetiminde, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu tarafından sahneye konulmuştur. (Akis 1956, Aksal 1956, Boduroğlu 1956, Ediz 1956, Güvemli 1956, Hafta 1956, Ses 1956, Son Posta 1956, Talebe Dünyası

1956, Varlık 1956, Yeditepe 1956). Yaşlı Kız adlı kısa oyunu da Türk Dili dergisinin, kısa oyunlar özel sayısında yayımlanmıştır (Kocagöz 1969: 488- 497).

Kocagöz'ün yazdığı oyunlar yayımlanmadığı ve sahnelenme fırsatı bulamadığı için tiyatro alanını bıraktığı düşünülmüştür. (Alangu 1965, 330; TDEA 1982: 378). Oyunlarını yayımlamaktan çok “sahnelemek için” (Taş 1995b: 16- 17) yazdığını belirten Kocagöz, oyun yazarlığını bırakmadığını, Kalpaklılar romanının oyunlaştırılması da dâhil toplam on oyunu bulunduğunu belirtmiştir. Kocagöz'ün oyunları, şu şekilde sıralanabilir: *Fatih Sultan Mehmet, Aramızda Biri Var, Islak Ekmek (Çöplük), Sarı Zarf, Sayılı Günler, Sırmalı Çıkmazı, Soğan Başı (Komedi), Yaşlı Kız, Yedi Uyur*.

İzmir Açık Hava Tiyatrosu'nda temsiller vermek için Devlet Tiyatrosu ile İzmir'e giden yönetici- rejisör Mahir Canova, Samim Kocagöz'den sahnelenmek üzere oyun ister. Kocagöz de “Çöplük” adlı yeni oyununu verir. Mahir Canova oyunu okur. Teknik bakımdan bazı düzeltmeler yaparlar. Adını da “Islak Ekmek” olarak değiştirirler. Mahir Canova, Kocagöz'e oyunu Cüneyt Gökçer'e vermesini, sahnelemek istediğini söyler. Kocagöz, oyunu Gökçer'e verir. Fakat bu oyundan da bir sonuç alınamaz. Yazar, aynı oyunu bir de Yıldız Kenter'e okutur. O da yazdığı mektupla, “aman, bu oyundaki kadın, o denli düşkün ki, ben nasıl oynarım...” gibi ifadeler kullanır. (Taş 1995a: 43- 47).

1963 yılında yazılmış olan “Islak Ekmek” oyununun galası yazarın ölümünden on dört yıl sonra 5 Mart 2007 tarihinde, İzmir Devlet Tiyatrosu Konak Sahnesi'nde yapılır (kentyasam.com; radikal.com). Tayfun Orhon'un yönettiği; Murat Çobangil, Hülya Böceklioğlu, Türker Şenyiğit, Sadık Yağcı, Devrim Akkaya, Birsal Aygün'ün rol aldığı oyunda, dekor tasarımı, Candan Günay; kostüm tasarımı, Yıldız İpeklioğlu; ışık tasarımı da Kemal Gürgün tarafından yapılmıştır. (devtiyatro.gov.tr).

Manisa Belediyesi Şehir Tiyatrosu da Mart ve Nisan 2011 tarihlerinde oyunu sahneye taşır. Tayfun Şengöz'ün yönettiği oyunda, Cemil Şen, Servet Şencel, Ahmet Uğur Say, Bartu Kaan Şensoy, Tuğrul Öрман ve Derya Bozdoğan rol alır (haberler.com; cumhuriyetarsivi.com).

Hayat şartları ile en temel güdülerini arasında bocalayan insanların dramını yansıtan oyun, çöplükte var olmaya çalışan insanların trajik hikâyeleri ile en zor ‘an’lardan kesitleri sahneye taşır ve yalnızlığın, çaresizlik ve yoksulluğun yansılması olarak belirir. Hem kültür hem de ekonomi bakımından alt seviyeyi temsil eden insanların sesini duyuran oyun, Kocagöz'ün toplumsal sorunlara karşı hassasiyetini sergiler.

Öz ve Biçim

Açlık, sefalet, terk edilmişlik, köyden kente göç ve gecekonduyardaki yaşam Kocagöz'ün “*Sırmalı Çıkmazı*” (Kocagöz 1941), “*Gecekondu*” (Kocagöz 1951a), “*Kuru Fasulye*” (Kocagöz 1951b), “*Teneke*” (Kocagöz 1954), “*Balık Kavağa Çıkınca*” (Kocagöz 1985), “*Kavak Yelleri*” (Kocagöz 1964), “*Hamdiye*” (Kocagöz 1978a), “*Kentin Kıyısı*” (Kocagöz 1978b) ve “*Tarladaki Delikanlı*” (Kocagöz 1978c) başlıklı hikâyelerinde olduğu gibi “Islak Ekmek” oyununda da konu olarak değer bulur.

İki bölüm hâlinde izleyicisi ile buluşan “Islak Ekmek”te, ortak kaderi paylaşan insanları buluşturan çöplük, zaafalarını sergilemekten çekinmeyen insanların bilinçaltı

gibidir. Trajik yönü ile öne çıkan oyunda, trajikomik sahneler de vardır. Toplumu ve insanı irdeleyen yazar, açıklıkla sınanan insanların tükenen umutları ve son bir hamle ile hayata tutunmaya çalışmalarını, kişinin hem kendisiyle hem de çevresiyle çatışması şeklinde yorumlar.

Ali, Kadri, Mehmet ve Recep olmak üzere dört erkek ile Melek ve Mehmet'in Anası olmak üzere iki kadından oluşan oyun, kişilerin sahnede bulunuş düzeni esasına göre on bir sahneye ayrılabilir: İlk sahnede Ali ile Melek vardır. Onların konuşmalarından kendisine pehlivan denilmesinden hoşlanmayan Mehmet ile onu pehlivan diyerek kızdıran "bacaksız"dan söz edilir. İkinci sahnede Ali, "bacaksız" diye nitelenen Kadri, Melek; üçüncü sahnede Ali ile Kadri; dördüncü sahnede Ali, Kadri, Melek, Mehmet; beşinci sahnede Melek ile Mehmet; altıncı sahnede Melek, Mehmet, Ali; yedinci sahnede Ali ile Melek; sekizinci sahnede Ali, Melek, Mehmet; dokuzuncu sahnede Ali, Melek, Mehmet, Kadri; onuncu sahnede Melek, Kadri, Mehmet, Ali, Recep ve son olarak on birinci sahnede Ana, Mehmet, Melek, Ali ve Kadri yer alır.

Eserin mahalli teması İzmir'de bir çöplükte yaşamaya çalışan insanların sefaleti, çocuksuzluğun kadın için yarattığı yıkım, evrensel teması ise açlık, açlıktan kurtulmaya dair umut ve insanın kendine dürüst olmasıdır. Aç insanı bekleyen hayat şartları birbirine benzer, ya sefalet içinde perişan bir hâlde açlığın üstesinden gelinmeye çalışılması ya da çaresizliğin, umutsuzluğun sonunda kanunsuz kirli işlere bulaşılmasıdır.

Çöplükte yaşamaya çalışan insanların içinde bulunduğu şartlar ile özledikleri hayat arasında sıkışıp kalması eseri trajik kılar. Yazarın yıllar önce dikkat çektiği ancak bir türlü sahneleme imkânı bulamadığı sonradan "Islak Ekmek" adını alan "Çöplük" oyunu, yıllar sonra yaşanılacak olan facia için bir uyarıdır da aslında. Nitekim gerçek hayatta da benzeri olan çöplükte yaşam, yirmi yedi insanın hayatını kaybettiği 28 Nisan 1993 Ümraniye çöplüğü faciası ile gündeme gelecektir. (İlknur 1994).

Yer yer traji-komik sahnelerle ilerleyen oyun, klasik tarzda oluşturulmuş ve "sahnede oynanmak üzere, konuşmalar ve hareketlerle gelişen, karşıt oluşların çatışmasıyla sonuçlanan" (Nutku 1983: 89) bir dram biçiminde kaleme alınmıştır.

Yer/ Dekor ve Zaman

Oyunun serimi açısından önemli açıklayıcı ve sezdirici unsurlarıyla dekor, kişiler ve yaşanılacaklarla ilgili önemli ipuçları taşır. Yazar, büyük şehirlerin görmezden gelinen ve çöp yığını arasında kaybolan insanların dramını dekor yoluyla da sergiler: "Ön planda solda, eski teneke ve tahtalardan yapılmış, kümese benzer üç gecekondulu kulübe. Kulübelere solda, kulise doğru sıralanır. Sağa uzanan, baştaki kulübenin köşesinden gerideki çöplüğü ayıran bir tahta perde vardır. Tahta perdenin bitimi ile yine sağdaki kulisin arasındaki boşluktan, büyük bir şehrin uçsuz bucaksız çöplüğü görünür."⁽²⁾

Ali bu tahta perdeyi siper ederek çöplüğü kontrol eder. Çöpçülerin işe yarar şeyleri topladıktan sonra çöplüğü ateşe vermeleri buradan izlenir. Uçsuz bucaksız olarak nitelenen çöplükte yaşayan kişilerin giysilerine ait ayrıntılar da dekor unsuru olarak değer kazanır. Ali, "Yalınayaktır. Ayağında pis, yamalı bir pantolon vardır. Sırtındaki gömleğin yırtık yerlerinden bedeni görünür. Başındaki kasketin önünü arkaya çevirmiş"

* Sayfa numaraları İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü tarafından hazırlanan metin esas alınarak düzenlenmiştir.

olarak tanıtılır. Melek'in "Üstünde siyahlaşmış bir entari vardır. Entarinin yırtık yerlerinden bedeni görünür. Yalınayaktır. Başında çenesinin altından düğümlediği eski bir bez parçası vardır." (2).

Kişilerin konuşmaları yoluyla dekorun temsil ettiği yerin İzmir'de bir çöplük olduğu sezdirilir. Oyun kişilerinden Mehmet, topraksızlık yüzünden şehri umut kapısı olarak gördüğünü belirtirken "Bir sabah köyden çıktım. Anama haber saldım beni merak etmesin diye. İzmir'e geldim." der (13). Ali de hayal kurarken eline geçen para ile Melek'i "İzmir'in karıları[nı] kıskançlıktan çatla[tacak]" şekilde donatacağını belirtir (20).

Eserdeki en önemli dekor unsuru çöplük sakinlerinden Kadri'nin kolunun altında getirdiği "somun ekmek"tir (6). Melek ve Ali sırayla bu kupkuru ekmeği ıslatarak yiyecektir. Kırık testi, maşrapa ile su da açlığın boyutlarını sergilemede önemlidir. Açlığın giderilmesi için sık sık su içilir. Daha sonra yine Kadri tarafından getirilen sıcak ekmek ile helva, peynir, çemen ve bir şişe rakı da önemli dekor unsurudur (18). Bu ikram bir kutlamanın hazırlığıdır. Kadri, çöpten topladığı şişeleri satmaya giderken karakolun önünden geçer. Bu sırada komiser kendisiyle görüşmek ister ve Ali'ye haber gönderir. Bir türlü açılmayan bir kasayı açması için Ali'nin ertesi gün saat sekizde karakolda olması istenmiştir. Kasayı açabilirse komiser kendisine temiz bir pantolon ile bir gömlek, kasanın sahibi de bin lira verecektir.

Yakılan çöplük dekoru ile başlayıp yine aynı dekorda son bulan oyunda konuşmalar yoluyla bir parktan da söz edilir. Kadri, Mehmet'in anasını ararken onu "...istasyonun karşısındaki küçük parkın içinde, bir ağacın altına çökmüş, ağlar" şeklinde bulunduğunu belirtir (22).

Oyun, birkaç saat içinde yaşanılanlar ile şekillenir. Oyunda, konuşma yoluyla zamanda atlama ve geçen süre ile ilgili özet niteliğinde sezdirici bilgiler verme de söz konusudur. Kişilerin içinde bulunduğu durumun daha inandırıcı bir zemine oturtulmasında zamanda geriye bakış tekniği kullanılır. Kişiler yaşadıklarıyla ilgili olarak geçmişi hatırlarken ve ifade ederken bu tekniği kullanırlar.

Melek, daha yirmili yaşlarında bile değilken evlendiği Ali'yle mutlu aile düzenlerini özlemle anar. Ali, fabrikada çalışırken o da eve katkı sunmak için temizliğe gitmiştir. Ancak yaşanılanlar bu düzeni alt üst etmiştir.

Konuşmalar yoluyla Melek'in daha önce çöpçülerden dayak yediği, bir kavga esnasında sol gözünden yara aldığı, Ali'nin hırsızlık yüzünden tutuklanıp on yıl hapis yattıktan sonra serbest bırakıldığı, topal kaldığı, Mehmet'in dört beş yıl önce köyden şehre geldiği, pavyon kapısında iş tuttuğu, uyuşturucu batağına bulaştığı, ... gibi geçmişte yaşanılanlarla ilgili açıklamalar yapılır.

Ayrıca Melek'in özellikle Mehmet'le kaçma konusunda düşüncelerini ifade eden sözleri de geleceğe dair ifadeler olarak değer kazanır. Melek, Mehmet'e birlikte kaçma fikrini açar ve ondan yardım ister.

Kadri'nin getirdiği haberle umutsuzluklar aniden -geçici bir süre de olsa- umuda dönüşür. Ali, kasa açmada hünerli olmasının ödülünü alacağını düşünür, ancak bir süre sonra bocalama yaşar. Bir daha kasa açmama konusunda yeminlidir, yeminini bozunca hastalık diye değerlendirdiği çalma isteğinin depreşmesinden korkar. Açlık ve sefalet yüzünden kasa açma konusundaki bocalaması uzun sürmez.

Eser Aristotelesçi (kapalı, dramatik, benzetmeci) tiyatro tekniğinin üç birlik (olay, yer ve zaman birliği) kuralına uygun olarak düzenlenmiştir.

Kişiler

Yazar, gerçek hayattaki benzerleri kadar inandırıcı kişiler oluşturmuştur. Her duruma karşı, kişiliklerine uygun davranışlar sergileyen, iç dünyaları ile toplumsal şartların arasında ezilmiş oyun kişileri, arka mahallelerde, çöplüklerde yaşama tutunmaya çalışmanın zorluğunu somutlaştırır. Oyun, dramatik kesitler hâlinededir. Sahneler hem birbiri ile bağlantılı hem birbirinden bağımsız gibidir.

Çalıştığı fabrikada işçilerin parasını ödemediği için fabrika sahibinin paralarını çalan Ali, usta bir kasa açıcısı olduğunu belirterek bununla övünür. Ali büyük hırsızlıklar yapmış on yıl cezaevinde kalmış, bir ayağı topal, zaman zaman umutlansa da çoğunlukla umutsuz, kendi kendisini hiçbir zaman aldatmadığını, hep dürüst yaşadığını belirten biridir. Melek ile konuşmaları esnasında bunu özellikle belirtir: “...*Bana bak! Benim her türlü itliğimi, uğursuzluğumu, namussuzluğumu gördün değil mi? (Melek korkarak başıyla onaylar.) Herkesi soydum, herkesi dolandırdım ama hiçbir zaman kendimi aldatmadım. Neysem kendimi olduğum gibi kabul ettim. Zehir koklayıp, duman çekip dünyayı tozpembe görmeye çalışmadım. Kendimden kaçmadım. Son mahpusa girdiğimde söz verdim kendime. Ali dedim, hırsızlıktan, hayvanlıktan vazgeçeceksin. Geçtim mi? Melek: Geçtin Ali.*” (17).

Ali, bıraktığı kasa açma işini, emniyettekilerin bu konudaki yardım isteği ile hatırlamaktan, kasa açma alışkanlığının, hastalığının depresmesinden korkar. Ayağının topal kalmasıyla ilgili olarak yıllar öncesine ait hatırlamalarla “Komiser Salim abi”yi sorumlu tutsa da Kadri, asıl hatalı olanın Ali olduğunu ima eder: “Kadri: Ya adamın ne vicdanı sızlasın ki? Et, yap, soy, kır sonra da...” (21).

Vaktiyle çok güzel bir kadın olduğunun yüz ve vücut hatlarından anlaşıldığı belirtilen Melek, hayata tutunmanın yollarını aramaktan usanmayan ve umudunu yitirmek istemeyen bir kadındır. Önceleri kocası Ali ile “kendi yağında kavrulan” bir aile düzenlerinin olduğunu özlemlerle belirten Melek, kocasının kendisine veremediğini zannettiği çocuk arayışı ile başka erkeklerden medet ummuş, hüsrana uğramıştır. Bir başkasıyla birlikte iken kocası Ali tarafından yakalansa da affedilmiş, ancak arayışlarından vazgeçmemiştir. Mehmet ile birlikte kaçmak istese de Mehmet, Ali’den utandığı için onun bu tavırlarını ciddiye almamıştır.

Bacaksız Kadri ise para biriktirerek hayatını değiştirmeye, çöplükten çıkmaya çalışan, çöplükten bir şeyler almayı savaş meydanları ile karşılaştıran, askerliğini yapmış olmakla övünen biridir, gecekondu sakinleri ile aynı kaderi paylaşır. Çöplükten kurtulabilmek, bir pantolon bir gömlek alıp iş bulabilmek için çabalar.

Mehmet, pehlivan gibidir. Ancak hayat şartları onu da bir umut arayışı ile bağlarından koparıp kalabalık şehrin çöplüklerine sürüklemiştir. Mehmet, iri yarı bir gençtir. Dört erkek kardeşin en küçüğüdür. Ortaokulu bitirmiş, babası onu evde kardeşleriyle güreştirmiş, kimse sırtını yere getirememiş, bu yüzden kardeşlerinden sevgi görmemiş, babasının ölümünden sonra önce büyük ağabeyi sonra onun küçüğü evlenmiş, düğünler için tarlalar satılmış, askerlik vakti gelince askere gitmiş, gitmeden önce ilgi duyduğu

Zeynep adlı kız kendisine bir mendil vermiş, askerlik dönüşü sadece anası sevinmiş, kardeşler babadan kalan toprağın artık kendilerini geçindiremeyeceğini söyleyince şehre inmiş, günlerce aç susuz yaşamış, bir süre pavyon kapısında çalışmış, sonra uyuşturucu batağına düşmüştür. Torbacı Recep’i bu vesileyle tanır.

Torbacı Recep: Uyuşturucu satıcılığı ile oyunda yer alır. Mehmet’in uyuşturucu temin etmesinde etkilidir. Kendi ifadesiyle “aynasızlar” kuşkulandığı için “yolsuz” kalmıştır. Polis takibinden kurtulmak için uzunca bir süre uyuşturucu satamayacağını ve hatta artık çöpten şişe toplama işini de yapmayacağını söyler.

Ana, köyden oğlu Mehmet’i bulmak için muhtardan aldığı borç parayla şehre gelmiş ve istasyonda hamallık yapmak üzere orada bulunan oğlu ile karşılaşmış, ancak oğlu ondan kaçmıştır. Ana, çaresizlik ve kimsesizlik yüzünden oğlunu aramaya çıkmıştır. Bu durum, Kadri vasıtasıyla sahneye taşınır. Kadri, parkta ağlayarak derdini anlatan kadından yaşadığı sıkıntılara dair bilgi edinmiştir: “*Anladığıma göre Mehmet’in ağabeylerinin işi bozulmuş. Tarlalarını faizciye kaptırmışlar. Faizci ocaklarına incir dikmiş. Karılarını, çocuklarını bırakıp gurbetçi olmuşlar. Anası Mehmet’in buralarda olduğunu duymuş bir zamanlar... Muhtar, anaya yol parası vermiş. Git arkadaşımızı bul getir ana demişler; biz ona köyde yapılacak bir iş buluruz demişler.*” (22).

Oyunda esas kişi Ali’dir. Olayın aksiyonunu yürüten davranış ve konuşmalar, ona aittir. Ali’ye önem sırasına göre Melek, Mehmet ve Kadri eşlik eder. Mehmet’in Anası ile Torbacı Recep ise dekoratif kişilerdir. Bir de konuşma esnasında sadece adı geçen bir çocuk, genç bir çöpçü ve bir polis ile bir komiser vardır. Melek, para kazandıkları vakit yardımcı olmayı düşündüğü “Ayşe’nin oğlu sıska köpek yavrusu gibi eşinip yiyecek arayan Özer”den söz eder (20). Paraları olunca Özer’e top alacak, onu okula gönderecektir. Çöpçülerden genç ve aptal çocuk diye sözü edilen kişi de Melek’in çöplükte rahat dolaşmayı sağlamak için kendisine yardımcı olsun diye münasebet kurduğunu belirttiği kişidir. Polis ve komiser de açılmayan bir kasayı açması için Ali’den bin lira karşılığında yardım istemeleri ile konuşmaların konusu olur.

Olay Dizisi

Oyunda serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan bir yapılandırma esastır. Serimde hem dekor hem de Ali ve Melek’in konuşmaları yoluyla yaşananlarla ilgili açıklayıcı ve tanıtıcı bilgiler verilir. Oyuna dâhil olunan kişilerin her biri kendilerine ait açıklayıcı ve tanıtıcı bilgiler verdikleri için serim son sahneye kadar varlığını sürdürür.

Serim unsuru içinde çatışma da sezdirilir. Çöplüğü yakanları tahta perdeden gözetleyen Ali çatışmayı dile getirir: Çöplüğü yakanlar ile çöplükten medet umanların, otorite ile görmezden gelinen kişilerin çatışması. Eserde umut ve umutsuzluk çatışması da dikkati çeker. Ali umutsuz iken Melek umudu yeşertmeye çalışır. Ali ve Mehmet umutsuzluğu; Melek ile Kadri umudu temsil eder.

Hayata dair bütün değerlere karşı inançlarını yitiren insanların yeniden can bulma çabasına girip giremeyecekleri düğümü oluşturur. Mehmet’in anasının köyden oğlunu bulmak için gelmiş olması ve kendisinden kaçan oğlu ile karşılaşma anı doruk noktası olarak belirir. Anasının umutsuzluktan çekip çıkarmak istediği Mehmet, oyunun olumsuz kişisi Torbacı Recep’e bel bağlamıştır.

Çöplükten medet uman iki kesim çatıştır. Biri belediye görevlileri ki onlar resmiyet ve otorite olarak sezdirilir, diğeri de oyunun merkezinde yer alan yaşamlarını çöplükten bulabildiklerine borçlu olan, açlıkla boğuşan en alttaki kesimden insanlardır. Belediye görevlileri çöplükten işe yarar gördükleri her şeyi topladıktan sonra çöplüğü ateşe verirler. Çöplükten medet uman çöplük kenarındaki kulübe ve derme çatma gecekondularda oturanlar da görevlilere görünmeden yangından bir şeyler aşırırmaya çalışırlar.

Gerçeğe bağlı, yani mimesise dayalı bir yansılamanın esas alındığı oyunda, Mehmet'in sahneye girişi merak unsurunu hareketlendirir. Saklanmak isteyen Mehmet, saklanma isteğine ilişkin düğümü anasından kaçtığını söyleyerek çözüme ulaştırır. Dört beş yıl önce topraksızlık yüzünden köyden ayrılmış olan Mehmet, umut kapısı olarak gördüğü şehirde başına gelenleri anasının görmesini istemediği için yıllar sonra izini bulan anasından kaçır.

Dekor unsurları da serimin açıklayıcı, tanıtıcı, sezdirici yönüne hizmet eder. İlk bölüm bu bakımdan serimin yoğunluk kazandığı sahneler olarak değer kazanır.

Eserde geri planda kadının önemli sorunlarından “kısır” olma hâli, “çocuksuzluk” temi de dikkati çeker. Melek, çocuk sahibi olamadığı için büyük ıstırap içindedir.

Konuşma Örgüsü

Toplum dışına itilmiş aç insanların var olma, acımasız hayat şartları karşısında tutunma çabasını sergileyen “Islak Ekmek”te aksiyonu sağlayan unsurlar, bir alt kültür dilini sezdirici biçimde argo ve küfürle iç içe verilir.

Kişilerin kendilerini tanıtmalarına zemin hazırlayan kısa soru cümlelerinin yer aldığı oyunda hatırlamalar yoluyla konuşmalarda uzama olur. Sahne üzerindeki aksiyonu sağlayan konuşma örgüsü, sahne gerisinde gelişen aksiyonu da sahneye taşır. Yıllar öncesine ait olaylar, Ali'nin topal kalması ile ilgili olarak başına gelenler, Melek'in çocuk sahibi olabilmek için yaşadıkları, sol gözünün yaralanması, Mehmet'in annesini istasyonda görmüş olması... bu yolla sahneye ulaştırılır.

Eserde anlamı derinleştiren söz varlıklarından da sıkça yararlanır. Birbiri ardına sıralanan deyimler, eserde yer alış sırası ile okunduğunda oyunun seyri hakkında önemli ipuçları da verirler. Deyimlerden bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür: “kendine gelmek, kendini toparlamak, aklını başına almak, defterinden silmek, ağzından çıkkanı kulağı duymamak, üstüne varmamak, kara kaşı kara gözü için olmamak, aklına gelmek, kavga gürültü çıkarmak, dişini sıkmak, adamdan saymamak, birbirine tutunmak, çıkmadık canda umut olması, yükünü tutmak, göz gözü görmemek, dalgaya düşmek, göz önünde tutmak, gözleri parlamak, akla gelmek, kafası işlemek, gözü gibi saklamak, canına tak demek, iyi iş çıkarmak, günaha sokmak, akli almamak, yüzü olmamak, zoruna gitmek, boynu bükük olmak, sesi kısık olmak, büyüüp serpilme, adam yerine konmamak, yaralara merhem olmak, eli ayağına dolanmak, yem etmemek, iş tutmak, gözünün önünden ayırmamak, dişini sıkmak, birine hayrı olmamak, kanına ekmek doğramak, yitip gitmek, üstüne yürümek, yüreğine çekmek, dolanıp durmak, işe çıkmak, aklına gelmek, gözünü gözüne dikmek, toz pembe görmek, kendinden kaçmak, lafını kesmek, akli fikri karışmak, eli ayağı zangır zangır titremek, içine kurt düşmek, deftere yazılmak, büyük adam olmak, vicdanı sızlamak, göz kırpmak, hastalığı (kasa açma) depreşmek, işleri bozulmak, canına okumak, kılını kıpırdatmamak, elini ayağını öpmek,

aklı başına gelmek, kırmızı mühürlü mektupla davet etmek, işe burnunu sokmak, kulu kölesi olmak, dışleri ile parçalamak”

Kişilerin kültür seviyelerini gösterici tarzda argo (yürütmek, gebermek, iplemek, takışmak, okutmak; mal, aynasız, ıslatmak, faça, piyastos olmak, yamuk olmak, hergele, kaptırmak, zıkkım, halt etmek) ve çok sayıda küfür de yer alır.

Zaman zaman benzetme yüklü konuşmalar da dikkati çeker: Çöplüğün uçsuz bucaksız oluşu Konya ovasına benzetilir. Ali, karısı Melek’in umut arayışını, erkeklerle ve özellikle de Mehmet ile ilgilenmesini kendisi için başı, ortası ve sonu olmayan bir yanıış, cehennem azabı olarak görür. Parayı kadına benzetir: “Para karı gibidir, adamı rezil de eder vezir de.” Ali, aç insanları da birbirinin elindekini almaya çalışan saldırgan hayvanlara benzetir. Ali “çöplükte hırlaşan uyuz köpekler gibiyiz” der. Kişiler buldukları çevrenin küçük birer aynası olarak doğal bir özellikte konuşurlar.

Kadri de pehlivan dediği bir zamanlar güreşmiş olan Mehmet’in uyuşturucu batağından kurtulmasının yolunu, hayat karşında sırtını yere getirmeme üzerinden güreş benzetmesiyle açıklar.

Çöplük başlı başına bir mücadele alanıdır. Oyundaki kişiler, belediye görevlilerine yakalanmadan ve çöpler yakılmadan bir şeyler toplamayı savaşmakla eş tutarlar. Bu konuda Kadri düşüncelerini şöyle ifade eder: “*Tozdan dumandan göz gözü görmüyordu. Herifler çöpleri ateşlemek, yakmak dalgasına düşmüşlerdi. Önce kahramanca dumana karşı yürüdüm. Kerizler beni görmediler. Bir çukura tam siper yattım. Ne derdi askerlikte komutanımız? Savaşta düşmanına görünmeden yaklaşacaksın. Ben de bütün savaş koşullarını göz önünde tutarak...*” (6- 7).

Oyundaki trajikomik durum, hem küfür ve argo ile ilerleyen konuşma örgüsünde ani çıkışlarla ciddi, felsefi gibi duran sözlerden hem de perişanlık içinde yaşama tutunmaya, hayatı hafife almaya yönelik çalıp oynama hâllerinden kaynaklanır. Konuşmalara yansıyan Tanrı’nın defterinden silinmek ya da Tanrı’yı defterinden silmek konusundaki trajikomik tartışmalar esere daha başlangıçta bir yön belirler. Asi olan Melek ile her şeyden el etek çekmiş, umudunu yitirmekte olan Ali’nin hayata karşı duruşları birbirinden farklıdır.

Eserde dramatik olarak geliştirilen ironiden de yararlanır. Oyunda ironi, görünen ile gerçek arasındaki uyumsuzluktan doğar. Oyuncuların önemli bir kısmı ile okuyucu/ izleyicinin bilgi sahibi olduğu Mehmet’in anasının Kadri tarafından çöplüğe getirilmiş olduğu gerçeği Mehmet’ten gizlenmiştir. Mehmet, kaçıp izini kaybettiğini düşünse de Melek, Mehmet’in anası ile köye dönebilmesi için Kadri’den yardım isteyerek kadını bulup getirmesini sağlamıştır. Torbacı Recep ağaç altındaki kadından söz edince Mehmet anasının kendisini bulduğunu anlamış, onun kendisini düştüğü perişan hâlde görmemesi için yakılmış olan çöplüğe doğru kaçmıştır.

Oyunda, insanların aklıkla, imkânsızlıkla mücadelesi, toplumsal ahlak ile bireysel ahlak anlayışını karşı karşıya getirir. Toplumun kadına dayattığı ahlak ile kadının çocuk sahibi olmak için benimsediği ahlak birbiri ile çelişir. Bu çelişmeyi farklı bir boyuta taşıyan ve hatta uzlaştıran Ali, ihanetleriyle kendisini başı, ortası ve sonu olmayan bir yanıışa sürüklese de Melek’ten vazgeçmez. Onu çöplükte, kuru bir ekmeğe muhtaç bir hâlde bir başına bırakamaz. Ali, yaşanan ortamın ahlak anlayışını da bir bakıma somutlaştırır. Asıl ahlak Ali için insanın kendi kendisine dürüst olmasıdır. Göz boyamak

ya da kendinden kaçmak değildir. Melek'in dramını, çocuksuzluk ıstırabı ile çaresiz arayışlarını sineye çekmekten başka yol bulamaz. Onun çöplükten kaçıp kurtulma umudunu ve bu yolda arayışlarını bilir, hatta buna göz yumar.

KAYNAKÇA

- Akis (1956). "Gençlik Tiyatrosu'nun 'Sayılı Günler'i", 14 Temmuz.
- Aksal, S. K. (1956). "Tiyatomuzun Geleceği Adına", *Varlık*, 15 Haziran 1956.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C 2, İstanbul.
- Boduroğlu, Ü. (1956). "Sayılı Günler", *Talebe Dünyası*, 1 Haziran 1956.
- Ediz, H. A. (1956). "Gençlik Tiyatrosunda 'Sayılı Günler'", *Son Posta*, 7 Mayıs 1956.
- Güvemli, Z. (1956). "Sayılı Günler", Hafta, 18 Mayıs 1956.
- İlknur, M. (1994). "Hâlâ Çöplükte Yaşıyorlar", *Cumhuriyet*, 29 Nisan.
- Kocagöz, S. (1989). *Bu da Geçti Yahu*, İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Kocagöz, S. (1985). "Balık Kavağa Çıkınca", *Gecenin Soluğu*, I. Baskı, İzlem Yayınevi, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1978a). "Hamdiye", *Alandaki Delikanlı*, I. Baskı, Okar Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1978b). "Kentin Kızı", *Alandaki Delikanlı*, I. Baskı, Okar Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1978c). "Tarladaki Delikanlı: 1. Tören - 2. Seçim - 3. Dananın Kuyruğu", *Alandaki Delikanlı*, I. Baskı, Okar Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1969). "Yaşlı Kız", *Türk Dili*, XX/ 214: 488-497.
- Kocagöz, S. (1964). "Kavak Yelleri I- II - III", *Yolun Üstündeki Kaya*, I. Baskı, İmece Yayınları.
- Kocagöz, S. (1954). "Teneke", *Cihan Şoförü*, I. Baskı, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1951a). "Gecekondu", *Sam Amca*. I. Baskı, Resimleyen: Orhan Peker, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1951b). "Kuru Fasulye", *Sam Amca*. I. Baskı, Resimleyen: Orhan Peker, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, S. (1941). "Sırmalı Çıkmazı: I. Samatya - II. Yenikapı- III. Beyoğlu - IV. Nazmiyeye Dair", *Tellikavak*, I. Baskı, Ahmet Halit Kitabevi Yayınları, Güven Basımevi, İstanbul.
- Nutku, Ö. (1993). *Dram Sanatı*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Ses. (1962). "Sinemanın Üçüncü Kötü Adamı Seni Orkan", 30 Haziran.
- Taş, S. (2013). *Samim Kocagöz. Yazar- Eser- Üslup*, Ankara 2013: Gazi Kitabevi.
- Taş, S. (1996). "Samim Kocagöz'ün Bilinmeyen Yönü: Oyun Yazarlığı", *Tarla*, 96/ 1: 23- 24.
- Taş, S. (1995a). Samim Kocagöz'le Yaptığım İlk Görüşme, *Eşik*, 3/21- 22: 43- 47.
- Taş, S. (1995b). Samim Kocagöz'le Son Görüşme, *Damar*, 5/ 57: 16- 17.
- Yeditepe*. (1956) "Son Günlerin Sahne Hareketleri Sayılı Günler", 15 Mayıs.
- İnternet Kaynakları
- <http://kentyasam.com/islak-ekmekin-galasi-yapildi-hbrdty-9749.html>. [Erişim: 03.02.2016].
- <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4131/sayfa/2011/3/11/2.xhtml> [Erişim: 18.03.2016].
- <http://www.devtiyatro.gov.tr> (http://95.0.22.114:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi) [Erişim: 18.03.2016].
- <http://www.haberler.com/islak-ekmek-duygulandirdi-2579194-haberi>. [Erişim: 03.02.2016].
- <http://www.haberler.com/islak-ekmek-ikinci-kez-perde-dedi-2634905-haberi>. [Erişim: 03.02.2016].
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=215313& tarih=11/03/2007> [Erişim: 18.03.2016].
- http://www.zaman.com.tr/pazar_bursa-da-kitapli-gunler_778626.html. [Erişim: 03.02.2016].



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.69

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

REFRAMING PABLO PICASSO AND DORA MAAR IN GRACE NICHOLS'S "WEEPING WOMAN"

GRACE NICHOLS'IN "WEEPING WOMAN" ADLI ŞİİRİNDE PABLO PICASSO VE
DORA MAAR İLİŞKİSİNE YENİDEN BAKIŞ

Özlem Uzundemir*

ABSTRACT

The Guyanese poet Grace Nichols's ekphrastic poem "Weeping Woman" in her *Picasso, I Want My Face Back* challenges Pablo Picasso's iconic status in twentieth-century art. Written in the form of a dramatic monologue, the poem gives voice to Picasso's model, muse and lover, Dora Maar, who was a Surrealist photographer before she had an affair with Picasso. Unlike traditional ekphrastic poems which involve the description of a fixed, silenced and gazed beautiful image through a male persona who is also a gazer of that image in poetry, Nichols transforms Maar's objectified position in Picasso's painting into a subject by voicing her critique of the artist's cubist art, his use of colors as well as his geometric figures, and of his maltreatment of her. Through this ekphrastic stance, Maar reconstructs her identity as a photographer and rids herself from the artist's domination over her in his art and personal life. Hence, the aim of this article is to discuss in what ways Nichols's poem problematizes the privileged status of the male artist over his silenced female model and acknowledges the artistic talent of the woman through the use of ekphrasis.

Keywords: Grace Nichols; Dora Maar; Pablo Picasso; ekphrasis

*Doç.Dr. Çankaya Üniversitesi İngiliz Dili ve Ed. Bölümü. ozlemuzundemir@cankaya.edu.tr

ÖZET

Guyana asıllı İngiliz şair Grace Nichols'ın 2009 yılında yayımlanan *Picasso, I Want My Face Back* (Picasso, Yüzümü Geri İstiyorum) adlı şiir kitabında yer alan ilk şiiri "Weeping Woman" (Ağlayan Kadın) çağdaş resimbetim (ekfrasis) örneklerindedir. Pablo Picasso'nun aynı adlı resmini betimleyen şiir, Picasso'nun yirminci-yüzyıl sanatındaki eşsiz rolünü bir dönem sevgilisi olmuş ve resimlerine modellik yapmış olan Dora Maar'ın ağzından sorgular. Maar aslında Picasso ile tanışmadan önce Sürrealist akıma dahil olmuş bir fotoğraf sanatçısıdır, ancak Picasso ile yaşadığı çalkantılı aşk süresince kendi sanatçı kimliğini bir kenara bırakır. Sessiz, durağan ve bakılan güzel sanat nesnesinin bir erkek konuşmacı tarafından betimlendiği geleneksel resimbetimsel şiirlerin aksine, Nichols şiirinde Dora Maar'ı Picasso'nun resmindeki nesne konumundan çıkartarak ona ressamın sanatını eleştirme hakkı verir. Maar Picasso'nun Kübist stilini, geometrik figürlerini ve kullandığı renkleri eleştirmekle kalmaz, ilişki boyunca ressamın üzerinde kurduğu hakimiyetten de yakınır. Maar ressamın sanatı ve kişisel ilişkisindeki baskın kişiliğinden kurtulduktan sonra kendi sanatçı kimliğini yeniden oluşturma sürecine girer. Bu makalenin amacı, Nichols'ın şiirinde erkek ressamın dişil imge üzerinde kurduğu hakimiyetin ne şekilde sorunsallaştırıldığını ve kadın sanatçının kendi kimliğini yeniden kurgulama çabalarını resimbetim çerçevesinde ele almaktır.

Anahtar Sözcükler: Grace Nichols; Dora Maar; Pablo Picasso; resimbetim

"Weeping Woman," featured in the Guyanese poet Grace Nichols's *Picasso, I Want My Face Back*, takes the form of a dramatic monologue in the voice of Picasso's model, muse and lover, Dora Maar. The poem is an example of ekphrasis, which involves the representation of a visual artwork in literature, and in this case Picasso's eponymous painting is described by the persona. Unlike traditional ekphrastic poems, such as Robert Browning's dramatic monologue "My Last Duchess", where the Duke of Ferrara shows an agent his silenced dead wife's portrait and discloses his domineering and possessive personality, in Nichols's poem the female object/image in the painting is transformed into a subject and an onlooker, who criticises Picasso's art. Through this critical subversion, Maar reconstructs her identity as a photographer in order to escape what she perceives as the artist's domination over her in his art as well as his personal life. In this sense, considered within the framework of ekphrasis, this study aims to discuss how the interaction between the verbal and visual arts in Nichols' "Weeping Woman" is used for two purposes: first to challenge the privileged status of the male artist over his silenced female model and then to acknowledge the artistic talent of the woman.

At the beginning of her book *Paint Me a Poem*, which includes poems by Grace Nichols as well as children with whom she works on several paintings at the Tate Gallery, she claims: "I'd always been intrigued by painting and how poetry and painting have inspired each other. For me, there is a close relationship between the two art forms. In the compositional balance of a painting, one can almost speak of a certain colour 'rhyming' with a similar colour" (Nichols, 2004, p. 5). Nichols underlines the interaction between visual and verbal art forms by using the diction specific to each, namely color and rhyme, and shows how, for her, these art forms are closely interconnected and should cooperate

with one another. Therefore, before analyzing Nichols's "Weeping Woman", I would like to discuss briefly the characteristics of ekphrasis by referring to various prominent critics throughout the ages.

Discussion on the sister arts, namely visual and verbal arts, until the twentieth century, is highly paragonal. Since Leonardo da Vinci considers the eye as "the nobler sense" in relation to the ear as "the second, acquiring nobility through the recounting of things which the eye has seen," (2001, p. 20) painting, for him, is privileged over poetry. Moreover, unlike poetry, which is composed of words, in other words arbitrary signs, painting is a natural sign as it represents things in nature truthfully (da Vinci, 2001, p. 21). Taking da Vinci's distinction into consideration, Gotthold Ephraim Lessing dwells on the juxtaposition between the spatiality, silence and fixity of the image as opposed to the temporal dimension of literature with an emphasis on action and eloquence (1984, p. 78). Within the frame of the contemporary discussions on ekphrasis, W. J. T. Mitchell in his seminal book *Picture Theory* names the steps of polarity in ekphrasis as: "(1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; (2) the reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader" (Mitchell, 1994, p. 160). In other words, the literary work describes an art object or allows the image to speak and in this way, another visual image is formed in the reader's mind. He talks about how this dialectical relationship between the visual and verbal arts is unavoidably gendered: a male viewing subject in poetry describes an art object depicting a fixed and silent female image. In his *Iconology*, Mitchell claims, "Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry" (Mitchell, 1986, p. 110). The gaze, as Mitchell underlines, is a crucial issue in discussions on ekphrasis, as the narrator or the character in literature, who describes the artwork, is also a beholder. Simon Goldhill, in his article on ekphrastic epigrams in the Hellenistic period, asserts that the act of looking is "a practice of interpreting, of reading – a way of seeing meaning," (2007, p. 2). And, as such, Goldhill contends, "ekphrasis is designed to *produce a viewing subject*" (2007, p. 2). In Nichols's poem, then, the viewed object in Picasso's painting becomes the viewing subject with a voice to critique his art.

Since in "Weeping Woman" Grace Nichols mainly focuses on Picasso's well-renowned eponymous painting, the poem asks for a transreferential act of reading: in other words, the poem and the painting supplement each other in the sense that appreciation of the poem necessitates the reader to view Picasso's painting, and afterwards, the female image in the painting cannot be viewed without Maar's story in mind. As the poet asserts in the Preface of the book, "The painting with its haggard fractured features and clash of colours (executed in Picasso's famous cubist style) made me want to give that face a voice" (Nichols, 2009, p. 8). The woman in the painting is Picasso's lover Dora Maar, who was a photographer and known to be a member of the Surrealist Movement in Paris. As Julie L'Enfant asserts, "some of Maar's photographs are considered central documents of Surrealism" (L'Enfant, 1996-1997, p. 15). While married to Marie-Thérèse Walter, Picasso saw Maar at the Café des Deux Magots in Paris in 1936, and

was immediately fascinated by her seductive and masochistic behaviour, playing with a knife between her fingers and staining her gloves with blood. During their affair between 1936 and 1945, Picasso continuously “humiliat[ed] this once proud and independent woman” (L’Enfant, 1996-1997, p. 18). For instance, one day Picasso gave her “a very distorted portrait of her, inscribed *For Dora Maar, Great Painter* (Lord, 1993, p. 238) to make fun of her artistic talent. After Picasso left her for a younger woman, Maar suffered a nervous breakdown followed by a long therapy period with the French psychoanalyst Jacques Lacan. Nichols gives voice to Maar in the form of a dramatic monologue and defies the characteristics of traditional ekphrasis, where the female image stays silent and fixed within the frame.

The poem opens with Dora Maar’s outcry of pain severely denouncing Picasso’s Cubist style of using fractured figures. She says:

They say that instead of a brush
he used a knife on me –
a savage geometry.
But I say, look again,
this is the closest
anyone has got to the pain. (Nichols, 2009, p. 9)

In line with Goldhill’s argument that ekphrasis creates a “viewing subject”, Maar is transformed from a silent, gazed object of aesthetic beauty in Picasso’s painting into a gazing subject who speaks in Nichols’s monologue. She denounces not only Picasso’s art as “a savage geometry” because of her deformed depiction in the painting, but also his maltreatment by using two symbols suggestive of male power, brush and knife. It is with the details of the image, her red hat “twisted mouth / and gnashing teeth, / my fingers fat and clumsy” (Nichols, 2009, p. 9) that Maar rejects such ugly depiction of herself, as she is known to be a very attractive woman with beautiful hands and long fingers. Moreover, she condemns the distasteful colours he used in this painting: for instance, green is “not the green of new shoots / but the ghastly green of gangrene” (Nichols, 2009, p. 9). Maar compares Picasso’s abuse of her body to that of a conqueror invading a land: she calls him a “Conquistador / of the flesh” (Nichols, 2009, p. 12) exploiting her body “with the sperm / of [his] colours” (Nichols, 2009, p. 12). The sperm and colors refer to Picasso’s maltreatment in both his actual life and his art respectively. Apart from his objectification of her, Maar also resists Picasso’s act of silencing her through his art, by giving voice to her cry which is depicted in the picture: “I hear / ... / my own stifled scream” (Nichols, 2009, p. 9). This voicing of the cry, which is an aspect of ekphrasis mentioned before, in fact, shows the distance between Maar the image and Maar the beholder. Through this offensive image of a weeping woman in a group of paintings, Picasso displays on the one hand his abhorrence of war, and on the other hand his view of women as “suffering machines” (Nichols, 2009, p. 11). However, Nichols’s critique of Picasso’s painting through Maar’s monologue displays the poet’s aspiration to subvert the characteristics of traditional ekphrasis in which static, silent female figure is framed in art.

Maar’s condemnation is intensified with her reproval of Picasso’s reputation and fortune by comparing him to the mythological figure, Midas: “Everything he touches,”

she says “with his Midas hands / turns, of course, into a fortune. / One still-life can buy a house” (Nichols, 2009, p. 11). Ironically, while the persona of Maar underlines in this way the fact that fame brings fortune to the male artist, in person she could only hope that future generations would appreciate her surrealist art. In his *Picasso and Dora: A Personal Memoir*, James Lord touches upon this expectation, noting that “Several times she remarked that she was absolutely sure of herself so far as the future was concerned: it would recognize the enduring quality and unique accomplishment of her work” (Lord, 1993, p. 325-6). Grace Nichols seems to have recognized Maar’s talent, and tries to give credit to the woman artist with her poem.

The ekphrastic critique of Picasso’s art – the geometric depiction of figures, the use of colours, and the image of the woman in pain - is superseded by another form of ekphrasis in which Maar’s focus is directed towards her own art. To underline her accomplishment in art, then, she needs to reconsider her personal relationship with the artist; that is to say, how his treatment and view of her shifted “from goddess to doormat” (Nichols, 2009, p. 11). Before becoming a devoted lover, striving to meet his needs, however, Maar had been a member of the Surrealist Movement, “wearing her camera / like a medallion against her heart” (Nichols, 2009, p. 11). After she hears “whispers of a new mistress” (Nichols, 2009, p. 13), and sees the pitying looks of the people, she articulates her perplexity: she is well aware that although depicted as very ugly and suffering, she has been immortalized through his art, and that the painting has become “an icon / of twentieth-century grief” (Nichols, 2009, p. 10). The painter once confessed that he tried several times to depict Maar cheerfully, but he could not do so, saying: “I just couldn’t get a portrait of her while she was laughing ... for years I painted her with tortured shapes.” (as cited in Caws, 2000, p. 5)

In order to reconstruct her identity, Maar has to break apart the iconic status of Picasso in her mind and distance herself from her past identity as the painter’s beloved muse. She describes how she is relieved of her painful experience during the therapy period, and as a result demands Picasso to give her her “face back” (Nichols, 2009, p. 16). Despite the demands of the public that she should give credit to Picasso for her fame, she asserts her identity by bitterly disclaiming that she is not a parasite:

I am no moth flitting around his wick.

He might be a genius but he’s also a prick –

Medusa, Cleopatra, help me find my inner bitch,

wasn’t I christened Henriette Theodora Markovitch? (Nichols, 2009, p. 16)

In this passage, though she recognizes Picasso’s talent (“a genius”), she also thinks that he is repulsive (“a prick”) in his treatment of women. Maar takes as her own muses dazzling women from mythology and history who will give her courage to resist the damage Picasso has done on her personality, and by mentioning her full name, she asserts her own identity against what she sees as Picasso’s erasure of it.

As a result of this recovery period, she starts working as a photographer again, taking pictures with her camera and “turn[ing] my negatives into positives. / my floating foetuses into life” (Nichols, 2009, p. 17). The process of photographic printing is also very suggestive of her transformation, from a psychological breakdown after Picasso’s

betrayal of her, to a state where she can refabricate her identity. If the critical gaze of her silenced objectified self in Picasso's art is one part of Maar's issue in her monologue, then the other is how as a viewing subject she highlights her photography by using the trope of the eye: she calls her instrument to observe and reflect the world as "my one-eye" (Nichols, 2009, p. 17), and "my third-eye" (Nichols, 2009, p. 17), and resembles herself to Polyphemus, the man-eating cyclops to suggest how she tries to survive through her art of photography. Underlining her persona's artistic contributions in an ekphrastic fashion, Nichols names some surrealist works by Maar; the "floating foetus" alludes to her famous *Portrait of Pere Ubu*; other references include Maar's photograph of "A blind man sitting / with his white cane in the sun," (Nichols, 2009, p. 17) and her photographs of Picasso in his studio painting his *Guernica*. With the metaphor of a butterfly having "still imperfect wings," (Nichols, 2009, p. 17) Maar finally suggests that she has liberated herself from being "a battered muse" (Nichols, 2009, p. 16) in his consuming love. As part of the art of painting, colours, then, gain importance in her life: black suggests her strength and freedom from male oppression, white her innocence, green faith in the future, yellow her awakening, red her passion, and blue the support of her soul (Nichols, 2009, p. 18).

After she becomes independent of his influence and finds her true self, as underlined by Maar in the poem, she starts appreciating Picasso's art but she still refuses her effect on his art: "'Picasso's art is Picasso's art. / Not one is Dora Maar'" (Nichols, 2009, p. 19)*. She realizes that there are many women abused by men: "There will always be a weeping woman. / Although I've left, she remains, / weeping her Hiroshima of tears" (Nichols, 2009, p. 20). This is an attempt by Maar to sympathize with other women who suffer for similar reasons. What Gabrielle Griffin argues in terms of Nichols's poems on a fat African female figure is very pertinent in this context as well. Griffin suggests that the female persona in Nichols's poems "uses her body, her voice, her song to maintain her sense of selfhood, to support others and to subvert the structures that oppress her" (Griffin, 1993, p. 28). To reconstruct her identity and to refashion her career as an artist, Maar first needs to subvert Picasso's repression on her, free herself from the boundaries of the frame of art and gain her voice.

Nichols's "Weeping Woman" demonstrates how the act of writing or creating for women can become "a political act of breaking silence" (Wiskers, 1993, p. 3). By challenging the characteristics of traditional ekphrasis, discussed before, in which the female image remains a silenced object, the poet takes Dora Maar out of the frame of Picasso's painting, where she is depicted with a weeping visage, and gives voice, autonomy and freedom to the silenced and fixed female image. Such an alternative to traditional ekphrasis, suggests subverting the dichotomy that privileges the male artist over the female, and attributing equal value to the woman's accomplishments through an emphasis on her persona's painstaking efforts to reconstruct her identity as an independent artist. I would like to end with Nichols's short poem "Epilogue", which tells the poet's process of adapting into the colonizer's culture with specific emphasis on

* Nichols probably refers to James Lord's memoir in which he quotes Dora Maar's statement: "all his portraits of me are lies. They're all Picassos, not one is Dora Maar" (Lord, 1993, p. 123).

language. The poem summarizes Dora Maar's ambition in "Weeping Woman" as well if the language concern is replaced with that of identity. She says:

I have crossed an ocean
I have lost my tongue
from the root of the old
one
a new one has sprung. (Nichols, 1983, p. 87)

Works Cited

- Caws, M. A. (09. 04. 2015). A tortured goddess. *The Guardian*.
- Da Vinci, L. (2001). *Leonardo on painting*. M. Kemp (Ed.) (M. Kemp and M. Walker, Trans.) New Haven: Yale Nota Bene.
- Goldhill, S. (January 2007). What is ekphrasis for?. *Classical Philology, Volume 102* (Issue 1), pp. 1-19.
- Griffin, G. (1993). Writing the body: reading Joan Ridley, Grace Nichols and Ntozake Shange. *Black women's writing*. G. Wisker (Ed.) (pp. 19-42). Hampshire and London: Macmillan.
- L'Enfant, J. (1996-1997). Dora Maar and the art of mystery. *Woman's Art Journal, Volume 17* (Issue 2), pp. 15-20.
- Lessing, G. E. (1984). *Laocoön*. (E. A. McCormick, Trans.) Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Lord, J. (1993). *Picasso and Dora: A personal memoir*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nichols, G. (1983). Epilogue. *I is a long memoried woman* (p. 87). London: Karnak House.
- Nichols, G. (2004). *Paint me a poem: New poems inspired by painting and sculptures in Tate*. London: A & C Black.
- Nichols, G. (2009). Weeping woman. *Picasso, I want my face back* (pp. 9-20). Northumberland: Bloodaxe Books.
- Wisker, G. (1993). Introduction. G. Wisker (Ed.). *Black women's writing* (pp.1-18). Hampshire and London: Macmillan.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.70

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

FAKİR BAYKURT'UN TIRPAN ADLI ROMANININ SİMGESEL ŞİDDET AÇISINDAN İNCELENMESİ

ANALYSIS OF FAKİR BAYKURT'S NOVEL "TIRPAN" (SCYTHE)
IN TERMS OF SYMBOLIC VIOLENCE

Tülin Arseven*

ABSTRACT

Pierre Bourdieu (1930-2002) is one of important names in sociology because of the theories and opinions he proposed. Pierre Bourdieu gave to sociology many new terms, such as; metaphor of game and area, habitus, symbolic capital and symbolic violence. Research that Pierre Bourdieu conducted and the opinions that he proposed became important sources for new research not only in sociology but also in many other fields. It is evident that especially his findings on symbolic violence have an important role in many research studies of social sciences. Symbolic violence can be defined as a pressure that is not physical and that is applied for the survival of the current system. This kind of pressure is a violence that is applied on a social subject with their own complicity.

In this study, which is a novel analysis, the novel "Tırpan" of Fakir Baykurt (1929-1999) is assessed in terms of the symbolic violence of Pierre Bourdieu. Fakir Baykurt, who adopts the socialist realist point of view, is an important writer in Turkish literature. Fakir Baykurt, in his works, approaches society and the dynamics that keep it alive and that effect it, from a point of view that blends his philosophy of life and his opinion on art. The TRT novel award was given to Tırpan. The novel approaches the marriages of girls who are still in their childhood with men

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı öğretim üyesi.
tarseven@akdeniz.edu.tr

who are rich and old and the consequences of these marriages. This is a very important problem. The novel shows the opinions of people on this subject and the problems that it creates. This novel is chosen for this study and analysed because of its chain of events and the point of view of the author on this subject.

Keywords: symbolic violence; scythe; Fakir Baykurt; Pierre Bourdieu

ÖZET

Pierre Bourdieu (1930-2002), öne sürdüğü görüşler ve kuramlarla günümüzde sosyoloji biliminin önemli isimlerinden biridir. Pierre Bourdieu, oyun metaforu ve alan, habitus, simgesel sermaye ve simgesel şiddet gibi pek çok yeni kavramı sosyolojiye kazandırmıştır. Pierre Bourdieu'nun yapmış olduğu araştırmalar ve ortaya koyduğu görüşler, sadece sosyolojide değil diğer sosyal bilimlerin araştırmalarında da önemli birer kaynak haline gelmiştir. Özellikle de simgesel şiddet konusundaki saptamalarının sosyal bilimlerin pek çok araştırmasında önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Simgesel şiddet, var olan düzenin devamının sağlanması için fiziksel nitelik taşımayan bir baskı biçiminin ifadesi olarak tanımlanabilir. Bu baskı biçiminde, bir toplumsal eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığıyla uygulanan şiddetten söz edilmektedir.

Bir edebî eser incelemesi olan bu çalışmada Fakir Baykurt'un (1929-1999) *Tırpan* adlı romanı Pierre Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramından hareket ile değerlendirilmiştir. Fakir Baykurt, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışıyla romanlarını kaleme alan önemli bir yazardır. Fakir Baykurt, eserlerinde toplumu ve onu türlü yönlerden ayakta tutan, etkileyen dinamikleri kendi sanat anlayışı ve yaşam felsefesi ile birleştirerek ele almaktadır. 1970 Yılı TRT Roman Ödülüne değer bulunan *Tırpan* da zengin ve yaşlı adamların çocuk denilecek yaştaki kızlarla evliliği ve bunun yarattığı sonuçlar gibi son derece önemli bir sorunu konu edinmektedir. Romanın olay örgüsü, bu önemli konuya insanların bakış açılarının ve bu durumun yarattığı infiallerin anlatımı üzerine kuruludur. Konusu ve yazarının konuya bakış açısı nedeniyle *Tırpan* bu çalışma için seçilmiş, eser simgesel şiddet öğeleri açısından incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: simgesel şiddet; tırpan; Fakir Baykurt; Pierre Bourdieu

Fakir Baykurt'un *Tırpan* adlı romanının incelendiği bu çalışmanın kavramsal çerçevesini Pierre Bourdieu'nün simgesel şiddet konusundaki görüşleri oluşturmaktadır. Çalışma iki ana bölüme ayrılmaktadır. İlk bölümde Bourdieu'nün artık günümüzde sosyoloji ile birlikte hemen bütün sosyal bilimler araştırmalarında bir yöntem haline dönüşmüş olan "simgesel şiddet" konusundaki görüşleri ele alınmıştır. Pierre Bourdieu'nün bu konudaki görüşleri ilgili literatür taranarak, konuyu doğrudan tanımlayan ve açıklayan bilgiler özetlenerek verilmiştir. Çalışmada Pierre Bourdieu'nün görüşleri doğrultusunda incelenmek üzere Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi bir yazar olan ve özellikle toplumsal çevre olarak köyü ve köyün sorunlarını ele alan, bunu da toplumu yönlendirmek amacıyla yaptığını belirten Fakir Baykurt'un *Tırpan* adlı romanı seçilmiştir. *Tırpan*, ele aldığı konu itibarıyla bugün dahi gündemde bulunan kız çocuklarının çocuk yaşta evlendirilmeleri sorunu üzerinedir. Çalışmanın ikinci bölümü Pierre Bourdieu'nün tanımladığı biçimiyle bir dış değerlendirme örneği olarak *Tırpan*'ın simgesel şiddet açısından incelenmesine ayrılmıştır.

A. Simgesel Şiddet

Pierre Bourdieu'ye göre simgesel şiddet, mümkün olan en basit şekilde ifadesiyle, bir toplumsal eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığıyla uygulanan şiddet biçimidir (Bourdieu & Wacquant, 2012, s.166). Ona göre bu şiddet biçiminde tahakküm etkisi neredeyse her zaman, belirleyenler ile onları o şekilde oluşturan algı kategorileri arasındaki 'uyum'la ortaya çıkmaktadır (Bourdieu-Wacquant, 2012, s. 166-167). Bourdieu, şiddet olarak algılanmadığı için uygulanabilen şiddetin 'yanlış tanındığını' belirtir. O, bu yanlış tanıma ifadesini düşünüm-öncesi, temel varsayımlar dizisi anlamında kullandığını söyler. Toplumsal eyleyiciler, bu varsayımlara yalnızca dünyayı sorgulamadan benimseyerek, olduğu gibi kabul ederek ve zihinleri bu dünyayı yine bu dünyanın yapılarından çıkan bilişsel yapılara göre oluştuğu için doğal bularak başvurmaktadır. Toplumsal dünyanın ortasına doğduğu için birey, belli postülatları, aksiyonları kendiliğinden ve aşılması gerekmeden kabul etmektedir. Nesnel yapılar ile bilişsel yapılar arasındaki dolaysız uyum nedeniyle dünyanın düşünce olarak kabulünün çözümlenmesi, gerçekçi bir tahakküm ve siyaset kuramının gerçek temelidir. Bu nedenle de Bourdieu'ye göre "gizli ikna" biçimlerinin en amansız, basit bir biçimde şeylerin düzeni aracılığıyla bireye uygulanandır (Bourdieu-Wacquant, 2012, s.167). Çünkü simgesel şiddet, ona maruz kalanların ve aynı zamanda da, çoğu kez, onu uygulayanların sessiz suç ortaklığıyla ve her iki tarafın da onu uyguladıkları ya da ona maruz kaldıklarının bilincinde olmadıkları ölçüde uygulanan bir şiddettir. Bütün bilimler gibi sosyolojinin işlevi de gizli şeyleri açığa çıkarmaktır (Bourdieu, 2000, s.21-22). Başka bir deyişle Bourdieu, insanın toplumsal yapı içinde birçok davranışı, düşünceyi genel anlamda dünyayı sorgulamadan benimsediğini, olduğu gibi kabul ederek, içine doğduğu toplumu kabul ettiğini söylemektedir. Oysa bireyin bilmeden bir düzenin parçası olarak var olduğu, içine doğduğu bu toplumsal dünyanın yapılarında ona tahakküm eden düşünceler bulunmaktadır. David Swartz'a göre Bourdieu'nün asıl derdi simgesel ayrımın ikili mantığının aynı zamanda toplumsal dünyayı kavrayış tarzımızı belirlediğine dikkat çekmektir. Çünkü bu mantık toplumsal dünyayı aynı ikili kutup mantığı çerçevesinde düzenlemeye, böylece hem toplumsal hem de bilişsel ayrımlar, mantikî gruplandırmaları da toplumsal gruplandırmaları da ikili hale getirerek, simge düzeyinin yanı sıra toplumsal düzeyde de içerme ve dışlama biçimleri yaratmaktadır. Böylece hem mantikî hem de toplumsal sınıflandırmalar doğar. Bu tür ayrımlar, dünyayı algılamayı ve ona anlamlı bir düzen vermeyi sağlayan sınıflandırma mercekleri haline gelir. 'Ayrım' [seçkinlik] kelimesinin ikili anlamının işaret ettiği gibi, bu temel mantık simgesel iktidarın niteliğini net bir şekilde tanımlar. Başka bir deyişle bu da aynı anda hem kavramsal hem de toplumsal ayrımcılık yapma eylemidir. O halde, simgesel temsillerin sınıflandırma mantığının toplumsal işlevi, söz konusu toplumsal grupların hiyerarşik olarak farklılaştırılması, dolayısıyla meşrulaştırılması ölçüsünde siyasî bir etki yaratır (Swartz, 2013, s.126). İkili simgesel ayrımlar toplumsal ayrımlara tekabül eder ve simgesel sınıflandırmaları toplumsal hiyerarşinin ifadelerine dönüştürür. Zihinsel yapılar ile toplumsal yapılar arasındaki ilişki, bilişsel ve iletişimsel yetilerimize damgasını vuran ikili mantık aracılığıyla sürdürülür ve aynı zamanda grup mensuplarıyla grubun dışındakiler arasında toplumsal ayrımlar yaratan bir tür harita sağlar (Swartz, 2013, s. 127). Swartz, Bourdieu'nün simgesel iktidar hakkındaki düşüncesini sanat, din,

bilim ya da dilin kendisi olsun, bütün simgesel sistemleri kavramsallaştırma biçimiyle ilintili bulur. Bourdieu'nün birkaç farklı kuramsal geleneği kullanarak oluşturduğu kapsamlı sentezinde, simgesel sistemlerin birbiriyle ilişkili ama birbirinden ayrı üç işlevi aynı anda yerine getirdiğini iddia eder ki bunlar: bilme, iletme ve toplumsal farklılaşmadır. Swartz'a göre Sapir-Whorf dil geleneğinden, Kant-Humboldt-Cassirer felsefe geleneğinden, Durkheim'ın bilgi sosyolojisinden yararlanan Bourdieu, simgesel sistemleri, "yapılandıran yapılar" olarak görmektedir. Buna göre bu sistemler toplumsal dünyayı düzenlemenin ve anlamının aracıdır. Bu anlamda, dil, mit, sanat, din ve bilim gibi farklı bilgi tarzları, dünyayı anlamının değişik yollarını temsil ederler ve dolayısıyla bilişsel bir işlev görürler (Swartz, 2013, s.121). Bilişsel işlev görmeleri nedeniyle de dil, mit, sanat, din ve bilim dünyayı anlamada önemlidir. Gürsel Aytaç'a göre Fransız sosyologlarından L. Goldmann ve P. Bourdieu, edebî eseri ilgi odağı yaparlar. Her ikisi de farklı kuramsal araçlarla da olsa toplumsal hayatın ilişkilerini, yasallıklarını ve etkileşimlerini edebî metnin kendisini inceleyerek, yani edebî kurguları ve mevcut kurmaca dünyalarını inceleyerek ortaya çıkarmaya çalışırlar (Aytaç, 2005, s.80). Bourdieu'ye göre kültür ürünlerinin içinde üretildiği toplumsal mikrokozmos, yani yazınsal alan, bilimsel alan vb., konumlar arasındaki –örneğin kutsanan sanatçıyla lanetlenen sanatçının konumları- bir nesnel bağıntılar alanıdır ve o alanda ne olup bittiği ancak her bir eyleyici ya da her bir kurum diğerleriyle nesnel bağıntıları çerçevesinde konumlandırıldığında anlaşılabilir. Bu nedenle üreticilerin stratejileri, savundukları sanat biçimi, kurdukları ittifaklar, oluşturdukları ekoller, bu özgül güç ilişkilerinin belirli parçalarında, o ilişkileri koruma ya da dönüştürmeyi amaçlayan mücadelelerde ve orada belirlenen özgül çıkarlardan geçerek ortaya çıkmaktadır (Bourdieu, 2006, s.62). Bourdieu, bir eserin algılanmasının, okurların içinde bulunduğu entelektüel geleneğe, hatta siyasal bağlama göre değişeceğini söylemenin gereksiz olduğunun altını çizer. O, içinde bulunanlara dayattığı zihinsel yapılar aracılığıyla ve özellikle dönemin tartışmalarına bağlı yapılandırıcı karşıtlıklar yoluyla yazar (ya da eseri) ile okur arasına giren şey, bütün bir alımlama alanının yapısıdır, der ve buradan kimi zaman şaşırtıcı, kimi zaman acı verici olabilecek her tür çarpıtma çıkabilir (Bourdieu-Wacquant, 2012, s.156) saptamasında bulunur. Yazar/eser ve okur ilişkisinde Bourdieu, toplumun içinde bulunanlara dayattığı zihinsel yapının da etkili olduğunu belirtir. Ferdinand de Saussure'ün görüşlerinden hareket eden Bourdieu; Saussure, konu olarak dili alıp, her biri başka dallarca geçerli incelemelerin konusunu oluşturabilen, coğrafi, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız bir biçimde tasarladığı bir iç dilbilimin temellerini atmaya amaçlamıştır, der. 1960'lı yıllardan bu yana Fransa'da göstergebilim adına ortaya konulan eserlerin tarihsel bağlama yapılacak her türlü gönderimin dışında, salt kendileri içinde ele alan bütün çalışmaların iç inceleme olarak nitelendirilebileceğini söyler. Dış inceleme ise eserleri, içlerinde bu eserlerle bunları üretenlerin ortaya çıktığı ekonomik ve toplumsal koşullara bağlı olarak değerlendirmektir. Son derece yıkıcı bulunduğu bu karşıtlıkla başa çıkmak ona göre güçtür (Bourdieu, 1999, s.9). Edebî eser ile içinde doğduğu ekonomik ve toplumsal koşullar arasındaki karşıtlığı aktarabilmekteki güçlük göz önünde bulundurularak, bu çalışmada Pierre Bourdieu'nün simgesel şiddet üzerine görüşlerinden hareketle Fakir Baykurt'un *Tırpan* adlı romanı bir nitel araştırma örneği olarak incelenmeye tabi tutulmuştur.

B. *Tırpan*'da Simgesel Şiddet

Simgesel şiddet, şiddet sözcüğünün fiziksel anlamından çok manevi, ruhsal ya da bir deyişle içsel yönünü işaret eder. Burada kişilere doğrudan bir fiziksel şiddeti düşünmemek gerekir. Silahla ya da silahsız olarak fiziksel bir saldırı söz konusu değildir. Ancak öyle bir saldırı çeşidinden söz edilmektedir ki bu, bireyin vücut bütünlüğüne dokunmayan, ancak toplum içindeki yaşama ve düşünme biçimine zarar veren bir tutumdur. Tek tek bireylere uygulanan ve hem saldıranın hem de mağdurun sessiz kaldığı bu tutum veya durum, aslında bütün bir toplumun düşünce ve davranışlarının şekillenmesinde etkili olmaktadır. Doğrudan bu şiddet türüne maruz kalanlar ya da toplumsal kabuller yüzünden her hangi bir düşünce ve davranışın sonuçlarını düşünmeden/düşünmeye gerek duymadan ön kabulle dolaylı yolla mağdurlar arasında yer alanların karşılaştıkları en vahim tablo, bundan zarar gördüklerini anlamıyor olmalarıdır. Bu bilgiler ışığında henüz daha *Tırpan*'ın incelemesine geçmeden romanın yazarı Fakir Baykurt'un eserinin önsözünde dile getirdiği görüşlerine değinmekte yarar görülmektedir. Fakir Baykurt, *Tırpan* ve konusu hakkında görüşlerini dile getirirken sanatın devrimci yönüne dikkati çeker. Ona göre sanatta devrimci tavır, hayatı değiştirme tavrıdır. Çünkü hayatı değiştirme amacına yönelmemiş bir sanat, insanın bilinçlenmesine ve birleşmesine yardım edememektedir. Fakir Baykurt kitapların, yazarlarına ün sağlamaktan ve kalıcı olmaktan önce, toplumu devrim yönünde etkilemek amacıyla olması gerektiği görüşündedir. Ona göre bazı yazarlar (yazar ismi belirtmemektedir) istemediği bir evlilik karşısında çıkış yolunu intiharda bulup kendini asan kızların öyküsünü yazmaktadırlar ve bu ise devrimci bir tavır değildir. Bu kızların içine düştükleri durumun onların suçlu olmadığını belirttikten sonra Fakir Baykurt, suçlunun kim olduğunun iyi hesaplanması ve öldürücü gücün asıl suçlunun üzerine yöneltilmesi gerektiğini söyler (Baykurt, 1971, s.7). Bu açıklaması ile Fakir Baykurt, *Tırpan*'da çağdaş birçok yazardan farklı ve devrimci bir tutum izlediğinin, amacının toplumun bilinçlenmesine yardım etmek olduğunun altını çizer. Bu noktada öncelikle romandan ve romanın olay örgüsünden kısaca söz etmekte yarar görülmektedir. Romanın ana mekânı Ankara yakınlarındaki Gökçimen köyüdür. Bu köy renkli gözlü, güzel kızlarıyla ünlüdür. Öykünün kahramanları ise ilkokulu o yaz bitiren Dürü adlı bir kız çocuğu ile altmış yaşlarında zengin bir adam olan Kabak Musdu'dur. Musdu, bir gün sokakta Dürü'yü görür ve onunla evlenmek ister. Zenginliğinin verdiği güç ile Dürü ile nişan yapmayı başarır. Bütün öykü, Musdu ile Dürü'nün evlilik törenlerinin gerçekleşeceği güne değin yaşananlar üzerinedir. Romanın sonunda Dürü ile Musdu'nun düğünleri yapılır, ancak Dürü düğün günü, çeyiz sandığına önceden koyup getirdiği bir tırpan ile Musdu'yu öldürerek, yaşlı adamın karısı olmak kaderinden kurtulur. Fakir Baykurt'a göre, diğer yazarlar da küçük kız çocuklarının yaşlı adamlarla evlendirilmesi konusunu ele almakta, ancak eserlerinde intiharı bu çocuklara bir çıkış yolu olarak göstermektedirler (Baykurt, 1971, s.7). F. Baykurt'un Dürü'nün kaderine başkaldırısından hareketle öncelikle genç kızlara ve dolaylı olarak da devletlere ve milletlere saldırıya, ezilmeye boyun eğmeyip karşı saldırıya geçmeyi bir kurtuluş yolu olarak önerdiği görülmektedir. Fakir Baykurt'un çocuk gelinlerin öyküleri dile getirilirken onların çaresizce intiharı seçtiklerini anlatan yazarlara getirdiği eleştiri, yazar/sanatçı ya da sanat eliyle bir açmazdan kurtuluş reçetesi olarak önerilen

yolun açmazlarını göstermesi açısından üzerinde durulmaya değerdir. *Tırpan*, 1970 yılı TRT roman ödülüne değer bulunmuştur. Şüphesiz ki diğer önemli niteliklerinin yanında romanın sonunda Dürü'nün kaderine karşı gelip Musdu'yu öldürmesinin, başka bir deyişle alışageldik, kadere boyun eğen tutumun reddinin de payı vardır. Ancak, toplumu devrimci bir hamle ile ve ileriye götürme ülküsüyle kaleme alınan romanın sonunda ölüm ve cinayetin çıkar yol olarak seçilmesi üzerinde düşünölmeye değer bir görüntü arz etmektedir. Toplumunu şekillendirmede seçilen yolun, taraflardan birinin ölümlüyle yani yıkımla ve dönülemez bir yok oluşla bitiyor olması toplumun bir parçası olan okurun duygu ve düşünce dünyasında bırakacağı etki bakımından dikkate değer niteliktedir. Sadece sonucu bakımından bile *Tırpan*, simgesel şiddet öğelerini barındırmaktadır. Romanın bütününe simgelediği şiddet içeren durum, olay ve düşünce ve bunların yarattığı/yaratacağı mağdurlar noktasından bakıldığında çok sayıda örneğe rastlanmaktadır.

Roman ilk olarak vakanın geçtiği mekân olan Gökçimen'in betimlemesi ile başlar. Gökçimen ile birlikte bu köyde yaşayan gök gözlü kızların varlığından ve güzelliğinden söz edilir. Bu betimlemelerin hemen ardından bir toplumsal kabul şu sözlerle göz önüne serilir:

"(...) 'Gökçimen'in suyu kesilmediğinden, her yanı çayır çimenidir. Çayır çimenin yeşili kızların gözüne yansır. Bu yüzden göküş olurlar. Eğer elinde üç beş kuruşun var da kendine yeni bir karı arıyorsan, Gökçimen'e git, kız al!' derler.

Geçen zamanlar bu inancı doğrulamış, çevrenin varsıllarını yanıltmamıştır hiç. Parayı kuşağına doldurup gelen, istenen altınları da takınca, istediği kızı ata bindirip götürmüş, gel demiş imama, kıydırmış bir nikâh, ondan sonra istediği kadar çalıştırmış, istediği kadar çocuk doğurtmuştur. Yıllar geçip Gökçimenli kız biraz kocayınca, onu bir köşeye itmiş, belki o kızın da kazancıyla, Gökçimen'e varıp yeni bir kız almıştır.

Karşıdan bakarsan Gökçimen'e çok para girer. Bu sözün karşılığını köylüler şöyle verirler: 'Canım, kız parası değil mi? Elde avuçta eyleşmez! Tütüne gayfaya anca yeter...'" (Baykurt, 1971, s. 9-10)

Bu satırlarda ilk olarak dikkat çeken, kuşağına parayı dolduran kişinin bu köye gelip cansız bir nesne gibi genç kızları satın alabilmesidir. İkinci olarak zengin adamların genç kızlar ile imam nikahı ile ve resmî nikah olmadan evlenmesidir. Bu kızların ailelerinin kızları karşılığında aldıkları miktarı, çerez parası görmeleri üzerinde durulması gereken bir başka noktadır. Çocuk yaştaki kızların bir mal gibi alınıp satılabilmesi; onlardan duygudan, kimlikten, kişilikten uzak bir varlıkmış gibi söz edilmesi ve yanlış, bir kişinin çıkarlarına hizmet eden evliliklerin onanması, dahası ailelerin kızlarına gelir aracı olarak yaklaşımı toplumu bu soruna karşı duyarsız kılmaktadır. Kız çocuklarının çocuk yaşta evlenmesini toplum nezdinde normalleştiren, sıradan bir olaya dönüştürmektedir. Üzerinde durulması gereken bir diğer konuyu ise, kız çocuklarının güzelliklerinin ya da yaptıkları davranışların bu evlilik sürecinde etkili olduğu düşüncesi oluşturur. Romanın olay örgüsünün başlangıç noktasında da bu düşünce açıkça görölmektedir. Roman, altmış yaşlarındaki Musdu'nun henüz çocuk denecek yaştaki Dürü'yü görmesi ile başlar. Yaz sonudur, annesi ile Dürü bulgur kaynatmışlardır. Kuruması için dışarıya serdikleri bulguru karıştırmaktadırlar. Dürü bir yandan da elindeki ayvayı yemektedir. Dürü ayvayı ısırıldığı sırada Kabak Musdu, yanlarından geçmektedir. Bu kısım romanda şöyle geçer:

“(...) Dürü, eline bir ayva almış kemiriyordu. Ayva sarıydı. Dürü’nün yüzü, yanağı ise pembe, gözleri yeşildi. Gökçimen köyünün yeşiliydi tam... At üstünde bir ‘herif’ belirdi birden. Evin önündeki yoldan geçip gidecekti. Hızlı sürüyordu atı. Birden yavaşladı. Sol elini başına götürüp şapkasını tuttu. Sağ elinde kamçısı vardı. Gözünü kızın üstüne yapıştırdı bir süre. Sonra usulca, ağır ağır geçip gitti. ‘(Bu kızı Allah kendi yapıp yaratmış! Kalfalarına havale etmemiş!..)’ dedi içinden. ‘(Böylesini Cenaballah ancak kendisi başarabilir. Bravo doğrusu!..’ dedi.” (s.10-11)

Burada bir adamın açık bir şekilde, çekinmeden, rahatlıkla sokakta gördüğü küçük bir kızı seyretmesi durumu söz konusudur. Dürü, kendisini seyreden adamdan ve bakışlarından rahatsız olur. Adamın arkasından öfkeyle söylenir. Dürü’nün tepkisi ve öfkesi üzerine annesi Havana bir adamın kızına baktığını öğrenir. Adamın kim olduğunu araştırıp öğrendiğinde ise annenin verdiği tepki romanda şu sözlerle anlatılır:

“Kadın korkuyla doğruldu. Giden ‘herif’i araştırdı: ‘Haaa!’ dedi birden, akli suya ermiş gibi. ‘Kabak Musdu geçip gidiyor a kızım! Hiyanet köpeğin biridir. Kuşağı para doludur. Baktı mı kötü bakar. Sen ne dikiliyordun saçakta, elinde ayva? Tüh tüh tüh! Gördün mü şinci?’” (s.11)

Kızının başına gelecekleri tahmin eden annenin üzüntüsü anlaşılabilir. Ancak “Sen ne dikiliyordun saçakta elinde ayva?” cümlesi, bu duruma yol açmaktan dolayı Dürü’yü suçlayan bir bakışı ifade eder. Dürü sokakta herkesin görebileceği bir yerde durarak, üstelik bir de ayvayı ısırarak Musdu’nun dikkatini üzerine çekmiştir. Bu bakış açısına göre herhangi bir kız çocuğunun ya da kadının sokağa çıkması ve üstüne üstlük sokakta bir şeyler yemesi, erkeklerin dikkatini çeken kusurlu davranışlar olarak yansıtılmaktadır ki simgesel şiddetin güzel bir örneğidir. Kadının sokağa çıkmasının başına birtakım sorunlar açmasının doğal olacağı düşüncesi, ortaya çıkan olumsuz durumdan etkilenen mağduru sırf sokağa çıktığı için suçlu duruma düşürmektedir. Annenin; küçük kızını dış dünyanın böylesine kötü olaylarından koruyamamış olmasından üzüntü duymak ya da çocuk ve kadın olarak toplum içinde rahat hareket edemiyor olmaktan şikayet etmek yerine çocuğunu dışarıya çıkmakla ve ayva yemekle suçlaması toplumsal kabulün tuzağında bir kadın olarak yaşam içinde kendi yerini ve haklarını bilmediğini göstermektedir. Bu da belli bir düşünce kalıbının simgesel şiddete dönüşerek toplum ve bireyler üzerinde olumsuzluk yaratmasının sonucudur. Olumsuz durumlar ile mücadeleyi bilmemek ve burada olduğu gibi daima erkeklerin dikkatini çekmeyi kadın için bir suç; erkeklerin ise her durumda ve ortamda kadına ilgi gösterebilmesini, onlar adına bir hak olarak görmek simgesel şiddetin mağdur ettiği kişinin durumdan habersiz oluşunun güzel bir örneğidir. Kızını bu konuda suçlamakla birlikte Havana, Musdu evlerine gelip içeri girmek istediğinde adamı tersler ve eve almak istemez. Havana’nın eve almayışından rahatsız olan Musdu, kadının davranışlarını eleştirirken,

“(Soyka Havana, Kızılca ‘ya gitti diyor! İşte kıstırdım kocasını!.. Görgüsüz karı, gel buyur dersin! Hoş geldin dersin! Çay bişireyim mi, çalkama yapayım mı? dersin! Allahın emriyle kızına müşteri geliyoruz, ne suratını ekşidiyorsun? Heç insanlık, mertebe, hüsni dabiyyat yok mu sende? Bu edepsizliğinle o güzel kızı nasıl doğurdun, nasıl büyüttün?)” (s.14)

der. Musdu’nun olaya yaklaşımı bir evin biricik evladını eş olarak istemek,

kendine bir yuva kurmak ve benzeri aile kurumunu koruyan, yaşatan bir şekilde değil, bir adamın malına müşteri olmak biçimindedir. Musdu'ya göre bu mesele bir ticaret, alış veriş işidir ve ticarete malın alıcısına iyi muamele yapmak gerekir. Bir genç kızın evliliği meselesine “müşteri olmak” düşüncesi diğer köylüler tarafından da dile getirilir. Velikul'u Dürü ile Kabak Musdu'nun evliliği konusunda ikna etmek için köyün imamı Hafız “*Benim bir kızım olacaktı, Kabak Musdu gelip iki arkadaşımın önünde müşteri olacaktı da, ben böyle somurtacaktım!*” (s.36) der. Kıza müşteri olunması, kız çocuğun alınıp satılan bir mal yerine konulması ve bu düşüncenin normal olduğunun altının çizilmesi de düşündürücüdür. Aynı düşünce kadınlar arasında da yaygındır. Köyün kızlarının yaptıkları yemeklerin güzelliğini överken Uluşuş nine “*Allah sahaplarınıza başışlasın hepıcinizi...*” (s.173) der. Bunun üzerine genç kızlar sitem ile “*Sen de bizi maldan saydın Uluşuş nine! Öyle ya, haklısın. Maldan ne farkımız var? Paraylan alıyorlar, paraylan satıyorlar...*” derler (s.173). Bugün dahi evli hanımlar ya da nişanlı kızlar için Anadolu'da “sahaplı/sahipli” sözcüğünün kullanımı yaygındır. Bu ise başlık parası alınıp alınmamasından öte, kadının kendi hür iradesinin olmadığı, bir erkeğe ait olduğu, bu nedenle sahibi olan kadına bunun bilinerek davranılması gerektiği düşüncesi söz konusudur. Sahipli olmanın iyi, sahipsiz olmanın yani kendisini koruyup kollayacak bir erkeğin bulunmamasının kötü olduğu anlayışı da kadının birey olarak toplumda tek başına var oluşunu kabul etmeyen bir bakışı temsil ettiği için toplumun kadına uyguladığı şiddetin bir başka şeklidir.

Romanda kadın erkek ilişkilerinin yaş ve ekonomik güç açısından ele alınması söz konusudur. Dürü'nün henüz bir çocuk olması nedeniyle evlilikte kadının yaşı konusu, üzerinde en çok durulan noktalardan biri olur. Romanın daha ilk başlarında “*Dibeğin başına bir küme karı toplanmıştı. (...) Kurumuş kocakarıları. Otuzundan yukardalardı.*” (s.15) şeklinde bir söz yer alır. Burada otuz yaş ve üzerindeki kadının kurumuş ve hayli yaşlanmış olarak tanımlanması önemlidir. Köylülerden biri, Musdu'nun Dürü'ye talip olmasına imrenir ve şöyle der:

“*(Aaah, imkân!) dedi Cemal içinden. (Bunun da miyadı doldu, bu benimkinin!... İmkân olsa aah!) Sonra yüksek sesle, 'Kalk bize çalkama yap ulan!' dedi, teknenin başına oturmuş tarhana karan karısına.*” (s.16)

Kadının yaş aldıkça artık beğenilmez olacağı, hatta bir eşya gibi “miyadının dolacağı” düşüncesi de simgesel şiddet örneğidir. Zaten evli bir adam olan Kabak Musdu, Velikul'un kızına talip olurken, karısı Kâmile'nin artık yaşlandığını, kadıncağızın kendi öz bakımını bile yapmakta zorlandığını, kocasından temiz, helal süt emmiş bir kız ile evlenmesini istediğini söyler. Musdu, İslam'a dair birçok konuya vakıf olduğunu belirttiği Kâmile'nin kendisini ikna etmeye çalışırken “*Daha kırkına gelmedin, peygamberimiz altmışında yeniden evlenmedi mi? Hazreti Bilâli Habeşi efendimiz de öyle yapmadı mı? (...) Benim üstüme deye de heç düşünme*” dediğini de iddia eder (s.18). Kâmile'nin bu işe gönül rızasıyla izin verdiğini söyledikten sonra sözlerini “*Nafakasını tedarik edebildikten sonra yeniden evlenmek şeriatın emrettiği bir iştir...*” (s.19) şeklinde sürdürür. Oysa gerçek, bundan farklıdır. Musdu, Kâmile'yi ikna edebilmek için de çevresinin, arkadaşlarının ikinci eşi alma konusunda kendisine baskı yaptıklarını, Kâmile'nin de artık ev işlerinden emekli olması gerektiğini söyler. Hatta

Kâmile'den gidip Dürü'yü görmesini ve düğün hazırlıklarını yapmasını ister (s.41). Bir kadının ev işlerinden kurtulması için eve yardımcı almak ve benzeri uygulamalar yapmak yerine kuma önerisi de simgesel şiddetin bir başka örneğidir. Öncelikle ağır ev işlerini evin hanımının yapmasının zorunluluk olduğu düşüncesi, bu yükü taşıyamadığı zaman kadının değersizleştiği, ağır iş yükünden ancak kuma ile kurtulabileceği üzerinde durulması gerekli konulardır. Bütün bunların yanı sıra bir de ikinci eş için düğün hazırlıklarını yapmaya mecbur tutulma, yaşlanmaktan ve hasta olmaktan korkar hale gelme kadının toplum içindeki duruşunu ve kararlarını etkileyen noktaldır. Ev işlerini yapma zorunluluğu, bunları yapamadıkça ve yaşlandıkça hissedilen ve hissettirilen yetersizlik duygusu simgesel şiddete maruz kalan ve mağdur olan kadının sessizce benimsediği, sorgulamadığı toplumsal dayatmalardır. Musdu, Kâmile'yi ikna etmek için şöyle der: *“Böyle kararıp edip benim kafamı bozma Kâmile! Edebinen otur, edebinen kalk! Ben ne diyorsam onu yap. Zaten hoca nikahıynan duruyorsun üzerimde. Daha olmadı bir cızık çekerim, kalırsın yetim cin gibi. Yenisini de hükümet nikâhı yaparım, tamam!”* (s.43). Dürü ile evlenmek için imam nikahlı eşi Kâmile'ye baskı yapan Musdu, bu evliliğin gerçekleşmesi durumunda köylünün diline düşeceği eleştirisini getiren Kâmile'ye şöyle der: *“Köy ne karışır benim işime? Kazancımın ortağı mı köy? Hazır param var, selvendim var. Kalkmışım bir daha evleniyorum. Üstelik emekdar avradımı da horlayıp atmıyorum şoraya!”* (s.83) Bu konuşmada resmî nikahının olmayışı, erkeğin ekonomik açıdan güçlü olması, yaşlanması ya da egemen konumdaki kocasına karşı gelmesi durumunda kadının kapı önüne konulma, ortada bırakılma tehdidine maruz kalması önemlidir. Kadının ekonomik açıdan güçsüz olması/bırakılması, resmî nikahın ancak erkeğin isteğine bağlı olarak gerçekleşmesi, kadını toplum içinde hem çocukları hem de diğer kadınlar karşısında güçsüz bırakmakta, mağdur etmektedir. Romanda Kâmile'nin bu tehdit karşısında çaresiz kalıp Musdu'nun isteklerini yerine getirdiği görülür. Romanın yazıldığı ve ele aldığı zaman diliminde kadınlara resmî nikâh yapmama durumunun kadının birey olarak toplum içinde var olma sorununda bir simgesel şiddet aracı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Tırpan'da roman boyu hemen bütün roman kişilerince tartışmaya açılan konu, Dürü'nün ve Musdu'nun yaşlarıdır. Musdu, *“(Dut ağacı dut verir!) (...) (Yaprağını kut verir! Oğlan büyük, kız güccük, sarılaması dat verir!)”* (s.15) diyerek, eşler arasındaki yaş farkının fazlalığının (ki burada kızın olabildiğince küçük yaşta olması istenmektedir) iyi bir durum olduğuna işaret eder. Bu, evlenecek olan kızın eğitiminden, sağlığından, kişilik gelişiminden, onun toplum içinde benliğiyle, kişiliğiyle var olan bir insan olduğu gerçeğinden uzak bir yaklaşımdır. Dürü'nün yaşının evlilik için uygun olup olmadığı tartışılır. Musdu, Velikul'dan Dürü'yü isterken yanlarında bulunan ve bu evliliğe dair görüş belirten Hafız şöyle der:

“Sade bir ufalık nokta var, o da Dürü'nün yaşı meselesidir. Çok güccük görünüyor bana. Emme beşi bitirdi geçen yıl. Sonra da görüyorum, yaşlılardan önce gelişti. Evet... zaten ne demişler, kız evladı on üçüne bastı mı, ya erdedir, ya evde... evet!” (s.21)

Kız çocuğunun on üç yaşına bastığında ya evlenmesi ya da eve kapatılması gerektiği, yani çocuğun evlilik için yeterince büyümüş olduğu düşüncesi, kadını toplumsal hayatın dışına çıkaran ve onun yaşamında mağduriyet yaratan bir anlayıştır. Evlilik çağına

geldiği veya artık sokağa çıkmayacak kadar büyüdüğü varsayılan çocuğun, sosyal çevrenin kendi yaşamına dair aldığı bu kararı anlayabilecek, sorgulayabilecek bilinçte olmayışı simgesel şiddet mağdurunun, durumu bilmeden ve sessizce kabul etmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu çocuklar da ileriki yaşamlarında çevrelerinde kendilerinin veya başkalarının çocukları benzer bir durum ile karşılaştığında, yaşananları normal saymakta, karşı çıkmamakta, hatta karşı durulmasını da doğru bulmamaktadırlar. Yanlış bir düşünce tarzı, toplumsal bir kabule dönüşmekte, şiddet sürmektedir. Kızının evlilik yaşında olmadığını düşünen, Musdu'nun elli yaşında kocaman bir adam, kızınınsa on yaşında bir çocuk olduğunu söyleyen Havana'ya köylü kadınlar şöyle der:

“Emsali değil de ne demek gı? Kimin kime emsal olduğunu bilse bilse cenaballah bilir. Hemi de elli yaşında deyip karalama elin adamını. Kârı kazancı yerinde ya, sen ona bak! Erkeğin yaşlısı olmaz! Erkeğin çirkini olmaz! Erkeğin kârı kazancı yerindeyse, tamamdır! Musdu ağamın kolunu dutacak kimse yok bu dağlarda düzlerde! Parası malı çok!” (s.66)

Aynı düşünce Dürü'nün babası Velikul tarafından da dile getirilir. Karısı Havana'ya kızan Velikul *“Ulan kız kısmının evlenmesinde emsal mi aranır? Herifin malı, varyyeti eyyise tamam!”* (s.98) der. Erkeğin yaşlısı, çirkini olmadığı, ekonomik açıdan güçlü olan erkeğin dilediği her şeyi yapmaya hakkı olduğu düşüncesi de kadını toplum içinde mağdur etmektedir.

Velikul, kızı ve eşi Havana'nın evlilik konusundaki düşüncesini sormaya gerek görmez. Çünkü ona ve çevresindeki diğer erkeklere göre bir kızın evliliği konusu yalnızca babasının kararına bağlıdır. Romanda bu durum, *“Emme bir kızı alınıp verilmesi önce bubasından sorulur. Bubanın evet dediği bir yere ne kızı hayır diyebilir, ne de anası. Toprağımızın göreneği budur, dıggat edelim. İçimize laylon adetler getirip sokmayalım arkadaş.”* (s.23-24) sözleriyle dile getirilir.

Dürü ve Havana, ellerinden geldiğince evliliğin gerçekleşmemesi için direnirler. Velikul ise, Musdu'nun zenginliğine aldanmış, Musdu'nun yakın çevresinin baskılarına boyun eğmiştir. Hem ailesinin hem de Musdu ve köylünün baskıları arasında bunalan Velikul, tavrını evliliğin gerçekleşmesinden yana koymuştur. Dürü ve Havana'ya yaptığı baskı, fiziksel şiddete de dönüşen Velikul, onları ikna etmek için dövmeye de başlar. Bu konuda haklı olduğunu kanıtlamaya çalışırken Velikul şöyle der: *“Avrat kısmına yüz verdin mi azıyorlar Linlin! Sırtlarından zopayı eksik etmeyeceksin!”* (s.190) *“Kız kısmı itâtlı olacak! Bubası nere keserse kanı oraya akacak. Atamızdan dedemizden gördüğümüz bu. Bunları yaşatmak ilâzım!..”* (s.201) Velikul'un bu sözlerinin ve ileri sürdüğü düşüncenin yanlışlığı bir yana, can alıcı noktayı atalarından öğrendiği bu adetleri sürdürmek, yaşatmak gerektiği oluşturur.

Fakir Baykurt, roman boyunca sözünü Uluguş nineye emanet ederek, Dürü'den yola çıkarak benzer kaderi yaşamış başka kızların öykülerini de anlatır. Zengin ve yaşlı bir adamla evlenip ömür boyu mutsuz olma Gökçimen köyünün kızlarının bir yerde kaderidir. Geçmişte birkaç kız bu kadere karşı koymak istemiş ve kurtuluş çaresi olarak intiharı seçmiştir. İntihar sadece bu genç kızları hayattan koparmış, zengin ve yaşlı adamlar başka kızlarla evlenerek yaşamlarına devam etmişlerdir. Yazar, Uluguş ve kız kardeşi aynı nedenle intihar eden Kahveci Linlin'i Dürü'ye yardım ve makus

talihini yenmede yardımcı kılar. Dürü'nün intihar etmeyi düşündüğünü anlayan Uluş, onu içinde bulunduğu durumdan kurtarmak ister. Kahveci Linlin de Velikul'dan bu evlilikten vazgeçmesini, bu yanlış yoldan dönmesini ister. Ancak Velikul ayıp olur, köye rezil olurlar bahanesiyle kabul etmez. Gökçimen köylüleri Dürü'nün evliliğini aslında olumlu karşılamazlar. Bunda Musdu'nun yaşlı ve zengin olup, her istediğini elde etmeye alışmış, bencil tavırları kadar Dürü'nün çok küçük olmasının da etkisi vardır. Düğünden bir gün önce Velikul, evlenmek istemediğini söyleyen Dürü'yü döver, ellerini arkadan bağlayıp ahıra kapatır. Bunu da Kahveci Linlin ile paylaşır. Linlin, Uluş'a söyler ve köyün kızlarının da yardımıyla Dürü'yü ahırdan kaçıırıp saklarlar. Amaçları, Dürü'nün kaybolduğuna, erenlere evliyalara karıştığına inandırıp Musdu ile evlenmesine engel olmaktır. Bu aşamada köylünün de Dürü'yü saklamakta elbirliği yaptığı görülür. Ancak Jandarmanın olaya müdahalesiyle Dürü bulunur ve düğün yapılır. Uluş, kocasından kalan tırpanı bileyletir ve bir bohçaya sarıp saklar. Bu bohçayı da köyün kızlarından biri Dürü'ye verir. Dürü'nün tırpanı nasıl kullanacağı, Musdu'yu öldürdükten sonra nereye kaçacağını öğretirler. Nitekim Dürü, çeyiz sandığına saklayarak getirdiği tırpanı, düğünün sevinci içinde bütün gün durmadan alkol alan ve sarhoş olan Musdu'nun gövdesine saplar ve kaçar. Fakir Baykurt'un romanın kahramanı Dürü'ye Kabak Musdu'yu öldürtmesi, çocuk gelin trajedisine olayın mağduru tarafından bir başkaldırıyı dile getirmesi bakımından önemlidir. Ancak çözüm önerisinin şiddet ve cinayet olması düşündürücüdür. Tırpan, romanın kurgusu içinde gerçek ve fiziksel şiddete yol açan bir araçtır. Musdu zengin, bencil, şımarık, doyumsuz ve çevresindeki insanlara özellikle de eşi Kâmile ve Dürü'ye zarar veren bir kişidir. Musdu'nun ölümü, onun gibi olan erkekler için bir önemli uyarıdır. *Tırpan* bir roman olarak ise simgedir. Musdu gibi adamları bekleyen akıbetin bir simgesidir. İşte bu yönüyle ve olay örgüsünün bitiş şekliyle romanın kendisinin bir simgesel şiddet aracına dönüşmüş olması da ilgi çekicidir. Roman, sonucu itibariyle Musdu'nun ölümünü, Dürü gibi küçük kızların kendileri yerine yaşlı kocalarını öldürmelerinin uygun olacağını, toplumsal kabul olarak da Musdu gibi adamların bu sonu hak ettiklerini düşündürmektedir. *Tırpan*, kurmacanın itibarî âleminde, gerçek toplumsal yaşama uyarıda bulunan bir simge, bir simgesel şiddet aracı olarak durmaktadır.

KAYNAKÇA:

- Aytaç, G. (2005). Edebiyat ve Kültür. Ankara: Hece Yay.
- Baykurt, F. (1971). *Tırpan* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. Çev.: Necmettin Kâmil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bourdieu, P. (2000). *Televizyon Üzerine* (2. Baskı). Çev.: Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik Nedenler* (2. Baskı). Türkçesi: Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (6. Baskı). Çev.: Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yay.
- Swartz, David (2013). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (2. Baskı). Çev.: Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yay.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.71

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

DOĞU KARADENİZ HAYVANCILARI VE ÇOBANLARI ARASINDA GELENEKSEL MESLEK HUKUKUNUN TEMSİLLERİ*

THE REPRESENTATIONS OF TRADITIONAL OCCUPATIONAL LAW AMONG THE
HERDERS AND SHEPHERDS OF THE EASTERN BLACK SEA REGION

Mustafa Aça**

ABSTRACT

In societies where there is no developed legal code or existing rules and arrangements fall short meeting certain social needs in life, oral and traditional rules and norms function instead of law. Each folk group has its own sort of folk law. Traditional legal rules, which are usually resistant to change by nature, are born out of the need to solve complex situations. These rules maintain their validity and functionality until the existing situations change. In professional organizations that have traditional characteristics, specific professional norms and general principles of social law are added to the representation of folk law. In this context, in dynamic professions such as shepherding that are based on application and production, special rules that are born in coherence with the diversity of professional processes can be developed. Each traditional rule that aims at

*Bu çalışma, TÜBİTAK (SOBAG-3001) tarafından desteklenen 115K098 numaralı “Türk Halk Bilimi ve Etnografyası Perspektifinden Giresun, Trabzon ve Rize Yörelere Çobanlık Mesleği ve Hayvancılık Kültürü Üzerine Bir Alan Araştırması” adlı araştırma projesi kapsamında ulaşılan sonuçlarla hazırlanmıştır.

**Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon.
mustafaaca@hotmail.com

bonding and mobilizing the members of professional groups as well as maintaining the continuity of production, gradually serve as constituting components of a system of rules.

This study aims to analyze and evaluate the informal legal professional rules that are developed and practiced by the shepherds who belong to the folk groups that rely on subsistent economic model in the Eastern Black Sea region animal husbandry societies. The professional application areas and functions of traditional rules that are compiled during field research are also evaluated with a multidimensional perspective in the scope of this study.

Keywords: Eastern Black Sea Region; occupational folklore; folk law; professional groups; shepherd

ÖZET

Yazılı hukuk düzenlemelerinin henüz gelişmediği veya mevcut düzenlemelerin halk hayatının çeşitli alanlarında ihtiyacı karşılayamadığı durumlarda, topluluk tarafından sözlü ve geleneksel karakterde geliştirilen hukuk kuralları işlerlik kazanmıştır. Halk gruplarının her biri bir ölçüde bir çeşit halk hukukuna sahiptir. Doğaları gereği çoğu zaman değişime dirençli olan geleneksel hukuk kuralları, başlangıçta karmaşık koşulları karşılamak üzere ortaya çıkarlar. Mevcut koşullar devam ettiği sürece işlerliklerini koruyan kurallar, koşulların değişmesi halinde değişime uğrarlar. Geleneksel nitelikler taşıyan meslek organizasyonlarında halk hukukunun temsilinde sosyal hukukun genel ilkelerine, icra edilen mesleğin doğasından kaynaklanan özel hükümler de eklenmektedir. Bu bağlamda çobanlık gibi uygulama ve üretime dayalı dinamik mesleklerde, meslekî süreçlerin çeşitlilikleri ile uyumlu olarak uygulanan süreçler içinde ortaya çıkan ve takip edilebilen özel kurallar da geliştirilebilmektedir. Katılımcıları aynı amaçlar etrafında birleştirmenin ve harekete geçirmenin yanında üretimin sürekliliğini sağlamayı amaçlayan her bir geleneksel kural, mesleğin zamanla bütün bir kurallar sistemine sahip olmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmada, Doğu Karadeniz bölgesinde hayvancılığa dayalı bir ekonomik modelle geçimlik ihtiyaçlarını karşılayan toplulukların ve bu topluluklar içinde çoban vasfıyla yer alan temsilcilerin meslek ekseninde geliştirdikleri veya uygulamaya devam ettikleri enformel hukuk kuralları değerlendirilmeye çalışılacaktır. Alan araştırmaları ile tespit edilen geleneksel hükümlerin meslekî uygulama alanları ve işlevleri çok yönlü olarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Doğu Karadeniz; meslek folkloru; halk hukuku; meslek grubu; çoban

Toplumsal yaşam, bireyler, gruplar ve topluluklar arasındaki ilişkilerin düzenli bir biçimde sürdürülmesi için bir dizi beklentiyi, kalıp davranışı, işlemleri, kaçınmayı ve yasağı gerektirir. Bu türden davranış ve beklentiler, sosyal kurallar kavramı ile ifade edilir. Düzenleyici ve denetleyici nitelikleri ile dikkat çeken sosyal kurallar, sosyal alışkanlıklardan, örf, adet, töre, gelenek, görenek ve kanunlara kadar genişleyen bir tabloyu içine almaktadır (Örnek, 1995: 121; Tezcan, 1985: 93). Yazılı hukuk düzenlemelerinin henüz gelişmediği veya mevcut düzenlemelerin halk hayatının çeşitli alanlarında ihtiyacı karşılayamadığı durumlarda, topluluk tarafından sözlü ve geleneksel karakterde geliştirilen hukuk kuralları işlerlik kazanmıştır. Halk gruplarının her biri bir ölçüde bir çeşit halk hukukuna sahiptir. Halk hukukunun karakteristik özellikleri

genel olarak folklorun ve bununla beraber mitler, masallar, efsaneler, türküler, atasözleri, bilmeceler ve diğerlerinin karakteristik özellikleriyle aynıdır. Bu özellikler içinde çoklu varoluş ve varyasyon özellikleri ilk sıradadır (Dundes-Renteln ve Dundes, 1995: 3). Toplumun inanç, gelenek ve örfleri ile vicdanında yaralar açmayacak düzenlemeler ortaya konulması düşüncesiyle, yazılı hukuk kurallarının oluşturulması süreçlerinde çoğu zaman halk hukukundan yararlanılmıştır (Yund, 1963: 3181).

Doğaları gereği çoğu zaman değişime dirençli olan geleneksel hukuk kuralları, başlangıçta karmaşık koşulları karşılamak üzere ortaya çıkarlar. Mevcut koşullar devam ettiği sürece işlerliklerini koruyan kurallar, koşulların değişmesi halinde değişime uğrarlar. Diğer bir ifadeyle grubun bazı kuralları ihtiyaçlardan ve değişen unsurlardan ötürü esnetilebildiği gibi mevcut olanlara yenileri de dâhil olabilir. Sosyal gruplar içinde bağlılık fikri yaratmak, gruplar arası farklılıkları ortaya koymak, grubun kalıcılığını sağlamak, belli bir ortamda hangi davranış kalıplarının kabul edilebilir olduğunu belirtmek ve belirsizliği azaltarak doğru eylem çizgisini seçtiği konusunda kişinin kendinden emin olmasını kolaylaştırmanın yanı sıra üyelerin eylemlerini grubun hedeflerinin gerçekleştirilmesi doğrultusunda koordine etmek (Hogg ve Vaughan, 2011: 331-332) gibi işlevlere sahip olan geleneksel hukuk kurallarının takibi, sosyal grupların bir türü olan meslek gruplarında da mümkündür.

Geleneksel nitelikler taşıyan meslek organizasyonlarında halk hukukunun temsilinde sosyal hukukun genel ilkelerine, icra edilen mesleğin doğasından kaynaklanan özel hükümler de eklenmektedir. Bu bağlamda hayvancılık ve çobanlık gibi dinamik uygulama ve üretim süreçlerini içeren mesleklerde, meslekî süreçlerin çeşitlilikleri ile uyumlu olarak uygulanan süreçler içinde ortaya çıkan ve takip edilebilen özel kurallar da geliştirilebilmektedir. Katılımcıları aynı amaçlar etrafında birleştirmenin ve harekete geçirmenin yanında üretimin sürekliliğini sağlamayı amaçlayan her bir geleneksel kural, mesleğin zamanla bütün bir kurallar sistemine sahip olmasını sağlamaktadır. Kurallar, kimi zaman baskı ve zorlamalarla*, kimi zaman da mesleğin sağladığı sosyal ve ekonomik avantajların çekiciliği ile gönüllü katılımı ile süreklilik kazanabilmektedir. Bu çalışmanın örneklem sahasının sınırlı ekonomik kaynakları içinde hayvancılık ve çobanlık yaparak ortalama bir yaşam süren herhangi bir katılımcı, bu bağlamda çoğu zaman geleneksel meslekî kurallara kendiliğinden katılım sergilemektedir. Öte yandan meslek grupları arasında takip edilebilen geleneksel nitelikli kurallar, çoğu zaman örtük, fark edilmeyen, doğal karşılanan niteliklere sahiptir. Meslekî kurallar, çoğu durumda sembol değeri olan söz ve eylemlerle ortaya konuldukları için bu kuralların anlaşılması ve incelenmesi, söz konusu sembollerin çözümlenmesi ile mümkün olabilmektedir.

Bütüncül Türk hakimiyetinin kurulduğu 15. yüzyıldan yakın geçmişe kadar hayvancılığın en önemli geçimlik kaynak olduğu Doğu Karadeniz bölgesinde hayvancılık ekseninde şekillenen kültürel süreçler yaylak ve kışlak alanlarında takip edilebilmiştir.

* Geleneksel topluluklardaki sosyal örgütlenme biçimleri üzerine araştırmalar yapan kimi sosyolog ve antropologlar, katılımcıların topluluk kurallarına çoğu zaman zorlamalarla dâhil edildiklerini ifade ederlerken bazıları da bu usulün her zaman geçerli olmadığını, ihtiyaçlar temelinde ortaya çıkan işlevsel tanımlamalarla uyumun kendiliğinden gerçekleşebildiğini ifade etmişlerdir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Malinowski, 1998: 31-49).

Hayvancılığa dönük zengin bir kültürel birikime sahip olan Çepni toplulukları başta olmak üzere bölgenin hayvancı toplulukları, mevcut geleneksel ekoloji bilgilerini bölgenin topografya, meteoroloji, takvim ve botanik özellikleri ile uyumlu şekilde güncellemişlerdir. Kültürel miraslarının pek çok ögesini borçlu oldukları hayvancılık merkezli yaşam biçimini bölgeye uyarlayan topluluklar, hayvancılık süreçlerinde, formel yasaların bulunmadığı veya bulunan yasaların ihtiyacı karşılamadığı hallerde enformel kurallar geliştirme yoluna gitmişlerdir. Mesleğe katılım, meraların taksimi ve kullanımı, hayvanlardan elde edilen ürünlerin paylaşımı, sürü sahipleri ile çobanlar arasında yapılan güdü anlaşmaları ile meslekî sorumlulukların yerine getirilmesi sırasındaki özel durumlar bağlamında tespit edilen enformel kuralların değişen şartlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda güncellendiği görülmektedir.

a. Mesleğe Kabul ve Çoban Seçimi

Geleneksel karakterli pek çok meslekte görülen usta çırak ilişkisine dayalı öğretim süreci, çobanlıkta da yaygın şekilde uygulanmaktadır. Çobanlar, geleneksel ekolojik ve teknik bilgilerini dinamik, katılımlı bir eğitim süreci ile edinirler. Çocuk yaşlarından itibaren aile büyükleri ile birlikte yaylalarda ve köylerde koyun sürülerini olatmaya başlayan çoban adayları, meslekî bilgi ve tecrübelerini uzun süreli bir gözlem ve uygulamaya borçludurlar. Hayvanlar için elverişli otların türleri, hayvanların ideal yayılım zamanları, hayvan hastalıkları ve bunların tedavi biçimleri, hava durumunun tahmini, yabani hayvanlardan koruma ve korunma gibi pek çok mesleki bilgi birikimi, geleneksel usullerle edinilmektedir. Çobanlar, dinamik eğitim süreçlerinde edindikleri bu birikimi kültürel miras (*baba mirası*) olarak kabullenmekte ve muhafaza etmeye çalışmaktadırlar. Teknik bilginin pratiğe dönüştürülmesi, üretim esaslı tüm meslekler için önemlidir. Ancak garsonluk veya apartman görevliliği gibi herhangi bir özel meslekî teknikler gerektirmeyen mesleklerde mesleğe katılımın bu türden geleneksel boyutlarıyla karşılaşmak mümkün değildir.

Ben bu mesleği babamdan öğrendim. Mesleği çobanın yanında öğrenirsin. Çoban (yani babam) ne yaparsa ben de onu yapmaya çalışa çalışa öğrendim. Arazide koyun olatıyor varsayalım, ben de ona bakarak olatmaya başladım. Bu şekilde öğrendim. (KK-1)

Bu meslek bana dedemden kaldı. Dedem koyuncuydu. O da o koyunları nerden almış dersen burda Rumlar bir zamanlar köyleri basıp insanların ahırlarından ineklerini, koyunlarını alıp sürüp giderlerdi. Bir gün burda büyük bir koyun sürüsünü gelmiş katmış önlerine gitmişler. Ancak o sürüden üç koyun kaçmış ve şu karşıdaki Beyaz Kaya'nın altına saklanmış. Orada kalmışlar, Rumlar da fark etmemiş tabi bunu. İşte bu benim sürü o üç koyundan artıp gelmiştir. Ailede erkek yoksa koyunculuk işi yürümez. Çünkü bu yağmurda, çamurda dağ bayır koyun peşinde dolaşmak o kadar kolay değildir. O yüzden erkek olmayınca koyunculuk yürümez ailede. (KK-2)

Anlaşılabacağı üzere bölgede hayvancılığın yaygın olduğu dönemlerde bağımsız bir meslek kolu olarak çobanlıktan bahsetmek zordur. Ailenin erkekleri kendi sürülerini sevk ve idaresinde sorumlu olmuş, haricen bir çobana ihtiyaç duyulmamıştır. İlerleyen zaman içinde bölge genelinde geçimlik temelli göç olgusunun ortaya çıkması, kırsal hayata

gösterilen ilginin bilindik sebeplerle kent hayatına yönelmesi ve uygulanan politikalar sebebiyle hayvancılığın ekonomik cazibesini yitirmesi gibi sebeplerle profesyonel çobanlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Sürü sahipleri soy kökünde çobanlar bulunan, hayvancılık süreçlerine hakim profesyonellere müracaat etmeye başlamışlardır. Bu çobanların önemli bir kısmı kendi sürülerini elden çıkarmak zorunda kalan ve bölgeden göç etmek yerine bedeli karşılığında çobanlık yapmayı tercih eden kişilerdir. Hayvan sahipleri çoban seçimi sırasında çobanın meslekî yeterliliklerine dikkat etmenin dışında, genel sosyal ve ahlakî kurullarla uyumuna dikkat ederler. Örneğin yalancılık, hırsızlık ve alkol alışkanlığı gibi durumlar sürü sahipleri için oldukça önemli kriterlerdir. Bu kriterler çobanların bir tür kabul* sürecine dâhil edildikleri anlamına gelmektedir. Geçmişte kendi sürüsünü idare eden ancak mevcut durumda bir başkasının sürüsüne bedeli karşılığında çobanlık yapmaya talip olan katılımcının, bu kriterleri sağlama konusunda başarısız olması başka bir sürü sahibiyle anlaşmasını da zorlaştıracaktır.

b. Mera/Yaylak Hukuku

Yaylalar, 4342 Sayılı Mera Kanunu'nun 4. Maddesi ile devletin hüküm ve tasarrufu altına alınmıştır. Aynı kanunun 22. maddesinde göçerlerin mera, yaylak ve kışlaklardan yararlandırılmalarında bu kanun hükümlerinin uygulanacağı belirtilmiştir. Yaylalar

* Sosyal gruplar, zamanla değişen dinamik yapılarıdır. Gruba yeni katılımların gerçekleşmesi veya mevcut katılımcılardan bazılarının ayrılması, bu dinamik yapının argümanları arasındadır. Gruplar, katılımcılarını çoğu zaman grubun devamlılığına sağladıkları katkılar ve grup normlarına olan bağlılıkları ile değerlendirirler. Gruba katkı yaptığı düşünülen üyelerin grup içerisinde rol geçişlerine müsaade edilmekte; bu geçişler, genellikle törensel (ritüel) karakterler taşıyan uygulamalarla gerçekleştirilmektedir. Arnold Van Gennep tarafından, bireyin çeşitli boyutlardaki sınırı geçme olayını ve toplum içindeki statüsünün değişimini konu alan ve belirli kurallara bağlanan geleneksel ve dinsel törenleri ifade etmek üzere ilk defa giriş ve geçiş ritüelleri ifadelerini kullanmıştır. Bu türde ritüellerin uygulanma alan ve amaçları çeşitlilik gösterebilmektedir. Gennep, giriş ritüellerinin her bir grubunu ayırma (ön bilinç), giriş/kabul (bilinç) ve uyum (son bilinç) ritüelleri şeklinde adlandırmış; ayrılık ritüelleri için cenaze törenlerindeki, değişim ritüelleri için gebelik, nişan ve sosyal bir ortama girişi/kabulü anlatan törenlerdeki, uyum ritüelleri için ise düğün törenlerindeki dinlik ve büyüklük karakterli uygulamaları örnek göstermiştir (Gennep, 1992: 11-21). Lauri Honko da benzer şekilde, giriş ve geçiş ritüellerinin bireylerin, yetişkin hâle gelip toplumda nitelikli duruma geldiklerini simgeleyen yaş grubu üyeliği, gizli bir topluluğa, külte veya mesleğe yönelik gizli kabul ve yüksek toplumsal statü içeren bir mesleğe kabulün gereği olarak yapılan mesleğe kabul ritüelleri şeklinde üç grupta değerlendirilebileceğini ifade etmiştir (Honko, 2006: 132). Bir meslek grubuna veya bir sosyal zümreye katılmanın simgesel ifadesi olarak gerçekleştirilen geçiş veya giriş ritüelleri, kolektif uygulamalar olsalar da özünde bireysel etkiler beklenen ritüellerdir. İnsan hayatının başlangıcından itibaren çeşitli evrelere terfi etme süreçlerinde gerçekleştirilen ritüellerde olduğu gibi, meslek grubu gibi bir sosyal grubun üyesi olmak suretiyle statüyü hedefleyen ritüeller de bir bütün olarak bireyin rüştünün topluluk tarafından sınanmasına ve onaylanmasına dönük simgesel anlamlar içerir (Eliade, 1991: 161). Zira bireyin yeni statüsü toplumsal rollerinde de değişimi zorunlu kıldığından bu yeni rollerin gerçekleştirilebileceğinin ispatı çoğu zaman bu ritüeller yoluyla mümkün olmaktadır. Meslekî anlamda gerçekleştirilen giriş ve geçiş ritüelleri, kutlama şeklinde hoş bir üslupta olabileceği gibi acı, ıstırap ve aşağılamalar içeren nahoş bir üslupta da olabilmektedir (Simpson ve Roud, 2000: 264). Meslekî kariyerin bir basamağından diğerine geçişte görülen bu türde uygulamalar, erginlenme törenlerinin bir başka biçimi olarak da kabul edilebilir. Zira başlangıçlar ve terfiler, meslekî hayatta önemli dönüm noktalarıdır. Meslekî kültürün üyeleri, değişimin sosyal ve meslekî hayattaki önemini vurgulamak üzere sembolik anlamlar taşıyan değişim işaretleri üretebilmekte, bu yolla statü grupları arasındaki farkları ifade edebilmektedirler (McCarl, 1996b: 89). Çalışma ortamında kullanılan kimi kıyafetlerin (baret, yelek vb.) renklerinin farklı olması gibi daha çabuk fark edilebilir sembollerin yanı sıra şakalaşma grubu içerisine dâhil olma, lakapla anılma, bazı ekipmanlara erişim izni kazanma, statü temsilcileri ile aynı masada yemek yeme veya aynı sosyal mekânlara dâhil olma gibi çeşitlilik arz eden sembol davranışlar da statü geçişinin onaylanması anlamlarına gelebilmektedir. Lakaplar örneğinde olduğu gibi, bir meslek kültürünün üyelerinin bir gruptaki geçişleri ve değişimleri belirtmedeki yöntemleri, onların kültürel değerleri hakkında çok önemli ipuçları verebilmektedir.

tapu kayıtları bakımından tescil dışı olan yerlerdir. Kullanımlarında geleneksel kurallar geçerlidir (Zaman, 2001: 197). Bölgenin hayvancılık kültürü içinde mera/yaylak alanlarının tahsisinde ve kullanımında enformel nitelikli geleneksel kurallar bugün de takip edilebilmektedir. Örneklem alanlarında konuya dönük olarak şu hususlar tespit edilmiştir:

1. Hayvan sürülerinin kalabalık olduğu geçmiş dönemlerde yaylalarda geniş meralara ihtiyaç duyulmaktaydı. Osmanlı Devleti döneminde bugünkü Trabzon'un merkezini teşkil ettiği Trabzon vilayetinin idari sınırları içinde bulunan ve kaza vasfı taşıyan Giresun, Rize, Ordu, Gümüşhane ve Samsun illerine ait koyun sürüleri çoğu zaman sorunsuzca ortak meraları kullanabilmekteydiler*. Cumhuriyetin ilanından sonra yeni idari yapılanmayla birlikte bu kazaların müstakil vilayet halini almaları ile birlikte yayla ve mera sınırları yeniden belirlenmiş; örneğin daha önce Gümüşhaneli hayvancılarla aynı meraları paylaşan Giresunlu sürü sahipleri geçmişten beri kullanageldikleri meraların kullanımını noktasında sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Araştırma sahasında özellikle Trabzon havalisinde yayla savaşları şeklinde de bilinen ve Osmanlı döneminden beri görülen mücadeleler zaman içinde giderek şiddetlenmiş, bazen aynı ilin ilçelerinin sürü sahipleri arasında bile silahlı çatışmalar yaşanabilmektedir. Yöreye dönük sözlü tarih çalışmaları içinde yayla ve mera anlaşmazlıklarının takip edildiği en belirgin örnek Trabzon'un Vakfikebir ve Düzköy ilçelerinin sürü sahipleri arasında yaşanan silahlı mücadelelerdir. Bugün Trabzon'un Düzköy ilçesi sınırları içinde bulunan Hırsafa Yaylası yayla savaşlarının en şiddetlilerinden birine tanıklık etmiştir. Sözlü kaynaklardan alınan bilgilere göre Vakfikebir'in Hamzalı (eski adı Ağırda) köyüne mensup hayvancılarla Düzköylü hayvancılar arasında gerçekleşen silahlı mera çatışmaları sonucunda düzinelerce insan hayatını kaybetmiştir.

Hayvan sürülerini ilerleyen zamanlarda giderek küçülmesi ve hayvancılığa dayalı ekonominin hacminin daralması ile birlikte mera mücadeleleri neredeyse sona ermiştir. Günümüzde aynı yaylanın obaları arasındaki mera paylaşımında ve nadiren de araştırma sahasına Samsun veya Ordu'dan gelen sürülerin mera alanlarının tayininde mera hukukuna bu yönüyle dikkat edildiği tespit edilmiştir. Bu konuyu birer örnekle anlaşılabilir hale getirelim. Giresun'un Dereli ilçesinin idari sınırları içinde bulunan Bektaş Yaylası'nın Kuşburnu obasında bulunan iki sürü, sadece kendi obalarının mücavir alanı içinde otlatılabilmektedir. Komşu obaların sürüleri de aynı şekilde Kuşburnu obasının meralarına sokulmamaktadır. Diğer bir örnekte de Samsun'un Bafra ilçesinden günler süren yolculuktan sonra Giresun'un Karagöl yaylalarına yaylağa getirilen sürüler, aynı alana Giresun havalisinden gelen sürülerin meralarından uzak durmaya özen göstermektedirler. Alan araştırmaları sırasında böyle bir sürünün Karagöl kıyısına kadar geldiğini fark edip de orada bulunan Giresunlu çobanlara bu durumu sordüğümüzda "*O sürünün çobanı tanıdık. Selam vermeye geldi bize. Birazdan sürüsünü buradan mecburen götüreceksin.*" cevabını aldık.

* Sürü hayvancılığının Türkler arasında takip edilebildiği en eski dönemlerden itibaren boylar, ekonomik olarak havanlarına bağımlı oldukları için sürülerin beslenebilmesi kendi geleceklelerini de garantisini oluşturuyordu. İşte bu yüzden bölgedeki yaylak ve kışlakların hangi boya ait olduğu keskin çizgilerle belli idi. Belli bir dağ sırası veya daha güçlü bir ihtimalle bir ırmak otlaklar arasında sınır kabul ediliyordu. Bu sınırların ihlali boylar arasında çatışmaların ortaya çıkmasına sebep oluyordu (Yılmaz ve Telci, 2010: 18).

Yaylada her şeyden önce herkesin sınırları bellidir. Her yaylaya giremezsin. Her yaylanın kendi koyunu olur. Sınırlar bellidir. Ama çobanlar arasındaki sınırlar daha farklı olabilir. Yani belli bir taş, sırt, dere, dağ sınır olabilir. Ondan öteye sen geçemezsin diğer çoban da bu tarafa geçemez. Eskiden yayla kavgaları olurdu. Bir yörenin insanı ister ki bu bölgede ben yayla kurayım. Diğer yörenin insanı da ister ki ben yayla kurayım. Taşköprü yaylasında kavga olduğunu hatırlıyorum. Orda bir kişi silahla yaralanmıştı. En son Sincanlılar vurdu aldı o yaylayı. (KK-2)

2. Yaylalarda koyunların oba yerleşimi içinde otlatılmamasına dikkat edilir. Zira konutların yakınlarındaki bu alanlar ineklere ayrılmıştır. İneklerin uzun mesafelere götürülmeleri çoğu zaman mümkün olmadığı için hayvanlar bu alanlarda otlayabilmektedir. Koyun sahipleri ve çobanlar bunu bildikleri için inek sahiplerinin mera haklarını gözetirler. Tamamen enformel nitelikli bu mutabakat sonucunda koyun sahipleri de uzun kış ayları süresince inek sahiplerinin kışlaklardaki bahçelerinde (findıklıklarında) hayvanlarını sorunsuzca otlatabilmektedirler.

Yazdan koyun yaylaya gideceği zaman Hıdırellez'e kadar yaylanın her tarafına çoban koyun yayabilir. Çünkü o zaman daha büyük mal yaylaya gelmiyor. Mayısın 15'inde büyük hayvanlar yaylaya çıkmaya başlar. O zaman bir daha oyunlar yaylaya girmez. Muhtarlık koyunlara yer belirler oraya yayarlar koyunlarını. Ne zaman ki inek yayladan iner o zaman yine koyunlar yayılmaya başlar her yerde. (KK-3)

3. Yaylalara yabancı havalilerden getirilen sürülerin sahiplerinden “kırtıl” adıyla bir kira parası alınır ve bu para çoğu zaman yayla yerleşiminin ihtiyaçlarını karşılamak için harcanır. Bazen bu kiralar köyün camiine de ödenebilmekte, buradan gelen gelirle caminin masrafları köylülerce karşılanmaktadır*. Günümüzde her köyün kendine özgü bir yaylası olduğu için bu uygulamanın örnekleri büyük oranda geçmişte kalmıştır.

4. Otlar azalmaya başlayınca, otlak alanların bir bölümüne geçici bir süre hayvanların girmesine yasaklanır. Yaylacıların ortak kararı ile alınan ve 20-30 gün süren bu yasaklama âdetine “koru tutma” denilir. Korunun sona erdiği bir gün önceden her eve duyurulur, ertesi sabah bütün yaylacılar hayvanlarını koru süresince biraz daha yeşeren bu otlığa götürür. Buna da “koru bozma” denilir. Korunun bozulduğu gün tüm hayvanlar bir arada otladığından hayvanlar kapışmasın ve zarar vermesin diye mal sahipleri dikkatle ineklerini takip ederler (Haberl, 2015: 8-9).

5. Aralık ayında yaylalardan indirilen sürüler kış boyunca mayıs ayına kadar hava şartları elverdiği sürece köylerdeki findıklıkların altında otlatılmaktadır. Sürü sahipleri findık bahçesi sahiplerine otlatma karşılığında bir bedel ödemektedirler. Bu bedel bazen nakdi para şeklinde ödenebildiği gibi arazi sahibine hayvan veya hayvansal ürün vermek şeklinde de olabilmektedir. Büyük hayvan sürülerine sahip olan aileler bu bedeli ödemekten imtina etmezler. Zira uzun kış ayları boyunca hayvanların kapalı bir biçimde hazır yem ve samanla beslenmeleri çok daha maliyetli olabilmektedir. Bu usulde, ödemeler bazen de fenni gübre veya fenni yem karşılığında yapılabilmektedir.

* *Mal sahiplerinden toplanan paralar camenin noksanlarına atayım bi abdest yeri yapılır cameye bir ardiye bi yer yapılır. Cameye bir noksan alınır. (KK-3)* Bu tasarruf bazen tartışmalara da sebep olabilmektedir. Yayla yerleşimindeki kimi muhtarların hayvan sahiplerinden fahiş fiyatlar talep ettikleri veya topladıkları parayı yerinde kullanmadıkları yolunda şikayetler ortaya çıkabilmektedir.

Sürü sahibi arazi sahibinin tayin ettiği miktarda gübreyi veya yemi vermek suretiyle kış boyunca fındık bahçelerinin altını otlatma hakkına erişebilmektedir. Bazı durumlarda arazi sahipleri bahçe tabanının koyunlar tarafından temizlenmesi amacıyla sürü sahiplerinden herhangi bir talepte bulunmazlar.

Köylerde şey diyo insanlar koyun bugün benim orda yatsın benim bahçede yatsın, şimdi goyun temizlik işçisidir bahçeyi temizler. Adama 100 lira verirsin ama koyun kadar temizlik yapamaz fındığın altını tertemiz eder, koyunun bahçede olması bahçeye faydadır. (KK-4)*

6. Trabzon havalisinde yaylaya ulaşılınca yol boyunca yürüyen sığırlar bir süre dinlendirildikten sonra koyunlarla birlikte “yurt” adı verilen otlaklara salınır. Yaylanın taze otlarının herkes tarafından eşit şekilde otlatılması amacıyla yurt gününden önce yaylaya girmek yasaktır.

c. Süt Hukuku

Karışık halde güdüye verme suretiyle otlatılan sürülerdeki hayvan sayıları küçük olduğu için her bir mal sahibi aile yeterince süt elde edememektedir. Bu sebeple sürüdeki tüm hayvanların birlikte sağılması ve tanzim edilen sırayla sütün her gün bir haneye verilmesi gibi bir uygulama gelişmiştir. Her gün aynı meralarda otlayan hayvanın sütünde dikkat çekici bir değişme olmamaktadır. Bu sebeple bir ailenin hakkının diğerinden az veya çok olması gibi bir durumla karşılaşmamaktadır. İlerleyen bölümlerde de bahsedileceği üzere sağım işlemi bugün büyük oranda bırakıldığı için süt hukukuna dönmek bu uygulama artık geçmişte kalmıştır.

d. GÜDÜ HUKUKU

Köylerde herkesin kendisi tarafından bakılan hayvanlar, yaylak ve güzleklerde açık alanlarda otlatıldığı için bir sürü oluşturularak çobanlar tarafından bakılır. Çobanlar karışık olarak güttükleri koyunların sahiplerinden Giresun yöresinde “güdü”, Trabzon ve Rize yörelerinde “bernek” denilen bir ücret alırlar. Çobanların çoğu zaman tek geçim kaynakları güdü paralarıdır. Güzlek ve yaylaklarda çoğu zaman küçük miktarlardaki koyun gruplarını sahiplerinin isteği üzerine birleştirerek güden çoban, bu hizmetinin karşılığını çeşitli biçimlerde alabilmiştir.

1. Güdü bedeli olarak mal alma: Koyun, keçi alma, koyunun yününü, sütünü alma.

Eskiden dedemin zamanında şu vardı güdü deriz biz güdücülük vardır. Güdüye verilen koyunun peyniri verilir diyo goyun başı. Mesela benim 100 goyunum var birini çobana verdim senin sürüne kattım sana yüz kilo peynir verecem güdü almıyodum bende goyunumu sağıp sıkıp peyniri sen yapacan ama o bana yüz kilo peynir veriyor. Şimdi iki kilo peynir yapılmış hesap et geri kalanı çobanın oluyor. Yani bir kilosu çobana bir kilosu mal sahibine kalıyordu fındık verir gibi buda şu şekil oluyodu burda da fiyat belirleme oluyodu atıyorum bugün goyun güdüsü 50- 60 lira peynirin kilosu da 50-60 lira buna göre tulum değerlendiriliyor. Dedemin zamanında bu şekilde idi babam zamanında yoktu. (KK-4)

* Benzer bir yaklaşım Müjgan Üçer tarafından Sivas'ta da tespit edilmiştir. “Ekin biçildikten sonra her gün ayrı bir tarlaya davar sürülerek herkesin tarlasının davar gübresinden yararlanması sağlanır. Tarla sahipleri bunun için çobana bahşış verirler.” (Üçer, 2011: 252).

2. Güdü bedeli olarak para alma: Koyun başına bugün 50-60 TL civarında güdü bedeli ödenmektedir.

Güdü hukukuna dönük diğer bir husus da şoyledir. Yaylada hissesi olan ancak evi olmadığı için yaylaya çıkmayanlar ineklerini ücret karşılığında bir yakınları ile yaylaya gönderirler. İnek sahibinden alınan bu crete Rize'nin İkidere ilçesi havalisinde "elemek" adı verilir.

şebinkarahisar havalisinde görülen güdü hukukunu Seher Keçe-Türker şoyle anlatır: "Mal sahiplerince, mart-nisan gibi bahar aylarında obanlar tutulur. 'oban durma' denilen bu işlemden sonra herkes kendi sürüsünün çobanıdır artık. Hayvan başı, yani mal sayısınca anlaşma yapılarak davarı, sürüyü teslim alan çobanın; giyeceği, karnının doyurulması da hayvan sahiplerinin görevidir. Para, ekseriyetle ko tesliminde verilir. Köylerin ileri gelenlerinin kiraladığı "ağa" tabir edilen kişilerce tutulan çobanların ücretini, gözetimini, esvaplarını ve diğer ihtiyaçlarını ağa sağlar. Köyün maddi durumu zayıf kişileri, kendi hayvanlarını ağanınkine katar, sayısınca parayı, ellerine geçtikçe ağaya verirler, kendileri obanla muhatap olmazlar. Çobanların creti, hayvan başına göre karşılıklı anlaşmayla yapılır. Parasına olduğu gibi buğdayına, hayvanına da olabilmektedir. Eğer hayvanına ise temmuz ayında, hayvan, kuzu iken mal sahibi ile anlaşır. En iyi erkek kuzuların, bir kaçını koçluk için kendine ayıran mal sahibi, çobanın, kalan kuzulardan seçim yapmasını ister. Buna "oban hakkı" denir. Çobanlık srse bittiği zaman; oban sürüyü köy meydanına getirir; mal sahipleri orada obanla helalleşerek hayvanlarını teslim alır." (Keçe-Türker, 2012: 86).

e. Kayıp Hukuku

Sürüdeki hayvanların çeşitli sebepler eksilmesi, sürü sahipleri ile obanlar arasında bu konuyla ilgili de bir mutabakat ortaya koymalarında etkili olmuştur. Ormanlar ve derin vadiler gibi tekinsiz alanlarda mesleklerini icra eden obanlar zaman zaman hayvan kayıpları yaşayabilmektedirler. Ayı ve kurt gibi yırtıcı hayvan saldırıları, uçurumdan düşme, zehirlenme, hırsızlık gibi sebeplerle ortaya çıkan kayıplar konusunda farklı tasarruflar geliştirilmektedir*.

Hayvana bir şey olursa, kurt, ayı kapması veya hayvanın ölmesi durumlarında çobanın yapabileceği pek bir şey yoktur. Çünkü bu tür durumlarda oban sürüyü korumaya çalışırken tüm hayvanlara yetişemeyebilir. Bazen bir hayvan kaybolduğunda diğer mal sahipleri obanla birlikte aramaya giderler ve böylesi durumlarda genellikle hayvan sahipleri çobandan pek bir şey istemezler. (KK-5)

Yıllardır çobanlık yaparım ben. Bir ara bıraktım İstanbul'a gittim. Ama yine de en iyisi kendi içindir deyip geri döndüm mesleğime. Kurtlar genellikle dumanlı havalarda sürüye ilişir. Buralarda ayı da çok çıkar karşımıza. Ayıları görünce havaya mermi atarız. Ayı bir tane alır gider ondan korkmayacan. Ama kurt boğar boğar gider; sürüyü kırar.

* Sosyal normlar, en genel anlamıyla bir grup üyesinin ne şekilde davranması gerektiğini anlatan ortak inanardır. Kimi zaman da en yalın şekliyle, onaylanmış bir kültürel davranış (Oğuz, 2002: 247) şeklinde tarif edilen normlar hem betimleyici hem de emredici olabilmektedir. Normların ortak ve en belirgin özelliği yaptırımlardır. Yaptırımlar, sosyal denetimi sağlamak ve sosyal normların etkinliğini ayakta tutabilmek için bireylerin, grupların ve topluluğun üzerinde zorlayıcı, kınayıcı ya da özendirici, ödüllendirici tepkilerini ve baskılarını işletirler. Bu suretle toplumda arzulanan düzeni sağlamış ve korumuş olurlar (rnek, 1995: 121).

Hayvan ölürse eğer, mesela kurt veya ayı kaptı veya uçurumdan yuvarlandı, postunu mal sahibine verirse mal sahibi ses etmez. Ama postunu filan veremezsek kendi malımızdan bir tanesini mal sahibine veririz. Kendi malımız yoksa güdüden (gütme parasından) düşülür. 2000 koyun güdüyorum ben. İçinden eksik olup olmadığı kırkım zamanı belli oluyor. Yani birinin malında eksik olursa o zaman belli oluyor. Bir de sürüdeki tüm mal sahiplerinin hepsinin kendilerine göre nişanları vardır. Gerçi iyi çoban nişan olmadan da hepsini ayırır. Ben mesela tüm malları, malın kimin olduğunu bilirim. Hayvanları sağlamak filan yoktur bende. Yemeğimizi zor hazırlıyoruz koyunu nasıl sağacağız. (KK-6)

Çoban gizliden 3-4 koyun satar da kendime harçlık edeyim der de bu anlaşılırsa o zaman her bir hayvanın dört bacağı kadar koyun istenir kendisinden. Bu işin şeriati böyledir. Yani bir koyun satmışsa gizliden yerine dört koyun koymak zorundadır. Çünkü emanete hıyanetlik etmiş, kendine güvenenleri utandırmış. (KK-7)

Sonuç

Her bir ekonomik model etrafında bu modelle uyumlu biçimde genel kültüre eklenen kültürel öğeler ortaya çıkar. Meslekî kültürün unsurlarından bazıları sadece mesleğin katılımcıları arasında devam ederken (teknikler, jargon vb.), bazıları genel kültürün diğer unsurları ile uyumlu biçimde genelleşebilir. Türk kültürü özelinde kültürü besleyen meslekî kültürel kaynaklar içinde çobanlık ve hayvancılık kültürünün oldukça önemli bir yeri vardır. Türk toplum hayatında, benzer diğer toplumlarda olduğu gibi göçerevli dönemlerde organize bir hal alan ve tarımcı dönemlerde de belirleyici olan hayvancılık etrafında zengin bir kültürel bellek oluşmuştur. Sosyal ve iktisadi hayatın bu önemli temsil kolunun icrası sırasındaki tüm süreçler, geleneksel dünya görüşünün izlerini taşıyor olmanın yanı sıra, bu dünya görüşüne yeni unsurların eklenmesine de katkıda bulunmaktadır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde, hayvancılığın tercih edilen bir ekonomik model olmaktan uzaklaşması ve yurt içine ve dışına geçimlik temelli göçlerin giderek yaygınlaşması hayvancılığa ve bu bağlamda çobanlığa olan rağbetin azalmasına sebep olmuştur. Pek çok yayla yerleşiminin hayvancılık ekseninde işlevini yitirmesi, buraların terk edilmiş alanlar haline dönüşmesinde etkili olmuştur. Bu durum, geleneksel meslekî bilginin önemli unsurlarından biri olan geleneksel meslek hukuku uygulamalarının kullanımdan düşmesine sebep olmuştur. Sürülerini otlatacak çoban bulmakta zorlanan hayvan sahipleri, uzun yıllar uyguladıkları geleneksel yasalardan çoğu zaman çobanlar lehine feragat etmek zorunda kalmaktadırlar. Bu zaruret, nesillerdir profesyonel anlamda çobanlık yapan zümrelerin genç temsilcilerinin geleneksel meslekî kurallar konusundaki farkındalıklarını olumsuz etkilemektedir. Yukarıda örnekleri verilen geleneksel hukuk uygulamalarının önemli bir kısmı bugün nostaljik birer unsur olma yolundadır. Hayvancılık etrafında şekillenen mesleğin katılımcı sayısının gün geçtikçe azalması ve mevcutların da meslekî birikime sahip olmaması, mesleki bilginin ve kültürün zayıflaması sonucunu beraberinde getirmektedir.

KAYNAKLAR

- Dundes - Renteln, Alison ve Dundes, Alan. (1995). *Folk Law - Essays in the Theory and Practice of Lex Non Scripta: Volume-I*. Madison-Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Eliade, Mircea. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Gennep, Arnold Van. (1992). *The Rites of Passage*. (Translate: Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee). Chicago: University of Chicago Press.
- Haberal, Hikmet. (2015). *Turizmde Kültürel Miras Rize*. Ankara: Kalkan Matbaacılık.
- Hogg, Michael A. ve Vaughan, Graham M. (2011). *Sosyal Psikoloji*. (Çev.: İbrahim Yıldız ve Aydın Gelenez). İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Honko, Lauri. (2006). "Ritüellerin Oluşum Süreci". (Çev.: Ruhi Ersoy). *Millî Folklor*, 9 (69), s. 129-140.
- Keçe-Türker, Seher. (2012). "Çoban ve Konuk Ağırması". *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14 (23), 83-88.
- Malinowski, Bronislaw. (1998). *İlkel Toplum*. (Çev.: Hüseyin Portakal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- McCarl, Robert S. (1996b). "Occupational Folklore". *Folk Groups And Genres: An Introduction*, (Ed. Eliot Oring). Utah: Utah State University Press, s. 71-91.
- Oğuz, Burhan. (2002). *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-2/A (Tarım-Hayvancılık-Meteoroloji)*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis. (1995). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Simpson, Jacqueline ve Roud, Steve. (2000). *A Dictionary of English Folklore*. Oxford: Oxford University Press.
- Tezcan, Mahmut. (1985). "Ülkemizde Geleneksel Halk Hukuku Uygulamaları". *Türk Folkloru Araştırmaları 1985/2*, 93-109.
- Üçer, Müjgan. (2011). "Sivas'ta Çobanlık". Çoban Kitabı. (Ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 249-271.
- Yılmaz, Anıl ve Telci, Cahit. (2010). "Türk Kültür Terminolojisinde Göç Kavramı Üzerine". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), s. 14-33.
- Yund, Kerim. (1963). "Türk Hukuk Folkloru Üzerine". *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 170, s. 3181-3182.
- Zaman, Mehmet. (2001). "Geleneksel Yayla Şenliklerinin Doğu Karadeniz Bölümü Yayla Turizminin Geliştirilmesindeki Rolü". *Doğu Coğrafya Dergisi*, 7 (6), s. 188-214.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Mustafa Akaydın, Trabzon/Akçaabat 1963, Yüksekokul, Tekniker
- KK-2: Hüseyin Aktaş, Trabzon/Yomra 1956, Okuryazar değil, Çoban.
- KK-2: Cemil Aydın, Trabzon/Maçka 1960, İlkokul, Kaloriferci-Çoban
- KK-3: Ali Karagül, Trabzon/Maçka 1950, İlkokul, Emekli
- KK-4: Hasan Çakmak, Giresun 1969, İlkokul, Çoban-Kasap
- KK-5: Mürsel Yaşkın, Giresun/Alucra 1948, İlkokul, Çiftçi
- KK-6: Süleyman Güzel, Giresun/Bulancak 1953, İlkokul, Çoban
- KK-7: Miktad Aynacı, Trabzon/Vakfikebir 1951, İlkokul, Çoban



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.72

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

SİMGESEL SERMAYENİN YENİDEN ÜRETİMİ: ÖZEL MÜZELERİN KURUMSAL KİMLİK SUNUMUNDA KATALİZÖR OLARAK KULLANILMASI

REPRODUCTION OF SYMBOLIC CAPITAL: THE USE OF PRIVATE MUSEUMS AS A
CATALYST IN THE PRESENTATION OF CORPORATE IDENTITY

Merih Taşkaya*

Zeynep Nihan Bakır**

ABSTRACT

From the 1800s when private museums began to be seen, private museums began to become part of the history of private sector organizations. Since then, they continue to be the supporters of the dates of the organizations they belong to and therefore the presentation of corporate identity. In this context, private museums offer a functional space not only for the preservation of historical heritage, for the transfer of collective identity, for the cultural richness, but also for the recognition of the companies they belong to with respectable features such as social sensitivity, artistic charity and charity. The discourses used in the promotion of private museums, which are part of the corporate identity as part of their corporate web sites, are remarkable in this sense. The rhetoric that has been the subject of the mirrors and the emphasis on social responsibility which nourishes these discourses have fictional characteristics that regenerate the ideological ground on which the other side constructs, on the other hand, legitimizing the rationale of the economic structure in which the companies perform their assets and actions. Within the frame of the sampling set in this study, the use of museums in the presentation of corporate identity by private museum companies

* Doç. Dr. - Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi. merihtaskaya@gmail.com

** Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi

in Turkey has been covered in the framework of ‘private enterprise’, ‘philanthropy’, ‘collective heritage protection’ and ‘registered goodness’. The ideological positions of the discourses used in the determined thematic contexts in the texts on the web-sites of the companies and the museums were evaluated by the ideological discourse analysis.

Keywords: ideology; discourse; corporate identity; museum; symbolic capital; museum; symbolic capital

ÖZET

Özel müzelerin görülmeye başladığı 1800lerden itibaren, özel müzeler özel sektörde faaliyet gösteren kuruluşların tarihinin de bir parçası olmaya başladı. O tarihlerden bu yana, ait oldukları kuruluşların tarihlerinin ve dolayısıyla kurumsal kimlik sunumlarının destekleyicisi olmaya devam ediyor. Bu bağlamda özel müzeler, sadece tarihsel mirasın korunduğu, kolektif kimliğin aktarıldığı, kültürel zenginliğin sunulduğu yapılar olmanın ötesinde, ait oldukları şirketlerin toplumsal duyarlılık, sanatseverlik, hayırseverlik gibi saygın özelliklerle anılması için de fonksiyonel bir alan sunuyor. Kurumsal kimliğin bir parçası olarak şirket web sitelerinde yer verilen özel müzelerin tanıtımında kullanılan söylemler, bu anlamda dikkat çekicidir. Gerek müzelerin konu edildiği söylemler, gerekse bu söylemleri besleyen *sosyal sorumluluk* vurguları bir taraftan söz konusu şirketlerin varlıklarını ve eylemlerini gerçekleştirdikleri ekonomik yapılanmanın mantığını meşrulaştırırken diğer taraftan söz konusu yapılanmanın üzerine inşa edildiği ideolojik zemini yeniden üreten kurgusal özelliklere sahip. Bu çalışmada belirlenen örneklem çerçevesinde, Türkiye’de özel müze sahibi şirketlerin, sahibi oldukları müzelerin, holding kurumsal kimlik sunumlarına konu edilişi, özel girişim, hayırseverlik, kolektif miras koruyuculuğu ve tescillenmiş iyilik temaları çerçevesinde ele alınmıştır. Şirket ve müzelerin web sitelerinde yer alan metinlerde, belirlenen tematik bağlamlarda kullanılan söylemlerin ideolojik konuları, ideolojik söylem analizi ile değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: ideoloji; söylem; kurumsal kimlik; müze; simgesel sermaye

Giriş

Müzeler, tarihe dair göstergeleri, geçmişin anlatıları eşliğinde bugüne taşıyan yapılar olarak tanımlanmaya devam ediyor. Oysa salt geçmişe ilişkin göstergelerin günümüze seslenişi çerçevesinde anlamlandırıldığı zamanlar bir parça gerilerde kaldı. Birincil hizmet kitlesi olarak, topraklarında bulunduğu toplumlara tarihsel ve sanatsal içerikleriyle geçmişin izlerini sunuyor olmaları, müzelerin kamusal karakterlerine işaret eder. Ancak bu tanım çerçevesi genellikle, doğrudan devlet eliyle kurulmuş ve hizmet sunumu yine devlet tarafından sürdürülen müzelere yönelik. Özel müzeler söz konusu olduğunda durum biraz farklılaşıyor. Müzeler, 1800lerden itibaren bağlı oldukları özel kuruluşların tarihinin de bir parçası olmaya başladı. O tarihlerden bu yana, ait oldukları kuruluşların kurumsal kimliklerinin sunumlarına katkıda bulunmaya devam ediyor.

Dünyanın pek çok ülkesinde, özellikle Avrupa ve Amerika’da pek çok müze, özel kuruluşların sanatsal, kültürel ve ekonomik faaliyet alanları kapsamında yer alıyor. Bu girişimler genellikle kamunun kültürel varlıklarının korunması adına gerçekleştirilen önemli hizmetler olarak kabul görüyor. Müze sahibi özel kuruluşlar genellikle sanat, eğitim, spor gibi destekleyene itibar kazandıran diğer alanlarda da aktif rol alıyorlar.

Şirketlerin “iyi/güvenilir” algılanması için, ürün-hizmet üretmek ve istihdam sağlamak yeterli görülüyor. Özel kuruluşlar, ‘kamu yararına duyarlı şirket’ algısının yükseltilmesi için adeta birbirleriyle yarış halindedir: Kamu yararı adına yürütülen faaliyetler, şirketler için neredeyse ayrı bir rekabet alanı haline geldi. Yürütülen kamu yararı kampanyalar, kurumsal kimliklere yapılan yatırımlar olarak değerlendiriliyor. Çünkü kurumsal kimlik, bir marka üretmenin ötesinde; tutarlı ve kurumsal bir gelişme ve sunumla ilgili bir konu (Ninetto, 1998: 268). Şirketlerin hedef kitleleriyle iletişimi için hem büyük fırsatlar yaratan hem de savunma alanları geliştirme zorunluluğu getiren iletişim devrimi, bu alandaki rekabetin artmasına neden oldu. İnternetin iletişim hayatına dâhil olmadığı zamanlara oranla daha fazla göz önünde olan şirketlere yönelen eleştirilerin bertaraf edilebilmesi için, *toplumsal fayda*, kamuoyu için turnusol kâğıdı işlevi görmeye başladı. Reklama, halkla ilişkiler faaliyetlerine, kurumsal kimliklerini sundukları iletişim ortamlarına ve bu ortamlarda sundukları içeriklerin hazırlanmasına yüksek bütçeler ayırmak şirketler için zorunluluk haline geldi. Özel şirketlerin müzecilik alanına yaptıkları yatırımlar da bu çabanın birer parçası olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda özel şirketlerce açılan müzelerin, şirketlerin simgesel sermayelerine yaptıkları yatırımlar kapsamında ele alınması, özel girişimin kültürel alanındaki varlığını daha anlaşılır kılıyor.

Kültür, birleştirici olduğu kadar ayırıştırıcı örüntülerle doludur. Kültürün inşası ve anlamlandırılması genellikle hâkim konumda bulunan ideolojilerin çizdiği çerçevede hayat bulur. Tarihsel süreç içerisinde toplumlar belirli ideolojiler çerçevesinde bütünleştirilmeye çalışılmış, bu ideolojiler toplumun her kesimine özellikle iktisadi ve sosyal alanlarda benimsetilmeye çalışılmıştır. Kültürel yapılar ve bu yapıların yansıdığı formlar da kaçınılmaz olarak bu belirlenmişlikten payını almış, hatta hâkim ideolojik çizginin sürdürülmesine hizmet eden karakterlere büründürülmüşlerdir. Kültürel yapıların içeriklerindeki dönüşümden, onlara atfedilen değerlere ve bu yapıların sunumundan, korunup gelecek kuşaklara aktarılma tarzlarına kadar pek çok noktada ideolojik izler, hâkim sınıfların –ekonomik ve sosyal- çıkarlarını yansıtmaktadır. Söylen ve ideolojiler arasındaki en önemli ara birimin olaysal bellekte temsil edilen zihinsel modeller olduğunu söyleyen van Dijk, zihinsel modellerin önyargılı olduğunu ve olayları -ya da anlatıları- bir ideolojik grubun bakış açısından temsil ettiklerini ya da kurguladıklarını belirtir (van Dijk: 2015: 35). Zihinsel modellerin inşasında etkili olan kültürel yapılar, -içinde yaşadığımız dönemde- neo-liberal sürecin kültürel mantığını ve ideolojisini barındırır ve bu ideoloji söylem düzleminde de kendisini gösterir.

Dünya ekonomilerinde görülen bütünleşme eğilimlerinin etkilerinin, ulusal sınırlar içinde kültürel yapılara her geçen gün biraz daha fazla yansımaya başladığı artık gözle görülür bir gerçek. Global ekonomi, siyasi, iktisadi ve dolayısıyla kültürel alanlarda köklü değişimler yaratmış durumda. Kültürel ürünlerin endüstriyel bağlamda tüketime sunulmasında da bu dönem içerisinde gözle görülür bir artış yaşanması tesadüf değil. Buna sanatsal ürünlerin yanı sıra tarihsel miras kapsamındaki varlıklar da dâhil. Türkiye’de özel müzelerdeki artış da bu durumun göstergesi sayılabilir. Söz konusu özel müzelerin Türkiye’nin önde gelen şirketleri tarafından hizmete sunulmuş olması

ve bu şirketlere devlet tarafından sağlanan teşvik ve muafiyetler, bu girişimlerdeki kamu yararı-şirket yararı dengesini sorguya açık hale getirmekte.

Müzelerde sergilenen eserlere ilişkin bilgiler tarihsel ve bilimsel veriler ışığında oluşturulmuş olsa da, söz konusu özel müzeler olduğunda, -en azından izler kitle tarafından- anlamlandırılmaları salt bu bilgiler çerçevesinde kalmaz: Söz konusu eserlerle buluşmalarını sağlayan şirketler de bu algının bir parçası haline gelebilir: Kültürün sunumu, şirket kültürünün bir parçası olarak anlam kazanır. Şirket tarafından müzelerde sergilenen kültürel ya da tarihi eserler ise kurumsal kimliğin –hatta şirket sahiplerine ait özel koleksiyonlar söz konusu olduğunda şirket tarihinin- bir parçasını yansıtmaya yeteneğine sahiptir.

Kültür, giderek müzecilik alanında da toplumda ekonomik olarak güçlü olan yapılar –şirketler- tarafından yeniden konumlandırılmakta ve sergilenen tarihi/kültürel eserler, egemen yapının kültürel sermayesi biçimini almaktadır. Kültürün bir sermaye türüne dönüştürülmesinde özel müzeleri irdelemek için Bourdieu'nün “sermaye” kavramsallaştırmasına bu nedenle başvurulmuştur. Bourdieu, ekonomik sermaye (servet-para ve mülk), kültürel sermaye (diploma- eğitim de dâhil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetler), sosyal sermaye (toplumsal bağlar-tanışıklıklar ve ilişki ağları), sembolik sermaye (itibar, bilgi, onur-meşruluk) gibi pek çok sermaye türü geliştirmiştir (Etil ve Demir, 2014: 336 ve Swartz, 2011: 110).

Bourdieu, kültürel üretim alanlarının ve kültürel sermayenin, ekonomik sermaye tarafından belirlendiğini, toplum içerisindeki bireylerin kültürel sermaye birikimlerine göre kültürel alanlardan yararlandıklarını ifade eder. Kültürel sermayesi yüksek olan sınıfın müzeleri ve sanat galerilerini ziyaret ederken, işçi sınıfındaki bireylerin kültürel mekânlarını orta halli sinemalar, piknik alanları ve ucuz sirk gösterim alanları oluşturur. Bu anlamda, kültürel sermaye, sosyal ve ekonomik sermaye ile birlikte toplumdaki farklılık ve eşitsizliği belirginleştirmekte ve meşrulaştırmaktadır (Güngör, 2013: 309-310). Kültürün ayırıcı özelliği bu noktada belirginleşir. Ayrıca, hâkim sınıfın konumu, kültürel sermaye birikimi ile yeniden üretilip güçlendirilmektedir (Wu, 2014: 25). Teoride ve bağlama bağlı olarak pek çok söylem yapısı ideolojik olarak belirlenebilir. İfadelerdeki kelimenin ya da cümlelerin özel tonlamaları, vurgusu ya da şiddeti nedeniyle ırkçı ya da cinsiyetçi olarak yorumlanabilir. Belirli konuların diğerlerine göre üstün tutulması, maço veya neo-liberal vb. bir ideolojiyi ifade edebilir (van Dijk, 2006, 124).

Türkiye’de özel müzelere ilişkin tanıtımların, duyuruların ya da özel etkinliklerin sunumunda kullanılan söylemlerin belirli ideolojik konulara karşılık geldiği, böylece bu müzeleri çatısı altında bulunduran şirketlerin kurumsal kimliklerine katkıda bulunurken aynı zamanda, şirketlerin varlık alanlarını ve eylemlerini meşrulaştırıcı kurgulara sahip olduğu bu çalışmanın temel varsayımı olarak belirlenmiştir.

Bu çalışma, özel müze sahibi şirketlerin kurumsal kimlik sunumlarında, sahip oldukları müzeler ve müzecilik faaliyetlerine ilişkin içeriklerin barındırdığı ideolojik yapıyı ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda amaçlı örneklem kullanılarak, özel müze kurucusu olan Koç Holding ve Sabancı Holding’in kurumsal kimlik sunumlarını içeren kurumsal web siteleri ve bu holdinglere –vakıflarına- ait müzelerin web siteleri

ele alınmıştır. Bu şirketlerin ve müzelerinin web sitelerindeki kimlik sunumlarında kullanılan söylemlerdeki ideolojik konular, van Dijk'ın ideolojik söylem analizi yaklaşımı çerçevesinde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Kültürel iletişim yapıları olarak özel müzelerin iktidar bağlantıları

Müzeler sadece kültür ve sanat alanlarının sergilendiği ve korunduğu mekânlar değil aynı zamanda kültürel miras bilincinin oluşmasına katkı sağlayan, bireylerin, sosyal ve kültürel deneyim kazanması yönünde halka hizmet amacı taşıyan önemli bir alan olarak ifade edilir. Ancak, müzeciliğin doğuşunu hazırlayan süreçte, kamusal faydayı dışarıda bırakan daha farklı motivasyonlar söz konusudur. Rönesans döneminde antik objelere duyulan merak, zaman içerisinde sanatsal objelere ve mimariye yayılmış ve üst sınıflar arasında yapılan koleksiyonculuk, müzeciliğin temelini oluşturmuştur (Dönmezoğlu, 2013: 9). Avrupa'da, müze kavramının ilk doğduğu dönemde, sanat, iktidar odakları tarafından farklı şekillerde kullanılmış, kültürel ve sanatsal ürünler ise; toplumda milli aidiyet kaygısı güdülererek birleştirici öğeler olarak sunulmuştur. Müzelerin halka açık ve ücretsiz girişler sağlayan mekânlar halinde düzenlenmesi, devletlere kültürel mirasın toplumun bütününe ait bir mülk olduğu vurgusu üzerinden popülist bir duruş sağlamıştır. Avrupa'dan farklı olarak, Amerika'da ise 1870'lerin başında görülmeye başlayan müzelerin kuruluşunda, siyasiler yerine özel sektörden kişiler yer almıştır. Amerika'da ilk müzelerin kuruluşunda ideolojik kaygılar yansımamış gibi gözükse de, kuruluş nedenleri açısından bu müzeler de politiktir. 1870lerden 1930'lara kadar ülkenin çeşitli bölgelerinde sanat kurumlarının yayılmasına tanıklık edilmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika'da vergilerin yükselmesi ile birlikte, varlıklı kişiler vergi ödemek yerine bu tür sanat kurumlarına bağış yapmışlar (Çakırkaya, 2010: 13-15), müzelere sanat eseri bağışlayanlar ise 1986'daki vergi reformuna kadar çifte vergi indiriminden yararlanmıştır (Wu, 2005: 45).

1980'li yıllar, İngiltere'de ve Amerika'da köklü siyasi dönüşümlerin yaşandığı dönemler olarak anılır. Her iki ülke yönetimi, siyasi doktrinlerini serbest piyasa ekonomisi çizgisinde sürdürmeye çalışarak iktidarları boyunca kamu politikalarında sert tutumlar izlemiştir (Wu, 2014: 18-19). Reagan ve Thatcher yönetimlerinin uyguladıkları politikalar ile devletin yerini pek çok alanda piyasa alırken, her iki ülke yönetimi iktidarları süresince kapitalist piyasa mantığını yaygınlaştırdılar. Siyasi ve ekonomik politikalar ile piyasanın egemenliğini sağlamaya çalışan devlet, özel sektöre her alanda ticari destekler sağladı. Kamu kaynaklarının devlet tarafından özel sektöre geçişiyle gelişen sermaye grupları da bu destekle pek çok alanı ticarileştirdi; sanat alanı da bu düzenlemeler içinde yer aldı. Sosyal ve kültürel alanlara yatırım yapmaktan uzaklaşan devlet, özel sektörü bu alanlar için teşvik etti (Bıçakçı, 2012: 231). Örneğin; Thatcher döneminde hükümet 1984 yılında Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Teşvik Projesi ile sponsorluk üstlenen girişimcilere, kurumlara ve iş adamlarına özel teşvik ve krediler vererek, nakit teşvikler sağlamıştır (Wu, 2014: 23, 107). Özel sektörün sanatı desteklemesi için oluşturulan teşviklerden birisi, dolaylı veya dolaysız olarak vergi muafiyetleridir. Yardım kuruluşlarına yapılan her türlü bağış, devletin gizli bir sübvansiyonu olarak nitelendirilebilir, çünkü vergi indiriminden yararlanmayı sağlamaktadır. Devlet vergilendirilebilir gelirden bağış yapan

kişi ve şirketlerin bağış miktarının vergisinden düşmesine izin vererek bağışa katkıda bulunmaktadır (Bıçakçı, 2012: 231-232). Müzeler, devlet sübvansiyonlarına, hamiler ya da şirketler tarafından sponsorluk kapsamında verilen finansal desteklere dayanarak varlıklarını sürdürebilmektedir (Stallabrass, 2013: 127). Amerika ve Britanya'daki sanat müzelerinin oluşumunda kamu sanat politikaları yerine özel girişimciler ya da vakıflar etken olmuştur. Özellikle Amerika'da yüksek vergilerin olduğu dönemde elitlerin sanata yönelik vergi bağışlarının, vergi teşvikleri ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Sanat müzelerinin artışında bu durum da etkili olmuştur. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, New York Metropolitan Sanat Müzesi, Chicago Sanat Enstitüsü, British Museum, National Gallery ve Tate Gallery gibi kurumların birçoğu özel vakıflar ve varlıklı kesimlerin bağışları ile kurulmuştur (Wu, 2014: 18-51). Global olarak müze ve müze şubelerindeki artış, 1990'lara denk düşmektedir. Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Tate Modern, Chicago Çağdaş Sanat Müzesi ve Guggenheim bu yeni müzelerin örneklerindedir (Stallabrass, 2013: 126). Sanatsal ve kültürel ürünlerin sergilendiği müzelerin özel kuruluşlar ve genellikle zengin kesimlerin katkılarıyla oluştuğu görülmektedir: bu noktadan itibaren "kültür ürünleri artık belli bir toplumsal statünün ve kurumsal imajın girdileri olarak tüketilirler" (Çakırkaya, 2010: 18).

Türkiye'de piyasa ekonomisinin parçası olarak kültürel miras

Türkiye'de, batılılaşma çabaları ile başlayan müzecilik anlayışı, özel sermayenin olmadığı dönem içerisinde devlet tarafından oluşturulmuş, özellikle Cumhuriyet döneminde toplumdaki geniş kitlelere ulusal bilinç aşılama açısından müzeler önemli bir işleve sahip olmuştur (Altunbaş ve Özdemir, 2012: 2-12). Devlet, Cumhuriyet döneminde müzelere olan ilgisini artırmıştır. Bu dönemdeki ilk hükümetlerin, ülkedeki müzelerle ilgili olarak, batıdaki üniversitelere arkeoloji alanındaki öğrencileri göndermeleri, bunun yansıması niteliğindedir. Ayrıca müzelerdeki uzmanların yetiştirilmesini sağlamak amacıyla yabancı müze uzmanları Türkiye'ye getirilmiş, arkeoloji ve müzecilik alanlarında birçok öğrenci Tarih Kurumu tarafından Amerika ve Avrupa'da eğitim almışlardır (Dönmezoğlu, 2013: 21). Cumhuriyet döneminde kültür ve sanat alanlarına yönelik bölgesel ve uluslararası çalışmalar yoğunluk kazanmış, bu alanlara doğrudan devlet desteği sağlanmıştır. Uluslaşma çabaları çerçevesinde müzeler, ulus kimliğinin ve aidiyet duygusunun artırılması için bir katalizör olarak görülmüştür.

Kültürel alanın özelleştirilmesinin Türkiye'deki yansımalarını 1950'lilerden sonra özel sanat galerileri ve kurumlarda görmek mümkündür. Sanat, tek partili dönem içerisinde milli kültürü oluşturma amacını taşırken 1980'lerden sonra globalleşme politikalarının ve piyasa ekonomisinin içinde yer almaya başlamıştır (Çakırkaya, 2010: 20-26). İlk özel müze de 1980 yılında açılmıştır*. Sanat özel sektör tarafından kültürel

* Türkiye'de şirketler ve özel kuruluşlar özel müzeleri kurmaya ilişkin yönetmelik kapsamında T.C. Kültür Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından Özel müze kurma izni ile müzeler kurulabilmektedir. Özel müzeler ve denetimleri hakkındaki yönetmelikte yer alan özel müze kurma hakkı "Madde 4- (Değişik:24/11/2006 tarih, 26356 sayılı Resmî Gazete) bakanlıklar, kamu kurum ve kuruluşları, gerçek ve tüzel kişilerle vakıflar, Kültür ve Turizm Bakanlığından izin almak şartıyla kendi hizmet konularının veya amaçlarının gerçekleştirilmesi için her çeşit taşınır kültür ve tabiat varlığından oluşan koleksiyonlar meydana getirilebilir ve özel müzeler kurabilirler (<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14444/ozel-muzeler-ve-denetimleri-hakkinda-yonetmelik>).

sermayeyi ekonomik sermayeye dönüştüren bir aracı konumundadır. Türkiye’deki büyük sermaye kuruluşları ve şirketler sahibi oldukları müzeleri, halkla ilişkiler etkinliği olarak değerlendirmektedirler (Bıçakçı, 2012: 229).

Türkiye’de 1950’lerden sonraki dönemde, sanata atfedilen ideolojik değer azalmış, ekonomik kalkınma politikaları önemli bir hedef haline gelmiştir (Çakırkaya, 2010: 20). Kültür ve sanat alanında 1950-1980 arası dönemi bir önceki dönemden ayıran en önemli özellik, bu alanın kamu görevi içinde tanımlanışının yavaş yavaş kaybolmaya başlamasıdır (Kösemen, 2010: 91’den aktaran Kösemen, 2012: 150). Devlet 1950lerde birtakım özel girişimlerin önündeki engelleri kaldırmak bir yana bu oluşumları teşvik eder hale gelmiştir (Ali Artun,1998: 59’dan aktaran, Kösemen, 2012: 150). Türkiye’de devletin sağladığı vergi muafiyetleri ile birlikte özel kuruluşlar, kültür ve sanat alanlarındaki etkinliklerini artırmıştır. 1967 yılında Vehbi Koç tarafından kurulan Türk Eğitim Vakfı ve 1969 yılında kurulan Vehbi Koç Vakfı ile 1973 yılında Eczacıbaşı önderliğinde kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Sabancı kardeşler tarafından kurulan Vaksa bu kuruluşların örnekleridir (Bıçakçı, 2012: 236)*. 1980’e gelindiğinde özel sektörün gelişimini sağlayan ve kamu giderlerinin azaltılmasını hedefleyen neo-liberal politikalarla, sosyal devletin rolü yenedünya düzeni ekseninde daraltılmıştır (Bıçakçı, 2012: 231).

Neo-liberal ekonomi politikalarının ülkenin ekonomik bunalımlarından kurtulması için alternatif olarak sunulması ve Turgut Özal tarafından ortaya konulan 24 Ocak kararları ile büyük sermaye sahibi olan şirketlerin güçleri ve egemenliklerinin sürdürülmesine zemin hazırlanmıştır (Yılmaz, 2014: 15). Devlet özelleştirme politikaları ile kültür ve sanat alanlarını özel teşebbüse ve büyük sermaye gruplarına açarken, şirketler ise ekonomik gelişimlerini kültürel girişimlerle desteklemiştir. Bu doğrultuda Buchloh’un ifade ettiği gibi; devlet kültür modelini şirketleştirmiş ve bu demokratik bir kültür ideali ile doğrudan çelişmiştir. (Stallabrass, 2013: 133). Neo-liberal ekonomi politikalarının Türkiye’de sanat alanlarına yansıyan etkisi, 90’lı yıllarda görülmeye başlanmıştır (Durmaz, 2014: 48). Şirketlerin kültürel alana ilgisi, bu yıllardan itibaren artma eğilimine girmiştir. Örneğin, 1990’larda tam anlamıyla kurumsallaşmamış ve sermayeyle sıkı ilişkiler içerisine girmemiş olan Türk çağdaş sanatı, 2000li yıllara gelindiğinde sermaye ile olan diyalogunu artırmıştır (Odabaş, 2012: 29). Özel müzecilik kültür ve sanat alanlarına yapılan yatırım sonucunda önce 1970’de sonra 2000’li yıllarda yükselişe geçmiştir** (Durmaz, 2014: 48).

1980’li yıllarda, sermaye gruplarının ve büyük şirketlerin sergilerin sponsorluğunu üstlenmeleri ile birlikte sanata yatırım yaparak kendi koleksiyonlarını oluşturmaları ise müze kültüründe işletme kavramını yaratmıştır (Boratav ve Gürdal, 2016: 169). Kültür ve sanat alanlarındaki destekleri sonucunda ekonomik birikimlerini kültürel sermayeye

html)

* Türkiye’de holding yapılı şirketler ile özel anonim şirketler kendileri tarafından müze kurma ve işletme hakkına sahip olmakla birlikte bakanlık kurulu tarafından vergi muafiyeti olan vakıflar da müze kurabilmektedirler. (http://www.vergidegundem.com/documents/10156/598069/nisan2012_makale1.pdf)

** “30.03.2017 tarihi itibari ile Bakanlığımız denetiminde 229 özel müze faaliyet göstermektedir” (<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43980/ozel-muzeler.html>).

dönüştürme çabasındaki şirketler, sanata değer verdikleri izlenimi ile toplumdaki sosyal statülerini de güçlendirmeye çalışmışlardır. Sermaye gruplarının ekonomik faaliyetlerini aksatmadan sürdürebilmeleri için sanat yatırımlarından elde ettikleri meşruiyet ve politik güce gereksinimleri vardır. Şirketlerin, ekonomik güçleriyle kültürel alanlara yatırım yaparken hedefleri, bu yolla edindikleri kültürel sermayelerini siyasi güce dönüştürerek çıkarları için kullanmaktır (Wu, 2014: 36). Siyasî gücün sermaye gruplarının istikrarının garantisi olduğunu söyleyen Durmaz, görünürde kültür-sanat faaliyetlerinde buluşan devlet ve sermayedarların çoğu zaman ekonomik işbirliği içinde hareket ettiğini belirtir (2014: 50).

“İş dünyası eskiden hayırseverlik mahiyetinde sponsorluklara girişirdi; artık müzelerle veya sanatçılarla düpedüz ortaklık kuruyor, böylece iki taraf da kendi ismini büyütmek üzere birbirinin marka niteliğinden besleniyor. İş dünyası artık koleksiyon ve sanat siparişi faaliyetlerini artırıyor, sergiler açıyor, hatta son zamanlarda kamusal mekânlarda gerçekleştirilen sergilerin küratörlüğünü bile üstleniyor” (Stallabrass, 2013: 118).

Şirketlerin kamuoyu üzerinde itibarını artırmak ve hedef kitlenin üzerinde olumlu etki yaratmak için sanat sponsorluğu sık tercih edilen yollardan biridir. Şirketlerin sanata ve kültüre sağladıkları finansman desteği ile kamuoyunda marka itibarını yükselten ve bilinirliğini artıran bir etki umulmaktadır. Şirketlerin kendi bünyelerinde açtıkları müzeler için de beklenti bu yödedir. “Şirketler sanat kurumlarına sponsorluk yaparak, müze ve galerilerle hümanist bir değer sistemini paylaştıkları izlenimini verirler, böylece özel çıkarlarının üzerini evrensel bir ahlak cilasıyla örterler” (Wu, 2014: 209-210). Kendi faaliyet alanları dışında, kültür ve sanat alanlarına yatırım yaparak, toplumsal bir görev izlenimi verseler de şirketler ve sermayedarın hedefi her koşulda karını artırmaktır (Kardeş, 2015: 2-17). Sanatta ekonomik gücün kullanımı statüye ya da Bourdieu’nün kavramı ile *kültürel sermayeye* dönüştürülürken, kültürel olan, yeniden parasal sermayeye dönüşmektedir (Wu, 2014: 414). Türkiye’de özel müzelerin tanıtımları, internet ortamında müzelere ait web sitelerinin yanı sıra, bu müzelerin kurucusu olan şirketlerin kurumsal web sitelerinde de yapılmaktadır. Bu alanlarda ekonomik sermayenin kültürel sermayeye dönüşme biçimini söylem düzleminde izlemek mümkündür. Bu çalışmada Sadberk Hanım, Rahmi Koç ve Sabancı Müzeleri’nin web siteleri aracılığı ile yapılan tanıtımlarında kullanılan söylemler, kültürel sermayeyi yeniden üreten ve simgesel sermayeyi güçlendiren etkenler olarak ele alınmıştır.

Sadberk Hanım, Rahmi Koç ve Sabancı Müzeleri

Koç Holding’in web sitesinde Türkiye’nin ilk özel müzesi olarak anılan Sadberk Hanım Müzesi’nin, Vehbi Koç Vakfı tarafından 1980 yılında Sarıyer Büyükdere’de, Azaryan Yalısı olarak bilinen yapıda Vehbi Koç’un eşi Sadberk Koç’un anısına, onun kişisel koleksiyonunu sergilemek amacıyla açıldığı belirtiliyor. Web sitesinde yer alan bilgiye göre önceleri sadece Sadberk Koç’un kişisel koleksiyonunda yer alan geleneksel kıyafet, işleme, tuğralı gümüş ve porselen gibi eserlerden oluşan müze koleksiyonuna hibe ve satın alma yoluyla başka eserler de eklenmiş, müzenin kuruluşunda yaklaşık 3 bin olan eser sayısı, şimdilerde 18 bini aşmıştır. Bu eserler arasında MÖ 6.000’den

Bizans dönemi sonuna kadar Anadolu’da yaşayan uygarlıkların maddi kültür kalıntılarını yansıtan arkeolojik eserler, Osmanlı ağırlıklı İslam eserleri, Osmanlılar için yapılmış Avrupa, Uzak ve Yakın Doğu eserleri ile Osmanlı dönemi dokumaları, kıyafetleri ve işlemlerin yer aldığı bilgisi yine web sitesinde bulunuyor.

Rahmi M. Koç Müzecilik ve Kültür Vakfı bünyesinde yer alan Rahmi M. Koç Müzesi ise, web sitesinde ‘Türkiye’de endüstri temalı ilk müze’ olarak anılıyor. Web sitesinde yer alan bilgilere göre, tüm ülkelere ve geçmişten günümüze tüm dönemlere ait, endüstri ve mühendislikle ilgili objelerin ve belgelerinin bulunduğu müzenin ziyarete açılma tarihi 1994’tür. Eserlerin çoğunun Rahmi M. Koç’un özel koleksiyonundan oluştuğu, bunun yanı sıra çeşitli kurum, kuruluş ve kişiler tarafından yapılan bağışlar ve süreli olarak verilen eserlerin de müzede sergilendiği de web sitesinde belirtiliyor.

Hacı Ömer Sabancı tarafından 1951 yılında satın alınan Atlı Köşk, araştırmamız kapsamındaki bir diğer müzedir. Atlı Köşk, Sabancı Holding’in web sitesinde uzun yıllar ailenin yazlık evi olarak kullanıldıktan sonra Sakıp Sabancı’nın daimi konutu ve kendisine ait özel hat ve resim koleksiyonunun bulunduğu yapı olarak anlatılıyor. 1998 yılında müzeye dönüştürülmek üzere Sabancı Üniversitesi’ne tahsis edilen Atlı Köşk’ün, ‘Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi’ adı altında 2002’de ziyarete açıldığı belirtiliyor. Müzede koleksiyonun Osmanlı Hat Sanatınının 500 yıllık örnekleri; nadir el yazması Kur’an-ı Kerim’ler olmak üzere, kıtalar, murakkaalar, levhalar, hilyeler, ferman, berat ve menşurlar ile hattat aletlerinden oluştuğu bilgisi yine web sitesinde müzenin tanıtımı için hazırlanan içerikte yer alıyor. Sakıp Sabancı Müzesi resim koleksiyonunun, erken dönem Türk resminin seçkin örneklerinden ve Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde İstanbul’da çalışmış yabancı sanatçıların, 1850’li yıllardan başlayarak günümüze tarihlenen eserlerinden oluştuğu belirtiliyor. Bunların yanı sıra yine web sitesinde, müzede, Sabancı ailesinin, köşkü içindeki eşyalarla satan Hıdiv ailesinden devralarak kullandığı, mobilyalar ve 19. yüzyıla tarihlenen dekoratif sanat eserleri yer aldığı ifade ediliyor. Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinden günümüze ulaşmış parçalardan oluşan taş eserler ise müzenin bahçesinde sergileniyor. Sabancı Müzesi’nde yerli ve yabancı sponsorluklar aracılığı ile dünya sanatına şekil veren sanatçı ve akımlardan seçme eserlerin bulunduğu geçici sergi etkinliklerinin yapıldığı da müzeye ilişkin tanıtıcı metinlerde yer alıyor. Gordon, kurumsal sergilerin amacının, belirli bir ürün ya da şirketi pazarlamakla kesinlikle bağlantılı olduğunu söylemektedir. O’na göre bu sergiler, büyük şirketin başarısını –ve bu başarının nedenlerini- izah ederken, şirketler, geçmişini dolaylı olarak reklam faaliyetlerinde kullanmış olurlar (2008: 39).

Koç ve Sabancı Holding’in ve Sahibi Oldukları Müzelerin Web Sitesi İçeriklerinde Bulunan İdeolojik Söylemler

Birer medya içeriği olarak kurgulanan web sitesi metinlerinde yer alan söylemler, ait oldukları ideolojileri yansıtır, meşrulaştırır ve yeniden üretirken bu ideolojilerin zeminini sağlamlaştırır. Grup üyeleri, (grup bazlı) eylemlerini açıklarken, gerekçelendirirken veya meşrulaştırırken genellikle ideolojileri çerçevesinde söylem geliştirirler (van Dijk, 2006, 121). Kültür politikalarının ideolojik iz düşümünü de söz konusu içeriklerden okumak mümkündür. Bu bağlamda örneklemeimizde yer alan web sitelerinin içeriklerinde bulunan

ideolojik konumlar, dört kilit söylem çerçevesinde analiz edildi. 1) *Bireyin kurucu gücü*, 2) *Tüm çabalar halk için*, 3) *Kolektif mirasın koruyucuları* ve 4) *Tescilli iyiliğimiz*. Bu dört temel söylem çerçevesinde örnekleme yer alan şirket ve müze web sitelerinde müzelerin, şirketlerin kurumsal kimliklerine katkıları, ideolojik konumlar bağlamında değerlendirildi.

Bireyin kurucu gücü

Bauman, antik Yunan kentlerinin agorasının işleyişinin halen devam ettiğini belirtir: Bauman, agoranın, ‘özel’ ve ‘kamusal’ çıkarların eşgüdümünü mümkün kılmak için hala aynı temel şarta sahip olduğunu söylerken, bu şartı *bireysel/ailevi çıkarların lisansı*, *kamu çıkarlarının lisansı* arasındaki *karşılıklı tercümenin* sağlanması olarak konumlandırır (Bauman, 2013: 18). Neo-liberal ideolojinin temellendiği söylemlerde bu karşılıklı tercümeyle denk düşen, bireyin kurtuluşunun kendisinden geçtiği iddiası belirgindir. Bu, başarıyı da başarısızlığı da bireysel düzleme indirgeyen yaklaşımı çalışmamız kapsamında incelenen web sitelerinin içeriğindeki söylemlerde de görüyoruz. Başarının bireysel çabalarla geleceğini öngören kapitalist ideoloji, aynı zamanda miras ekonomisinin de temellendiği alanın üzerine inşa edilmiştir. Başarının da başarısızlığın da bireyin kişisel hanesine yazıldığı bir ön kabule yol açan bu ideolojiye paralel olarak Koç ve Sabancı Holding’in şirket web sitelerinde, başarının, ‘kurucularının bireysel çabaları’na atfedildiği söylemler yer alıyor.

Koç Holding’in web sitesinde *hakkında* linkinin altında yer alan *kurucu* alt linkinde, “1917 yılında 16 yaşındayken, babasını bir bakkal dükkânı açmaya ikna eden” Vehbi Koç; Sabancı Holding’in web sitesinde *unutamadıklarımız* alt linkinde “13 yaşında babasını kaybettikten bir kaç yıl sonra, talihini denemek için köyünden ayrılan ve 450 kilometrelik yolu yaya olarak katederek pamuk diyarı Adana’ya göç eden ve ticaret hayatına atılan Hacı Ömer Sabancı” bireysel çabalarıyla başarı elde eden figürler olarak karşımıza çıkıyor. Bu efsanevi büyümenin yarattığı saygınlığa ilişkin zihinsel tasarımlarının altında ‘gücünü, güçlükten gelmeye borçlu olma’ durumuna ilişkin inanç yatmaktadır. Bourdieu’ye göre bu tür kabuller, sorgulamadan azadedir; “asalet, itibar, şan, şöhret, şeref, güvenilirlik, ya da Tanrı vergisi yetenek, zekâ, kültür, zevk, seçkinlik, inancın nesnelere *doğasında* bulunduğunu sandığı, kolektif inanç tasarımlarıdır” (Bourdieu, 2014: 201). Yine Bourdieu’ye göre bu bireyci, aşıcı öznelci felsefenin kendisini gerçekleştirmesinin yolu neo-liberal politikardan geçmektedir (Bourdieu, 2006: 121).

Neo-liberal ya da ‘yeni sağ’, kavramı hem yeni liberalizmi hem de yeni muhafazakârlığı ifade eder. Yeni sağ ideoloji, ekonomik alanda bireyciliği ve serbest piyasa anlayışını benimserken, politik felsefede gelenek ve hiyerarşi gibi otoriter-muhafazakâr düşünceleri temsil eder (Sallan Gül, 2004: 85-86). Bu ideolojik konumun söz konusu holdinglerin web sitesi içeriklerinde -açık ya da kapalı biçimlerde- ‘gelenek’, ‘miras’, ‘benimsenen ilke’, ‘takip edilen yol’ vurgularıyla yer aldığını görüyoruz: Vehbi Koç’un “Unutmayınız! Devletimiz ve ülkemiz var oldukça biz de varız!” cümlesini ‘aynı gemide olmak’ çerçevesinde anlamlandıran topluluk yöneticilerinin bu sözü ‘ilke’

olarak kabul ettiği açıkça belirtilmiştir. Aynı şekilde Sabancı Holding'in kurucusu Hacı Ömer Sabancı'nın yaşam felsefesi olarak sunulan "Bu topraklardan kazandıklarımızı bu toprakların insanları ile paylaşmak" ilkesi de Sabancı kardeşler tarafından benimsendiği belirtiliyor. 'Hayırşeleri'nin devam ettirilmesi de tıpkı ekonomik sermaye gibi babadan miras alınmış bir öğreti olarak aktarılıyor. Koç ailesinin fertleri "hayır işleri yapmayı da toplumsal bir görev kabul eden" Vehbi Koç'un izinden gitmiş, Hacı Ömer Sabancı'nın "Bu topraklardan kazandıklarımızı bu toprakların insanları ile paylaşmak" ilkesini benimseyen Sabancı Kardeşlerse, 1974 yılında Hacı Ömer Sabancı Vakfı'nı kurmuşlardır*. Hacı Ömer Sabancı Vakfı'nın kurulmasında Sabancı kardeşler "en büyük desteği ise tüm mal varlığını Vakfa bağışlayan anneleri merhume Sadıka Sabancı'dan almışlardır". Koç ailesi tarafından kurulan Sadberk Hanım müzesinin kurulmasına neden olanın, "Türk vatandaşı olarak topluma ödenmesi gereken görevleri olduğuna inanan" Sadberk Hanım'ın kendisi olduğu, müzenin web sitesindeki metinde belirtiliyor. Sitede yer alan metinde Sadberk Hanım'ın bahsedildiği "... Evinin düzenini en iyi şekilde yoluna koymanın dışında, el işlerine ve el sanatına olan tutkusu ile seçkin bir koleksiyon meydana getirmiştir. Bu güzel eserlerin kendi adını taşıyacak bir müzede sergilenmesi ise, hayatının son günlerine kadar en büyük arzularından biriydi" cümleleriyle pekiştirilen bu bağlantı ile aynı zamanda 'anneye ödenen vefa borcu'nun altı geleneksel vurgularla çizilmiş.

Tüm çabalarımız halk için

Bourdieu, vahşi kapitalizmin ilk evrelerinden bu yana simgesel iktidarın ve simgesel sermayenin giderek ağırlık kazandığını iddia eder (David Swartz, 2011: 133). Swartz, Bourdieu'yü takip ederek –ekonomik hayat, hayatın diğer kısımlarından farklılaşmış bile olsa- 'iş iştir' şeklindeki gerçekçi tavrın, bu nedenle yapılan işi 'saygın' bir gerekçeye dayandırmadan işe yaramadığını söyler. Yapılan işlerin saygınlık öyküleriyle donatılması için en alışılmış çabalar, 'kamusal fayda', 'halk için çalışma', 'ülkenin geleceği', 'hayırseverlik' söylemleri etrafında biçimlenir. Bu söylem çerçevelerinin desteği ile "diğer sermaye biçimleri meşruluk zeminini güçlendirir.

Koç ve Sabancı Holding'in web sitelerinde, *tarihçe* kısımlarında bu söylemleri içeren pek çok ifade, söz konusu holdinglerin ekonomik girişimlerinde aslında öncelikle 'halkın faydasına' odaklanmak gibi saygın bir amaca ilişkin ifadelere yer verildiği görülüyor. Ortak acılar, ortak tarih vurgularıyla temellendirilen bu ifadeler aracılığı ile Koç Holding'in öyküsü Türkiye Cumhuriyeti'nin öyküsüyle bütünleştiriliyor: "... Küllerinden yeniden doğan genç Cumhuriyet'in sanayileşme-modernleşme hamlesinin motor gücü olacak; 'Koçzade Hacı Mustafa Rahmi' Türkiye'nin sanayileşme yolunda attığı cesur adımlara öncülük edecekti". Benzer içerikli söylem, ampul fabrikasının kuruluş hikâyesinde de karşımıza çıkıyor: "O tarihte yerli birikime dayanarak ampul fabrikası kurma fikri, sinai teşebbüs ile gerçekleşti ve Türk halkının bu ihtiyacı karşılandı". "Topluma hizmet amacıyla kurulan Cumhuriyet dönemindeki ilk kurumsal girişim" olarak nitelendirilen Vehbi Koç Vakfı'nın kuruluşu da benzer saygın bir

* Vakfın adı sonradan Sabancı Vakfı olarak değiştirilmiştir.

gerekeçeye dayandırılıyor. Sitede Vakfın anlatıldığı alt linkte, ayrıca vakfın kuruluş amacı “Türkiye’deki geçmişi eskilere dayanan ancak unutulmaya yüz tutmuş vakıf geleneğini canlandırmak” olarak belirtilmiş ve vakfın, kuruluşundan itibaren hayırseverlere örnek olduğu vurgulanmıştır. Ekonomik sermayenin meşruluğu böylece simgesel sermaye aracılığı ile hayat bulmuş olmaktadır. Swartz, kişisel çıkarın çıkarsızlığa dönüşmesinden yarar sağlayan bireylerin ve grupların, Bourdieu’nün ‘simgesel sermaye’ adını verdiği şeyi elde ettiğini ifade eder. Swartz, Bourdieu’nün, simgesel sermayeyi, ekonomik sermayenin kılık değiştirmiş biçimi olarak değerlendirdiğini aktarır: “Simgesel sermaye, ancak ve ancak, son tahlilde etkilerinin kaynağı da olan maddi sermaye biçimleri altında ortaya çıktığı olgusunu gizleyebildiği ölçüde tam anlamıyla etkide bulunabilir” (2011: 130).

Sabancı Holding’in web sitesinde Sabancı Vakfı’nın anlatıldığı alt linkte, Vakfın var olma nedeni “Toplumsal potansiyelin gelişimini sağlamak ve toplumsal duyarlılık bilincini gelecek nesillere aktarmak için özgün, yenilikçi ve kalıcı değerler oluşturarak insanların hayatında fark yaratmak” olarak konumlandırılıyor. Sabancı Ailesi’nin, kurmuş olduğu pek çok sanayi kuruluşuyla Türkiye ekonomisinin gelişmesine önemli katkılarda bulunduğu, bunun yanı sıra aile bireylerinin özellikle eğitim, sağlık, kültür, spor ve sosyal hizmet alanlarında çok sayıda kurumun ‘toplum yararına’ sunulmasına büyük önem verdiği, hayır işlerinde etkin bir biçimde rol aldığı vurgulanıyor. “Bourdieu, kültür alanındakiler başta olmak üzere bütün pratiklerin altında yatan kişisel çıkar mantığının, bir ‘çıkarsızlık’ mantığı biçiminde ‘yanlış tanındığını’ iddia eder” (Swartz, 2011: 66). Sabancı Vakfı, holdingin web sitesinde *stratejik iş kolları* linkinin altındaki *sosyal ve kültürel faaliyetler* altındaki alt linkinde yer alırken, Vehbi Koç vakfı, *faaliyet-alanları* linkinin altında *sosyal ve kültürel faaliyet alanları* linkinde yer almıştır. Her iki vakfın tanıtımları, genel olarak toplumsal gelişmeye destek olmak, bu amaçla, sosyal, kültürel ve eğitim alanlarında faaliyet göstererek topluma örnek olma noktasında birleşmektedir. Rahmi Koç’un “ne kadar çok kaliteli insan yetiştirebilirsek, memlekete o nispette hizmet etmiş olacağız...” sözü de sosyal ve kültürel faaliyetlerin gerçekleştirilmesinde hareket noktası olarak şiar alınan bir söylem barındırmaktadır.

Kolektif Mirasın Koruyucuları

Bourdieu, pek çok eserinde beğeni, yönelim, yatırım ve biriktirme mantığının öznelci bir fail analizinin ötesinde, *toplumsal hiyerarşinin nesnel güç ilişkileri ile bağıntılı* analiz edilebilmesi için yol gösterici örnekler sunar (Budak, 2014: 153). Özel şirketler tarafından kurulan müzeleri, hayırseverliğin saygınlığı üzerine inşa edilmiş birer yapı olarak ele alırken toplumsal hiyerarşinin nesnel güç ilişkileri -ve ideolojileri- ile bağlantılı analizlere yönelmemiz bu nedenledir. Müzeler, genellikle “aktarılan, paylaşılan ve hatta grup veya modern toplum tarafından inşa edilen bir yapı olarak açıklanan kolektif hafıza”nın (Taşkaya,, 2014: 85) korunduğu ve aktarıldığı mekânlar olarak konumlandırılır. Koç ve Sabancı Holding’in kurumsal web sitelerindeki, müzeleri toplumsal belleğin korunmasında görev paylaşımı/devralma alanı olarak konumlandıran söylemler, koruyucu olmayı sağlayan ‘muktedirlik’ algısının yeniden üretimini akla

getirir. Çünkü sahip olunan kültürel malların sahiplenilme tarzını yapılandıran algılama araçları kümesi, tarihsel olarak oluşmuş ve toplumsal gerçekliğe temellenmiş bir dizge olması nedeniyle, bireylere gözden kaçırdıkları ayrımları tanımlayarak, onlar hiç farkına varmadan dayatır (Bourdieu ve Darbel, 2011: 62). Böylece özel müzelerin, yine toplumsal faydaya odaklı birer girişim olarak algılanması sağlanırken, kültürel sermaye sahipliği ekonomik sahiplik tınısından uzaklaştırılarak örtülmekte; kolektif mirasa ilişkin koruyuculuk ve aktarıcılık vasfı özel sektöre demirlenmektedir. Bu durum, Sadberk Hanım Müzesi'nin kendi web sitesinde, *misyon* linki altında “Sadberk Hanım Müzesi, Arkeoloji ve Erken İslam Dönemi eserleri yanında hat sanatından ipekli dokumalara kadar 600 yıllık bir imparatorluğun eserleri olan Osmanlı sanatının en seçkin örneklerini toplayarak ve gerekli koruma koşullarını sağlayarak Müze bünyesindeki kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir” cümlesindeki söylemlerden de anlaşılmaktadır.

Koç Holding'in web sitesinde *tarihçe* linkinde kuruluş yılı belirtilerek; *ilkler* alt başlığı altında yer alan bölümde Türkiye'nin ilk özel müzesi olarak belirtilen Sadberk Hanım müzesi, *kurucu* linki altında “Vehbi Koç'un merhume eşi Sadberk Hanım'ın anısına, Türkiye'nin ilk ciddi özel müzesi” olarak nitelendirilmiştir. *Faaliyet alanları* linki altında yer alan *sosyal kültürel faaliyet alanları* linkinde yer verilen müze için “Vehbi Koç'un eşi Sadberk Koç'un anısına, onun kişisel koleksiyonunu sergilemek üzere açılan Türkiye'nin ilk özel müzesi” ibaresine tekrar yer verilmiştir. Böylelikle müze, holdingin kurumsal kimliğinin parçası olarak pek çok kez söylemlere konu olmuştur.

Rahmi Koç Müzesi de *faaliyet alanları* linkinin altında *sosyal ve kültürel faaliyet alanları* alt linkinde “... sanayi, iletişim ve ulaşım tarihindeki gelişmeleri yansıtan ilk büyük kuruluş” olarak tanıtılmış, eserlerin çoğunun Rahmi M. Koç'un özel koleksiyonundan oluştuğu, çeşitli kurum, kuruluş ve kişiler tarafından yapılan bağışlar ve süreli olarak verilen eserlerin de müze kapsamında bulunduğu belirtilmiştir. Ayrıca yine aynı link altında “Türkiye'de endüstriyel mirasın aynası olan ilk müze” ibaresi yer almaktadır. İlklerin gerçekleştiricisi olma misyonunun sitenin pek çok alanındaki ifadelerde yer aldığı; böylelikle Koç ailesinin ‘öncü’ kimliği kurumsal başarılarının temeline yerleştirildiği görülmektedir. “Endüstriyel Mirasın Aynası” ifadesi de müzenin kendi web sitesinde *sol üst bannerda* sabitlenen bir slogan olarak yer almaktadır. Sitede *kurucumuz* linkinde Rahmi M. Koç'un mesajı, “Babam Vehbi Koç, bilmiyorum kaç yaşındaydım, bana Almanya'dan ilk elektrikli treni getirdiğinden beri mekanik ve endüstriyel objeleri toplamış, biriktirmişimdir. Seneler geçtikçe bu koleksiyon o kadar genişledi ki, ne evlerimde ne bürolarımda, ne de depolarımda yer kalmadı” şeklinde müzenin kuruluş öyküsü olarak aktarılmış. Müze'nin *misyonu*, ilgili linkte “... koleksiyonlarını ve kaynaklarını, halkı bilgilendirmek, onları etkilemek; Türkiye genelinde müze ziyaretlerini yaygınlaştırmak ve endüstri tarihinin araştırılmasını desteklemek” şeklinde yine hayırseverlik teması çerçevesinde kurulmuş söylemler aracılığı ile iletiliyor. Bu eserlerin toplanması, ev sahipliği yapılması, araştırılması, korunması ve sergilenmesine adanmış olduğu belirtilen müzenin, kar amacı gütmeye ifade ediliyor. Burada bahsedilen kar, elbette doğrudan maddi kardır. Rahmi Koç müzesine

ev sahipliği yapan binalara ilişkin söylemler de yine *koruyuculuk* teması etrafında konumlandırılmıştır: Söz konusu binalar Lengerhane'nin ve Hasköy Tersanesi'nin, müze yapmak üzere restore edildiği bilgisi, müzenin kendi web sitesinde "... Bir devre ışık tutan bu yapılar, Kasım 1996'da Rahmi M. Koç Müzecilik Vakfı tarafından satın alındığında ise terk edilmiş durumdaydı" ifadesiyle yer almaktadır.

Sabancı Müzesi, kimliğini daha çok eserler ve sergiler üzerinden konumlandırmıştır. Ancak kültürel birikime yönelik koruyuculuk ve aktarıcılık vasfının ön plana çıkarıldığı söylemler de oldukça belirgindir: "Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, ülkemizde resim sanatının gelişim sürecinin başlangıç evresine dair önemli ipuçları veren, kültürel bir birikimdir". Bu eserlerin/koleksiyonun, tarihsel süreçteki devamı olduğu belirtilmiş ve müzenin Osmanlı devletinden Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan modernleşme sürecini yansıttığı ifade edilmiştir. 'Koruyuculuk' vasfının bir ifadesi olarak Merrill Lynch tarafından her sene düzenlenen *Sanatı Koruma Projesi* kapsamındaki faaliyetlerine de müzenin web sitesinde yer verilmiştir. Bu proje kapsamında Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonunda yer alan Osman Hamdi Bey'e ait altı tablonun konservasyon ve bilimsel araştırma çalışmalarına başlandığı ve bu çalışmaların sürdürüldüğü "Sanatçı tarafından kullanılmış malzeme ve teknikler ile eser üzerinde daha önce yapılan onarımlar ve yüzeyde görülemeyen hasarların incelenmesine devam edilmektedir" cümleleriyle belirtilmiştir.

Holdings'in web sitesinde Sabancı Vakfı'nın tanıtıldığı alanda, Metropolis Antik Kenti kazı çalışmalarının 2003 yılından bu yana Sabancı Vakfı tarafından desteklendiği ifade edilmiştir. Web sitelerinde yer alan ve konu kapsamında ele alınan söylem içeriklerindeki ideolojik konular göz önüne alındığında, simgesel sermaye alanlarının meşrulaştırılması için gerekçelerin sıralandığı bir söylemler bütününe karşımıza çıktığı görülmüştür.

Tescillenmiş İyilik

Swartz, hayır işleri, bilim, din ve sanal alanlarında yürütülen simgesel faaliyetlerin yerleşik çıkarılardan uzakmış gibi algılanmasının nedeni olarak, kişisel kazancın kapitalist toplumlarda genelde maddi birikim biçimleriyle ilişkilendirilmesine işaret eder. Hatta der Swartz, "hayırseverlik ve kar amacı gütmeyen sektörler, belirli ekonomik çıkarları kamu yararına yönelik simgesel tanınma biçimlerine dönüştürerek meşrulaştırır" (2011: 132). Swartz, Bourdieu'nün kar amacı gütmeyen sektörlerdeki gelişmeyi, ekonomik sermayenin simgesel sermayeye dönüşmesiyle açıkladığını da ekler ve bunun sonucunu "...böylece hâkim gruplar faaliyetlerine kamu nezdinde itibar kazandırmış olurlar" şeklinde açıklar (132).

Kamu yararı için gösterildiği söylenen çabanın, tescillenmiş iyiliğe dönüşmesinde, ödül mekanizması oldukça işlevseldir. Web siteleri bu anlamda pek çok kuruluş tarafından ödüllerin kalıcı olarak sergilendiği iletişim alanları olarak değerlendirilir. Gerek Koç gerekse Sabancı Holding, müze girişimleri nedeniyle aldıkları ödülleri web sitelerinin içeriğinde belgelemektedir.

Vehbi Koç Vakfı tarafından 1983 yılında Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonlarına katılan Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu'nda yer alan arkeolojik eserlerin sergilenebilmesi için satın alınan ve 1988 tarihinde 'Sevgi Gönül Binası' adıyla ek müze binası olarak hizmete açılan yalının, sergileme düzeni bakımından çağdaş bir müze uygulamasına örnek olarak değerlendirilmesi nedeniyle 1988 'Europa Nostra' Ödülü'ne layık görüldüğü bilgisi Koç Holding'in web sitesinde yer almaktadır. 1996 yılında Avrupa Müzeleri Konseyi Özel Ödülü'nün, müzecilik konusundaki öncülük ve girişimciliğinden dolayı Rahmi M. Koç'a verildiği de web sitesinde yer alan bilgiler arasındadır. Benzer bir bilgi müzenin kendi web sitesinde kurucunun mesajı bölümünde "1994 yılında ziyarete açılan Rahmi M. Koç Müzesi, 1996 yılında Avrupa Konseyi 'Yılın Müzesi Özel Ödülü'ne layık görülmüştür" ifadeleriyle yer almıştır. "Diğer sermaye biçimlerinin meşruluk kazandığı bir durum gibi görünür simgesel sermaye; diğer sermaye biçimleri, temellerinde yatan maddi ve çıkara dayalı niteliğin üzerini örten simgesel bir tanınmayla donandıklarında özel bir simgesel etki kazanırlar" (Swartz, 2011: 133). Bu simgesel tanınma ile elde edilen simgesel etki, alınan ödüllerle pekiştirilmiş olur. Bunların yanı sıra Kültür Bakanlığı'nın 2001 yılı 'Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü kazananın Rahmi M. Koç Müzesi olduğunu aktaran ve müzenin web sitesinde yer alan bilgi, diğer ödül haberleri gibi simgesel sermayenin sunulduğu ve meşrulaştırıldığı ifadelerinden biridir.

Sabancı Holding cephesinde de durum benzerdir. Müze girişimlerini müze etkinlikleri ve koleksiyonlar üzerinden konu eden Sabancı Holding de kazandığı ödülleri hayırseverliğinin ve kültürel katkılarının tescili olarak web sitesinde sunmaktadır. 2008 Türkiye Halkla İlişkiler Derneği (TÜHİD) tarafından düzenlenen 7. Altın Pusula Halkla İlişkiler Ödülleri'nde Sabancı Holding sponsorluğunda gerçekleştirilen 'Picasso İstanbul'da' sergisi nedeniyle *Kurumsal Sosyal Sorumluluk* kategorisinin *Kültür-Sanat* alanında aldığı ödül, Sabancı Holding'in web sitesinde *tarihçe* bölümünde yer almaktadır. Aynı bölümde 2009 yılında Güler Sabancı'ya «Raymond Georis Yenilikçi Filantropist Ödülü» ve 2013 yılında 'Toplumsal Gelişmeye Yaptığı Katkılardan Dolayı' «David Rockefeller Ödülü» verildiği bilgisi yer almaktadır.

Web sitelerinde yer alan ödül bilgileri, simgesel sermayenin sunumu biçimindedir. Swartz, simgesel sermayenin, "toplumsal saygınlığın yanı sıra maddi servetten kaynaklanan "kolektif bir inanç", bir "güven sermayesi" olduğunu belirtmektedir (2011: 133). Simgesel sermaye, özel sektör için toplumsal düzlemde güvenilirlik algısının güçlenmesi için giderek daha da önemli hale gelmiş görünüyor. Ödüllendirilen her bir girişim ya da eylemin, kurumsal kimliğe katkısı, simgesel sermayenin bilinirliğinin artmasına hizmet ettiği ölçüde, özel sektör için anlamlı hale gelmektedir.

Sonuç

Bourdieu, maddi ve kültürel üretim araçlarının maddi sahiplenme yetilerinin (ekonomik sermaye) ve bu araçları simgesel olarak sahiplenme yetilerinin (kültürel sermaye) farklı maddi göstergeler aracılığı ile her failin konumuna ilişkin temsilleri ve Goffman'ın ifadesiyle 'benlik sunumu' stratejilerini doğrudan ya da dolaylı olarak belirleyeceğini söyler (Bourdieu, 2014: 196). Çalışmamız kapsamında değerlendirilen

Koç ve Sabancı Holding'e ve bu holdinglerin vakıfları aracılığı ile kurulan müzelere ait web sitelerinde söz konusu holdinglerin kurumsal kimlik sunumu -Bourdieu'nün Goffman'ın ifadesiyle vurguladığı benlik sunumu- stratejilerini belirleyen ideoloji, neo-liberal ideolojidir. Neo-liberal ideoloji, incelenen web sitelerinde yer alan pek çok ifadeye görülmektedir. Kurumsal kimlik sunumunda, özel müzelerin tam da bu noktada, kurumu pozitif ışıklar altında göstermek için katalizör olarak kullanılması söz konusudur.

Araştırma kapsamında yer alan Koç ve Sabancı Holding'in web sitelerinde kurucularına atfen yazılanların '*bireyin kurucu gücü*'nün kanıtı olarak sunulması, kapitalist üretim biçiminin dayandığı ideolojinin, "bireysel" düzlemin yüceltilmesiyle yeniden üretildiği biçiminde okunmalıdır.

Ticari alanda doğrudan maddi kara yönelik eylemlerin, kamu ya da hedef kitle rızası oluşturmaya yetmediği, ekonomik sermayenin meşruluk zemini kazanabilmesi için sembolik sermayeye ihtiyaç duyma durumu, şirketlerin hayırseverlikte neden yarıştığının yanıtı niteliğindedir. Koç ve Sabancı Holding'in web sitelerinde '*tüm çabaların halk için*' olduğu vurgusu kurumsal kimlik sunumu için kurgulanan pek çok ifadeye yer almaktadır. Müze girişimlerini 'hayır amaçlı' kurulan vakıflar aracılığı ile gerçekleştiren Koç ve Sabancı Holding, kurdukları müzelerin kuruluş amaçlarını da aynı saygın amaç çerçevesinde sunmaktadır. Neo-liberalizmin *daha az devlet* söyleminin işe-vuruk hali olarak konumlandırılan şirket hayırseverliği, sosyal devletin görevleri içinde olan eğitim, sağlık, kültür vb. alanlarda, vakıflar aracılığı ile şirketleri *yüklenici* konumuna yerleştirerek saygınlıklaştırma çabaları olarak değerlendirilebilir.

Kolektif mirasın korunduğu ve sunulduğu yapılar olarak kabul edilen müzeler, salt bu özellikleri nedeniyle bile saygın alanlar olarak kabul görürler. Müzelerin sahip olduğu saygınlığın, özel müzeler aracılığı ile şirketlere transfer edilmesi durumu dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi, Türkiye'de de söz konusudur. Koç ve Sabancı Holding'in web sitelerinde yer alan, kolektif mirasın koruyuculuğunun üstlenildiğine ilişkin söylemler de, kurumsal kimlik hanesine yazılan *iyilik puanıdır*.

Kurumun kendi *iyilerini* kendisinin anlatmasından daha etkili olan, kurum dışından gelen tebriklerdir. Firmaların ödülleri, kamuoyu tarafından görülebilecek alanlara yerleştirilmesi bu nedenledir. Web siteleri de bu alanlardan biridir. Koç ve Sabancı Holding'in müzecilik alanında aldıkları ödüllerin bilgilerinin yer aldığı kurumsal web sitelerinde, ödüllere ve niçin layık görüldüklerine ilişkin metinler, başarı öykülerinin devamı niteliğindedir. Ödüller, her iki kuruluş için de simgesel sermayenin temsili olarak web sitelerinde, müzecilik girişimlerindeki başarılarının ve giderek genel anlamda iyiliklerinin tescili biçimde konumlandırılmıştır.

Şirketler, sahibi oldukları müzeler aracılığı ile kurumsal kimliklerini konumlandıkları zemini sağlamlaştırmakta ve sembolik sermayelerini genişletmektedir. Kalıcı yapılar olduğu ve içerdikleri etkinliklerle sıklıkla gündemde kaldıkları göz önünde tutulduğunda özel müzeler, sembolik sermayenin yeniden üretimine önemli katkılar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altunbaş, A., Özdemir, Ç. (2012). Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizdeki Müzeler. Ankara, <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/4655,makale.pdf?0> (Erişim Tarihi: 17.02.2017).
- Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm*, İstanbul: Say.
- Bıçakcı, İ. C. (2012). Sanat Sponsorluğu, H.Uralman ve N.Ertürk (Ed.), *Müzebilimin Abc'si*, içinde, (s: 229-240), İstanbul: Ege.
- Bourdieu, P. (2006). Karşı Ateşler. Halime Yücel (Çev.), İstanbul: YKY.
- Bourdieu, P. , Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. Sertaç Canbolat (Çev). İstanbul: Metis.
- Bourdieu, P. (2014). “Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar” Nazlı Ökten (Çev), *Cogito*, 76, 192-204, ISSN 1300-2880.
- Boratav, O., Gürdal, N. (2016). 1980 Sonrası Sergileme. *Art Sanat Dergisi*, 0 (6), 169-183. <http://e-dergi-marmara.dergipark.gov.tr/iuarts/issue/24947/263344>. (Erişim Tarihi: 14.02. 2017)
- Budak, Ö. (2014). Esnek İstihdam Toplumunda Kültürel Sermaye. *Cogito*, 76, 152-163. . ISSN 1300-2880
- Çakırkaya, S. (2010). Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştiri ve Türkiye’deki Tartışmaları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dönmezoğlu, D. (2013). *Günümüz Müzeciliğinde Sergileme Tekniklerinin Sanat Teknolojileri ile Desteklenmesi ve Uygulama Örnekleri* (Yayımlanmamış uzmanlık tezi). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı/Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Durmaz, N. (2014). Türkiye’de Sanatın Özelleştirilmesi ya da Sermayenin Meşruiyet Alanı. *Perspectives*, 8, 48-52. https://www.boell.de/sites/default/files/perspectives_turkey_8_eng.pdf (Erişim Tarihi: 20.04.2016)
- Etil, H., - Demir, M. (2014). Pierre Bourdieu’nün Bilim Sosyolojisine Katkısı: “Alan Teorisi”, “Habitus” Cini ve “Refleksivite Talebi” *Cogito*, 76, 312-349. ISSN 1300-2880
- Güngör, N. (2013). İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal.
- Gordon T., S. (2008). Heritage, Commerce, and Museal Display: Toward a New Typology of Historical Exhibitionin the United States, *The Public Historian*, 30(3), 27-50.
- Kardeş, E. (2015). *Türkiye’de Özel Sektörün Kültür Yatırımları ve Sosyal Sermaye: Yapı Kredi Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kösemen, İ. B. (2012). Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.M Dergisi*, 33(2), 145-172.
- Odabaş, O. (2012). Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi-ART-E*, 10, 22-4, ISSN 1308-2698.
- Ninetto, A. (1998). Cézanne and Corporate Identity, *Cultural Anthropology*, 13, (2), 256-282
- Sallan Gül, S. (2004). *Sosyal Devlet Biti, Yaşasın Piyasa*, İstanbul: Etik.
- Stallabrass, J. (2013). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Esin Soğancılar (Çev) İstanbul: İletişim.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar- Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*, Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Taşkaya, M. (2014). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Aktarımında Ekonomik ve Politik Arka-plan: Toplumsal Hafıza, Aidiyet, Kimlik, İdeoloji, Medya ve Turizm Endüstrisi. Habib Akdoğan (Ed.), *Hittilerin Başkentinde Kentsel Bellek ve Turizm* içinde (s.76-90). Çorum: T.C. Çorum Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları. ISBN: 978-605-149-710-5
- Yılmaz, A. N. (2014). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi*. (Yayımlanmış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- van Dijk, T. (2015). Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Bir Yaklaşım. Barış Çoban, Zeynep Özarslan (Ed.), *Söylem ve İdeoloji* içinde (s.15-97). İstanbul: Su
- van Dijk, T. (2006). Ideology and Discourse Analysis, *Journal of Political Ideologies*, (June 2006), 11(2), 115-140.
- Wu, C. T. (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. Esin Soğancılar (Çev.). İstanbul: İletişim
- Wu, C. T. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. Esin Soğancılar (Çev.), İstanbul: İletişim
- <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14444/ozel-muzeler-ve-denetimleri-hakkinda-yonetmelik.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2017
- http://www.vergidegundem.com/documents/10156/598069/nisan2012_makale1.pdf Erişim Tarihi: 12.03.2017
- <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43980/ozel-muzeler.html> Erişim Tarihi: 12.03.2017
- <http://www.koc.com.tr/tr-tr> Erişim Tarihi: 17.03.2017
- <https://www.sabancı.com/tr> Erişim Tarihi: 17.03.2017
- <http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/> Erişim Tarihi: 17.03.2017
- <http://www.rmkmuseum.org.tr/> Erişim Tarihi: 17.03.2017
- <http://www.sakipsabancımuzesi.org/tr> Erişim Tarihi: 17.03.2017



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.73

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

DİKİLİ'NİN KÖYLERİNDE CENAZE TÖRENLERİNİN DEĞİŞEN UYGULAMALARI*

CHANGES IN TRADITIONAL FUNERAL RITES IN DİKİLİ TOWN VILLAGES

Meryem Bulut**

ABSTRACT

In this paper, changes related to traditional post mortem rituals in Dikili town villages are evaluated. Post mortem practices being as one of the passage rites, may be dissimilar at different societies. This study concentrates on changing post-mortem practices. While it was found when considering those traditional practices associated with Central Asia were continuing together with Muslim traditions, it was also found that some of the traditions were changing.

Better communication and transport means due to modernization was observed to have caused changes in traditional practices. It may be stated that some traditional practices are rapidly disappearing with access to services provided by municipalities in villages on one hand and with the annexation of villages to metropolitan municipalities and the incidence of migration and

* Bu araştırma Dikili Belediyesi ve Ankara Üniversitesi tarafından desteklenmektedir.

** Doç. Dr. Ankara Üniversitesi, DTCE, Antropoloji Bölümü, mbulut@ankara.edu.tr

*** Sahaya ulaşmamızı kolaylaştıran başta Dikili Belediye Başkanı Mustafa Tosun olmak üzere Belediye Başkanlığı çalışanlarına çok teşekkür ederim. Dikili'nin köylerinde bizi konuk eden ve bilgilerini paylaşanlara en içten şükranlarımı sunarım.

**** Araştırma da görsel /işitsel kayıtlar ve deşifreler; Zeynel Karacagil, Seher Çataloğlu, Mine Öztekin, Onur Özerkmen, Berna Küçüköğlü, Gürçin Gökçebağ, Mehmet Alpaydın, Yonca Baltacı tarafından yapılmıştır.

carrying new information into villages by those leaving villages living in cities on the other. In villages where emigration is slower, it was found that traditional practices were changing slower.

It is said that people were not erecting tombs in villages until recently, with the result that graves wanted to be disappeared, and were therefore not being visited. As a result of novel ideas introduced by those who moved into cities when they visited their village back and of the changes in transport and communication, changes being observed in the thoughts and practices of those living in villages about building tombs and visiting graves.

This study performed on July, August 2016 was based on findings obtained by interviewing individuals living in the villages of Dikili district who described themselves as Yoruks, Balkan immigrants, Çepni and Romany. Data on post-mortem practices were recorded in audio-visual media by using oral history methods. The recordings were then decoded and analysed in interpretivist paradigm.

Keywords: Dikili Town villages; bathing the dead body; burial; funeral dinner; mourning; grave

ÖZET

Bu makalede Dikili'nin köylerinde, ölüm sonrasına ilişkin geleneksel uygulamalardaki değişimler değerlendirilmektedir. Geçiş ritüellerinden biri olan ölüm sonrasına ilişkin olarak görülen uygulamalar, toplumlara göre farklılaşabilir. Dikili'nin köylerinde ölüm sonrasına ilişkin uygulamalar değerlendirildiğinde; Ortaasya ile ilişkilendirilen geleneksel uygulamaların Müslümanlık geleneği ile bağdaştırmacı olarak devam ettiği görülürken, bazı geleneklerin de değişmeye başladığı saptanmıştır.

Modernleşme ile iletişim ve ulaşımda sağlanan kolaylıkların, geleneksel uygulamalarda değişiklik yarattığı gözlenmiştir. Köylerin, Büyükşehir Belediyelerine bağlanması ile bir yandan belediyenin sağladığı hizmetlerin köylere ulaşması, diğer yandan göç olaylarının yaşanması ve köyden ayrılarak kentlerde yaşayanların yeni bilgileri köye taşınmaları ile geleneksel uygulamalardan bazılarının hızla yok olmaya başladığını belirtmemiz olanaklıdır. Diğer yandan dışarı göç olayının diğer köylere göre daha az olduğu köylerde; geleneksel uygulamaların daha yavaş değiştiği belirlenmiştir.

Köylerde yakın tarihe kadar “yeri kaybolsun” diye mezar yaptırılmaz, dolayısıyla mezarlık ziyareti de yapılmazmış. Bir yandan göç edenlerin köye ziyaretleri aracılığı ile getirdiği yenilikler, diğer yandan ulaşım ve iletişim alanında yaşanan değişimlerin kolaylıklar yaratması sonucunda; köyde yaşayanların mezar yapımı ve ziyareti ile ilgili düşünce ve pratiklerinde geçmişe göre farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Çalışma; Temmuz 2016'da Dikili'nin köylerinde yaşayan ve kendilerini Yörük ve Balkan Göçmenleri, Çepni ve Roman olarak tanımlayanlar ile görüşülerek elde edilen bulgulara dayanmaktadır. Ölüm sonrası uygulamalara ilişkin bilgiler, sözlü tarih yöntemi kullanılarak görsel/işitsel kayıt altına alınmıştır. Kayıtlar deşifre edilerek; yorumlanarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dikili'nin köyleri; cenazeyi yıkama; toprağa verme; cenaze yemekleri; yas; mezar; mezarlık ziyaretleri

Giriş

Geçiş ritüelleri; yaşamın bir aşamasından diğer aşamasına geçiş olarak tanımlanır. Geçiş ritüelleri hayatın kriz anları olarak da değerlendirilir. Van Gennep, geçiş içeren tüm ayinler arasında benzerlik olduğunu ve çoğu ayinin erginleme ritleriyle aynı kavramsal örüntüyü izlediğini belirtir. Üç evreyi kapsar. Ayrılma, geçiş ya da eşiksellik. Ayrılma; insanların geçmiş durum veya statülerinde kopuşu anlamına gelir ve arınma, saçların kesilmesi, bedeni yaralama vb. ritle ifade edilir. Bazı toplumlarda ölüm geçiş ritüeli olarak algılanır. Ölümün geçiş ritüeli oluşturması simgesel ölümü gündeme getirir ve bir konumdan ötekine geçişi ifade eder. Ölüm ritlerinde ölenin bedeni, ruhu ve canlılar arasındaki ilişkisi düzenlenir (Emiroğlu, 2003: 325, 658). Artun'a göre ölüm, yaşamın sonu, geçiş dönemlerinin son aşamasıdır. Anadolu Türklerinde ölüm ile ilgili uygulamalar coğrafi koşullardan etkilense de bazı bakımlardan kendisini korumayı sürdürmüştür. Ölümüne ilişkin olarak ağırlığı; İslam dinine uygun uygulamalar oluşturmaktadır (Artun, 2005: 170).

Ölüm Batı dünyasında bedenin tıbbi olarak sonu görülürken, bazı kültürlerde beden ve ruhun ilişkisi olarak görülür. Ölenin bedeni, ruhu ve gömülmesi ile ilgili işlemler çeşitli ritüelleri gerektirir. Bazı toplumlarda ölünün ata ruhlarında biri haline geldiğine inanılır. Ölüm simgesel olarak bir statüden diğerine geçişi ifade eder (Emiroğlu, Aydın, 2003:657-658). Örneğin Eski Türkler ölümün son olmadığına, iyi insanların ruhlarının göklere yükseldiğine dair inançlara sahiptirler. İnançlarına göre ölümlerin ruhları, dünya ile ilişkilerini sürdürürler (Beydili,2005:455). Ölümün çevresinde doğum ve evlenmede olduğu gibi birçok geleneksel uygulamalar görülür. Bu inançlar, törenler Örneğe göre üç grupta toplanır. Bunlardan ilki ölenin öbür dünyaya gidişini kolaylaştırmaya ve o dünyada saygın ve mutlu bir kişi olmasını sağlamaya, ikincisi ölenin geri dönüşünü engellemeye, üçüncüsü kalanların ruhsal güçlüklerini düzeltmeye ve toplumsal ilişkilerini düzenlemeye yönelik uygulamalardır (Örnek, 1977:207).

Bu çalışma, geçiş ritüellerinden biri olan ölüm sonrası uygulamalar üzerine odaklanmış ve nitel araştırma yoluyla elde edilen bilgiler yorumlanmıştır. Çalışmanın sorunsalını Dikili'nin köylerinde ölüm sonrası yapılan uygulamalar oluşturmaktadır. Görüşme tekniği; niteliksel araştırmanın ve bu çalışmada kullanılan tekniklerin en önemlilerinden birisidir (Kümbetoğlu, 2005:30). Açık uçlu sorulardan oluşan görüşme formu aracılığı ile elde edilen bulgular görsel ve işitsel olarak kayıt edilmiş ve kayıtlar deşifre edilerek yorumlanmıştır. Bu araştırmanın bulguları, Temmuz ve Ağustos 2016'da, Dikili ilçesine bağlı Bademli, Bahçeli, Çukuralan, Deliktaş, Gökçeagıl, Esentepe, Kabakum, Katıralan, Kocaoba, Nebiler, Yaylayurt yerleşim (köy) yerlerinde yüz yüze görüşülerek elde edilmiş ve yorumlanmıştır. Bu köyler 12.11.2012 tarihinde çıkarılan 6360 sayılı yasa ile İzmir Büyükşehir Belediyesine bağlanmış ve 2014 yılında bütün köyler mahalleye dönüştürülmüşlerdir. Belirtilen köylerde yaşayanlar kendilerini Balkan Göçmenleri, Çepni, Roman ve Yörük (Yağcıbedir, Karakeçili, Kağan) olarak tanımlamışlardır.

Çalışma alan araştırmasına dayanmaktadır. Şubat 2016 tarihinde başlayan araştırma, Mayıs 2017 tarihine kadar aralıklarla devam etmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular, yaşları otuz ile seksen arasında değişen, otuz dört kadın ve erkek ile görüşülerek elde

edilmiştir. Elde edilen bilgilerin arkasına, bilginin alındığı kişilerin ve yerleşim yerlerinin isimleri yazılmıştır. Bademli köyünde bir kadın adının yazılmasını istemediğinden kimlik bilgileri bizde saklıdır. Ölüm sonrası uygulamalara ilişkin olarak aktarılanlar; son seksen yıl içinde (en yaşlı kişi 80 yaşındadır.), tanık oldukları uygulamalardır. Anlatılar, doğrudan görüşülen insanların gerçekleştirdikleri ya da tanıklık ettikleri ölüm sonrasına ilişkin uygulamaları içermektedir.

1. Ölüm

1.1. Ölümün duyurulması

Köylerde ölüm olayını haber vermek için iletişim araçları (telefon) kullanılır. Geçmişte Dikili'nin köylerinde camilerde seslendirme araçlarının olmadığı dönemlerde, köy imamı yüksek bir kayanın üzerine çıkar ve sela okuyarak duyurmuş (Saadettin Nenik, Çukuralan). Ölümü duyan herkes cenaze evine gelir. Cenaze olduğu zaman köyde hayat durur, hiç kimse bir yere gitmezmiş. Cenazenin defin işlemi gerçekleşene kadar herkes evde kalarak, cenaze törenini bekler (Serdar Çakır, Bahçeli). Dikili'nin hemen hemen tüm köylerinde cenazeler bekletilmeden defin işlemleri gerçekleştirilir. Ancak yakını gelecek olanlar varsa cenaze, kendi evinde birgün bekletilir, aksi taktirde gece ölümleri hariç hemen gömülür.

Ölüm olayı gerçekleştikten sonra defin işlemlerine kadar belirli kurallar uygulanır. Cenaze bir odaya koyularak başında beklenir. “Pencereleri açtık, cenaze doğrudan doğruya evin içerisine koyuldu. Bütün pencereler açık öyle başında beklediler.” (İsmi vermek istemeyen kadın, Bademli). “Ruhun kolayca çıkmasına” ya da “meleklerin içeri girmesine” (Örnek, 1977:214) kolaylık sağlamak için cesedin bulunduğu odanın camının açık tutulması gibi uygulamalar geçmişte olduğu gibi günümüzde de sürdürülmektedir. Ölünün karnına bıçak koyulması cesedin şişmemesi için uygulanır. Cenazenin yanından kedinin geçmemesi gerektiğine inanılır. Ölenin evinde bütün ışıklar yanar ve başında sabaha kadar sırayla erkek akrabaları bekler. Yörüklerde, Balkan Göçmenlerinde cenazenin başında sadece erkekler beklerken, Çepnilerde hem kadınlar, hem de erkekler bekler (Mehmet Esin ve Zaide Kaya, Kocaoba). Cenazenin başında beklemek Türkiye'nin pek çok yöresinde görülür (Artun, 1998: 85-107).

1.2. Cenazenin yıkanması

Bu geçiş sürecinde olan cenaza, öncelikle bu dünyadan öbür dünyaya temiz bir şekilde yollanır. Bu uygulamaların yerine getirilmemesi düşünülemez. Cenazenin yıkanacağı yerin etrafı kapatılır. Geçmişte Dikili'nin köylerinde cesedi yıkamak için içi oyulmuş saplı kabak (Yalgın'dan Akt. Örnek, 1977), kullanılmıştır. Cenazeye su dökmek için kullanılan kabağın yerini, önce bakır daha sonra plastik taslar alır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de cenazenin yanında bekleyenler ve yıkanmasına yardım edenler, yıkama işlemi bittikten sonra banyo yaparlar. Banyo yapmanın nedenini açıklayamazlar da büyüklerinden böyle gördükleri için aynı uygulama sürdürülür. Ancak bazı toplumlarda ölünün, dokunan kişiyi kirlettiğine inanılır. Ölüm ritlerine katılan kişilerin

arınma işleminden geçmesi gerekir. Aksi taktirde ölenin onları yanlarında götürüleceğine inanılır (Levy-Bruhl, 2006:227). Dikili'nin köylerinde kirlenmişlik ile ilişkilendirilmese de ölüm törenlerine katılanlar banyo yaparlar. Cenazenin yıkanmasında sonra yıkanma yeri ışıklandırılır. Elektriğin olmadığı zamanlarda fener koyulmuş. Cenazenin kaldırılmasından itibaren evlerde de üç gün ışık açık kalır (Zaide Kaya, Kocaoba). Bazı köylerde cenazelerin yıkanma işi, belediye tarafından yapıldığı için ışıklandırma uygulaması kaldırılmış (Yusuf Özkara, Bademli). Deliktaş köyünde cenaze eskiden olduğu gibi evde yıkanır (Yüksel Kurul, Deliktaş). Cenaze yıkandıktan sonra camiye götürülür. Deliktaş ve Yaylayurt köylerinde, Yalman'ın 1933'lerde yaptığı araştırmada olduğu gibi dini törenle yıkanan ölünün, yıkandığı yerde gece ateş yakılır (Yalman, 1993:278).

1.3. Defin işleminin gerçekleşmesi

Ölümün gerçekleşmesi ile başlayan süreçte uyulması gereken kurallar önceden belirlenmiş olsa da bazen kuralların dışına çıkılması görülebilir. Ancak kuralların en katı olduğu bölüm ölünün gömülme işlemidir. Gömülme işlemi; isimlendirilirken de özen gösterilir. Ergun'a göre Türk kültüründe defin ritüelini en iyi ifade eden terim "cenaze kaldırmak"tır. Toprağa verme eyleminin "kaldırma" fiiliyle ifade ediliyor olması, terimin köklerinin çok eski inançlara gittiğini gösterir (Ergun, 2013: 134-148). Köylerde de ölü, ceset ya da gömmek gibi sözcüklerin kullanılmadığına, bunun yerine "cenaze kaldırmak" sözcüklerinin kullanıldığına tanıklık edilmiştir.

Dikili'nin köylerinde cenazeler bekletilmeden kaldırılır. Ancak gelecek olan yakını varsa en fazla bir gün bekletilir. Gece ölümleri hariç cenaze hemen kaldırılır. Bu konuda Kabakum köyünde farklılık görülür. Kabakum köyünde Romanlar; cenazenin bir gece evde kalması gerektiğine inanırlar. Bu yüzden cenazeleri bir gece evde kalır. "Son gecesini evde geçirsın derler" Nerede olursa olsun son gecesini evinde geçirmesini sağlarlar. Karanlıkta cenazenin gömülmemesi gerektiğine inanılır (Mehmet Açık ve Levent Demirkıran, Kabakum).

Teknolojik gelişmeleri takip eden Bahçeli köyü sakinleri aralarında para toplayıp cenaze yıkama aracı almışlar. Bahçeli köyünde cenazeler; çok sıcak olduğu için morg olarak da kullanılan cenaze yıkama aracına koyulur. Cenazeyi akrabaları orada da sabaha kadar beklerler (Muzaffer Kırgız, Bahçeli). Teknolojik gelişmelerden yararlınsalar da, cenazenin başında beklemek gibi geleneksel görevler yerine getirilir.

Ölene gömülmeden önce çeşitli işlemler yapılır. Örnek'in vurguladığı gibi gözlerinin kapatılması, "gözüne toprak kaçmaması" vb. için, çenesinin bağlanması "içine şeytan girmemesi" için yapılır (Örnek,1977:214). Bu uygulamaların günümüzde de benzeri inançlar doğrultusunda devam ettiği saptanmıştır (Feride Çetin, Katıralan Köyü).

Cenaze öldüğü gün yıkanır ve yıkanan cenaze tekrar eve alınmaz. Cenazenin yıkandıktan sonra neden tekrar eve alınmadığına ilişkin bilgilerin açıklaması net değildir. Büyüklerden görüldüğü gibi uygulanır. Köyde bulunan erkeklerin tümü cenazeyi mezarına yerleştirebilir (Selim Sever, Deliktaş). Bazı köylerde ise cenazeyi mezara yalnızca akrabaları indirirler. Cenaze törenine geçmişte olduğu gibi (Örnek, 1977), günümüzde de kadınlar katılmamaktadır. Yalnızca çoğunlukla Balkan göçmenlerinin

yaşadığı Bademli köyünde nadiren de olsa kadınlar mezarlığa cenaze töreni için giderler (Yusuf Özkara, Bademli). Diğer bütün köylerde cenazenin kaldırılmasına yalnızca erkekler gider, kadınlar evde yas tutar. Bazı köylerde, kadınlar cami uzağında toplanarak ağıt yakarlar (Selim Sever, Demirtaş).

1.4. Defin işleminden sonra gerçekleştirilen uygulamalar

Ölünün yıkandığı yere ağzı kefen bezinden alınan bir bez parçası ile kapatılan su dolu bir kase bırakılır. Su, üç gün boyunca her akşam ve sabah değiştirilir. Su, ölen kişinin ruhunun üç gün gelip içeceğine inanıldığı için koyulur. Ayrıca üç gün ışık yakılır. Eskiden kabaktan su kabı yapılırdı onun içine su bırakılmıştı (Kılman Üstün, Deliktaş Köyü). Cenazelerin evde yıkanmadığı köylerde; cenazenin ruhu için su koyulmuyor ve ateş yakılmıyor. “Eskiden kabaklar oluyordu doldurup oraya su koyardık, gece içirmiş onu ruhu. Ama şimdi cenaze evde yıkanmıyor, nereye koyacaksın suyu” (Levent Demirkıran, Kabakum). Cenazeler belediyeler aracılığı ile yıkanmaya başlandığı için cenaze sahiplerinin evlerinin önünde yıkanmamaktadır. Belediyelerin teknolojik gelişmeler aracılığıyla köylere ulaşması ve hizmet sunması kolaylaşmıştır. Belediyelerin cenaze törenlerinde sunduğu hizmetler; cenaze sahiplerinin hayatını kolaylaştırırken, bazı geleneksel uygulamaların; cenazenin ardından ateş yakmak ve su koyma gibi uygulamasının değişmesine ya da yok olmasına yol açabilir. Connerton’un öne sürdüğü gibi modernite kültürüne özgü unutkanlıklar ortaya çıkacaktır (Connerton, 2014:12). Bu köylerde yakın geçmişte uygulandığı için hafızalarda yer alan ölenin arkasında ateş yakma ve su koyma uygulamalarının yakın gelecekte unutulması kaçınılmaz görünmektedir.

Çepniler’in yaşadığı Deliktaş ve Yaylayurt köylerinde cenazenin yıkandığı yerde üç gün ateş yakılır ”İnsan bir insana ne diyor, körüme چراğ tutucen. Öldün mü körüme. İşte o üç gün ateşini yakıp çıra tutulur” (Zühre Uslu, Yaylayurt). Ölüm olayının gerçekleştiği evde üç gün ateş yakılır, üç gün insanlar orada toplanır. Ölenin üç gün ruhu geldiğine inanıldığı için, ölenin ruhu aydınlık olsun diye ateş yakılır. Ayrıca üç gün cenazenin yıkandığı yere su koyulur (Aysel Gündüz, Deliktaş). Yaylayurt köyünde cenazeden sonra yakılan ateşi üç gün boyunca yaşlılar bekler. Ateşin başında bekleyenler için yanlarına yemek ve su koyulur. O ateşten sonra yiyecek bir şeyler dağıtılır (Servet Sever, Deliktaş). Şamanist Türkler arasında, ateşin her şeyi temizlediğine, kötü ruhları kovduğuna inanılır. Ateş ruhuna hitaben okunan şaman ilâhilerinden anlaşıldığına göre aile ocağı kültü ile ateş kültü birbirinden ayırt edilemeyeceği gibi ocak kültü de atalar kültüyle birbirine bağlıdır. Şamanistlerin yaptığı her törende ateş bulunur. Mezar başında ateş yakma geleneğine Altay ve Yenisey Türk boylarında da rastlanır (İnan, 2015:68,71, 189,190). Bu anlamda mezar başında ateş yakılmasa da, ölenin evinde üç gün ateş yakılır ve beklenir. Çepniler arasında ölenin ardından ateş yakılması ve bekleyenlere yemek ve su bırakılmasını eski Türk inançlarının kısmen değişerek günümüze yansımaları olarak belirtmemiz olanaklıdır. Örnek, üç, yedi ve kırk gün gibi dinsel ve büyüsel olarak görülen süreler arasında değişen ateş yakma âdetinin nedenini “ölüye vahşî hayvanlar ile kötü ruhların yaklaşmaması” olarak açıklamaktadır. Sghwebe’nin de belirttiği gibi “ateşin ve ışığın asallığı ve yaygınlığı, bunların “uzaklaştırıcı” gücünden geliyor inancında yatmaktadır (Sghwebe’den aktaran Örnek, 1971). Diğer yandan ölenin belli

bir süre yaşayanların arasında olduğuna dair inanç ile dünyanın farklı toplumlarında karşılaşmak olanaklıdır. Zuniler’de ölenin arkasında ruhu içeri girebilsin dört gün evin kapı ve camları açık bırakılır (Levy-Bruhl, 2006:125). Köylerde de ölenin ruhunun en az üç gün yaşayanların arasına geleceğine inanıldığı için su koyulur.

Kabakum köyünde Romanlar arasında defin işlemi gerçekleştikten sonra cenaze evi tümüyle temizlenir, halılar ve çamaşırlar herşey yıkanır, ev badana boya yapılır. “Azrail can almaya geldiğinde yaşayanlara görünmese de cenazenin odası kan olurmuş”. Ölenin bir şekilde Azrail ile yaşamak için mücadele ettiğine inanılır. Dolayısıyla ölenin odasının görünmez bir şekilde kan ile kirli olduğu kabul edildiği için ev badana yapılır (Nejat Çimen ve Ecep Kırbaçoğlu, Kabakum).

1.5. Cenaze yemekleri

Cenazenin defin işlemlerinden sonra verilen yemekler, pek çok bölgede “ölu yemeği” olarak adlandırılır. Geçiş ritüellerinden ayrılık ile ilişkilendirilen ölenin bedeni, “bu dünyadan öbür dünyaya” kalanlara yemek verilerek yollanır. Genellikle cenaze evine kırk gün akraba ve komşular yemek getirir. Hergün yemek, çay, kola, pasta dağıtılır. Daha sonra kırkı yapılır (Döndü Gürel, Deliktaş). Taziye ziyaretine gelenlere yemek ikram edildiği gibi cenaze sahipleri de yemeleri konusunda gözetilir. Acının yaşanması gerektiğine, diğer yandan yaşamanın gerekliliklerinin de yerine getirilmesi gerektiğine inanılır. Bu nedenle “acıyan yer başka, acıkan yer başka” (Deliktaş) diyerek cenaze sahipleri yemek yemeye zorlanırlar. Cenaze sahipleri için zor olan süreçte komşu ve akrabaları onların yanlarında durarak yaşama tutunmaları sağlarlar. Köylerde dayanışmanın sürdürüldüğünün göstergeleridir.

Roman ve Yörüklerin yaşadığı Kabakum köyünde ölümün gerçekleştiği gece insanlar toplanır ve sabaha kadar lokmalar hazırlanır. Hazırlanan lokmalar gelen insanlara ikram edilir. Yedi gün geçtikten sonra mevlütler okunur. Ölenin ardından “kırk hayırları” olarak da adlandırılan “kırkıncı gün” törenleri yapılır (Nejat Çimen ve Ecep Kırbaçoğlu, Kabakum).

Son zamanlara kadar (beş altı yıl öncesi) Bademli köyünde cenazelerde komşular yemekler getirirmiş. Cenaze yemeklerinde pilav yapılırmış, şimdilerde pide yaptırıp dağıtmak yaygınlaşmış. Geçmişte Katıralan köyünde; yedisinde pilav yapılırmış (Gülsüm Altaş, Katıralan). Cenazenin defin işleminden sonra gerçekleştirilen “kırk hayırında” çevre köylerde olmak üzere bütün köylüler davet edilerek, yemek verilir. Kalabalığı evlerinin önü almadığı için “hayır meydanı” olarak adlandırılan köy alanında yapılan törende mevlit okutulur (Yusuf Özkara, Bademli). “Öldü mü eskiden yemek yapardık şimdi olmuyor, herkes evinde yemek yapardı, cenaze evinde kim varsa dıştan ama yerli, yenilir içilirdi. Şimdi cenaze evi yapar oldu” (Yusuf Özkara, Bademli). “Cenaze evinde artık yemek yapılmıyor, dışarıda pide yaptırıp dağıtıyorlar. Köyümüz İzmir’e bağlandı, mahalle oldu artık, köy yok. Belediye pide gönderiyor” (Ali Yılıgın, İslamköy). Bazı köylerde cenazelerde gelen misafire her gün yemek verilir. Yedisinde de mevlit okutularak yemek verilir. Eskiden mevlitler için yemekler evde hazırlanırken, şimdilerde hazır yemek verilir”(Huriye Acar, Gökçeagıl; Sefa Eşit, Nebiler; Fatma Kaya, İslamköy). Belediyenin cenaze yıkama yerini hazırlamış olması gibi cenaze evine yemek yollaması da kuşkusuz cenaze sahiplerini rahatlatmaktadır. Ancak belediyeler

tarafından gerçekleştirilen hizmetler, geleneksel uygulamaların yerine getirilmemesine yol açmaktadır.

Ölenin arkasında Örnek'e göre çok yaygın olmamakla birlikte "üçüncü" ve "yedinci" günü yemekleri verilmektedir (Örnek, 1977:220). Yalman'ın bulgularında da ölü gömüldükten sonra ziyafet verilir. Ölünün canı için yedi gün sonra çörek dağıtılır ve helva yapılır (Yalman, 1993: 278). Örnek ve Yalman'ın bulgularında görüldüğü gibi Yörüklerde de cenazenin defin işleminin gerçekleşmesinden itibaren konuklara üç gün yemek verilir. Kocaoba köyünde ilk gün çorba yapılarak dağıtılır, ikinci gün yağlı diğer adı ile akıtma (krep ya da katmer benzeri), yapılarak dağıtılır. Üçüncü gününde helva yapılıp dağıtılır, yedinci gününde "ebe çöreği" diğer adıyla "yağlı ebe çöreği" yapılır. Yedinci günde yapılanlara aynı zamanda "yedi gün hayrı"denilir (Mehmet Esin, Zaide Kaya, Kocaoba). Cenazeden yedi gün sonra okuma yapılır. Yedi gün akşamları okumalar, tespih çekilerek yapılır (Mehmet Esin, Zaide Kaya, Kocaoba). Günümüzde de Yörükler arasında cenazenin yedinci gününde çörek ikram etme geleneği devam etmektedir. Çepnilerde yedisinde lokma dökülür (Aysel Gündüz, Deliktaş). Lokma mayalı hamurun içine peynir koyularak yapılır. Bazen mayalı hamur kızartılarak peynir ile tüketilir. Ebe çöreği yapılamazsa pide dağıtılır. Pide dağıtımının kolaylığı karşısında çörek dağıtma geleneğinin de yakın gelecekte kaybolacağını belirtmemiz olanaklıdır.

Roux'a göre Türkler cenazenin defin işleminden sonra cenaze yemeği anlamına gelen "yoğ" (Eski Türklerde ölümler için yapılan tören) töreni yaparlar. Üçüncü, yedinci, kırkinci ve yıl dönümlerinde yapılan törenler müzikli şölene dönüşür (Roux:2001: 283, 293). Altay ve Yenisey Şamanist boylarında yoğ (cenaze yemeği) törenlerinde yemekler hazırlanır, kurban kesilir, içki içilir (İnan:2015:177). Günümüz ve geçmişte Kazak geleneklerinde ve günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi cenazenin üçüncü, yedinci, kırkinci günlerinde ve yıldönümünde yemek verilir (Türk, 2016:114). Ersoy'a göre İslamiyet öncesi ölüm ile ilişkili uygulamaların, İslam coğrafyasında kendini koruması olarak görülse de (Ersoy, 2014:86-101), geleneksel uygulamalar Müslümanlık ile bağdaştırmacı bir şekilde devam etmektedir. Dikili'nin tüm köylerinde cenazenin kaldırılmasından sonra ilk üçüncü, yedinci ve kırkinci günlerde yemek verilir. Deliktaş ve Yaylayurt köylerinde ise kırkinci günü kurban keserek yemek verilir. Bütün köy yemeğe davet edilir. Çepniler'in yaşadığı bu iki köyde, kırk hayrında yirmi çeşit yemek sunulur (Aysel Gündüz, Deliktaş). Yörük köylerinde kırk (kırkinci gün) yemeğinde varlıklı olanlar yemek verir, yemek yapamayanlar lokma dağıtır. Geçmişte lokmayı kendileri yaparken, şimdilerde ilçeden lokmacı getirtilerek yaptırılır. Cenazenin kırkinci gününde verilen yemeğin diğer adı "kazan hayrı" veya "kırk hayrı" olarak geçer (Zaide Kaya, Kocaoba).

Örnek'in bulgularında ölenin arkasında elli ikinci günü yemeği verilir (Örnek, 1977:220). Dikili'nin köylerinde yaygın olmamakla birlikte Karakeçili Yörüklerinin olduğu Nebiler ve Kıratlı köylerinde yedi ve kırk yemekleri verildiği gibi elli ikinci gününde de yemek verilir. Yedi gün geçtikten sonra "yedi hayrı" yapılarak, on onbeş kişi toplanıp tespih çekilir. Bu iki köyde de son yıllarda cenazelerde geleneksel yemeklerin yerini hazır yemeklerin aldığı belirlenmiştir.

Çepnilerin yaşadığı Deliktaş ve Yaylayurt köylerinde cenaze yemeklerinin

çeşitleri diğer köylere göre farklılaşmaktadır. Cenazenin kaldırılmasından sonra ilk üç gün boyunca sebze ve meyve türü yiyecekler ikram edilir. Çepniler; cenazenin defin işleminden sonra ilk üç gün içinde et tüketimi yapmazlar. Et yenilirse “ölünün etini yermişsin” inancını taşıdıkları için yas süresi içinde et tüketmezler (Tahsin Demir, Yaylayurt). Cenazenin defin işleminden kırk gün sonra kırkı çıktığında, kurban kesilerek yemekli “kırk hayırı” yapılır (Zühre Uslu, Yaylayurt). Elli ikisinde imam gelerek mevlüt okutulur (Aysel Gündüz, Deliktaş).

Dikili'nin köylerinde olduğu gibi Kazakistan'ın bazı bölgelerinde cenaze olan eve ilk üç gün akraba ve komşular yemek götürür (Türk, 2016:114). Anamur Yörükleri arasında cenazenin toprağa verilme işleminden sonra taziye evinde cenazenin kırkı çıkana kadar eve akraba ziyaretleri devam eder. Taziye evinde üç gün, üç öğün aynı yemek pişer, üçüncü gün Mevlit okutulur. Ölünün elli ikisinde ise “bişi” yapılıp dağıtılır (Nas Erdem, 2015: 25-33).

Cenaze sahipleri tarafından verilen “ölü yemeği”nin listesi yöreden yöreye göre değişmekte; ekonomik durum, alışkanlık, mevsim, ölenin vasiyeti vb. gibi etkenler listenin zenginliğini ya da sadeliğini belirlemektedir. Ancak son yıllarda köylerde modernleşme ile iletişim ve ulaşım ağlarının artması ile hizmet sektörünün ağları genişlemiştir. Çoğu tüketim ürünlerine ulaşıldığı gibi, beslenme ile ilişkili ürünlere de ulaşım kolaylaşmıştır. Beslenme kültüründe de kısa zaman, kolay tüketilebilir ve ekonomik olmak önemli olmuştur. Dolayısıyla geleneksel yemeklerin yerini hazır yemekler almaya başlamıştır. Beslenme kültürünün değişimi, kentlerde olduğu gibi köylerde gündelik yaşamın beslenme pratiklerinde görülmesi de, cenaze sonrası törenlerde geleneksel yemeklerin yapımında görülmeye başlandığı saptanmıştır.

1.6. Yas

Köylerde cenaze sonrası çok ağlamak hoş karşılanmayıp, ağlamanın yeni cenazeler getireceğine inanılır (Gülsüm Altaş, Katıralan). “Bizim bazı yerliler kendini yerden yere vuruyor. Biz öyle bir şey görmedik. Çok ağlamak yadırganır” (Yusuf Özkara, Bademli). Bizim yerliler derken kendilerini (Balkan göçmeni), kategorik olarak farklı tanımlamaktadır. “İşte cenaze kalktı biz çığırış çığırış kaldık, ağlaştık. Yerli adeti yolduk yumduk parçaladık kendimizi” (Yörük, kadın, Bademli). Yas tutulmadığı ve çok ağlamanın hoş görülmediği belirtilse de ağlamak ve ağlama şekli bazı köylerde adet olarak ve yerli adeti olarak görülür. Bu bölgede yerli adetini sürdürenler diye Yörüklere referans verildiği belirlenmiştir. Cohen, etnisiteyi dahil etme ve dışlanma süreçlerinin iç içe geçtiği bir süreç olarak ele almakta ve gruba insanları dahil etmenin ve dışlamanın hem önel, hem nesnel olduğuna değinmektedir. Dışlayıcı bir grubu bölme, öteki ile kurulan ilişki aracılığıyla yapılır, biz ve onlar ayrımı yapılır (Cohen, 1999). Dikili ilçesinde yaptığımız saha çalışmalarında ayrışmalara örnek hikâyeler ile karşılaşılmıştır. Bölgede yaşayanlar Balkan/Rumeli göçmenlerine “Avrupalı” ya da genel olarak “Muhacir” derken, Balkan göçmenleri ise bölge halkına “yerli” diyerek ayrışmayı sembolleştirmişlerdir (Bulut, 2017). Sait'e göre Türkiye'de “muhacir” olarak tanımlananlar Balkan/Rumeli göçmenleridir (Sait, 2010).

Yörüklerin yaşadığı köylerde genel olarak “ağıt yakma” geleneğinin olmadığı

saptanmıştır (Erdoğan Eğri, Katıralan). Balkan göçmenleri ve Yörüklerin ortak yaşadıkları köylerde Yörüklerin yas törenleri ve ağlamaları vurgulansa da, Yörükler ve Balkan Göçmenleri arasında ölüm sonrasında yas ve ağıt yakma olayının görülmediği belirlenmiştir. Antalya Manavgat Yörükleri arasında da “Yörüğün ölüsüne ağlayacak zamanı yoktur” (Dr. Atilla Erden, Antalya) diye yaygın kullanılan bir cümle Yörüklerin yas tutmaya vakit ayıramadıklarının kanıtı olarak görülebilir. Göçer bir toplumun gündelik yaşam pratiklerini aksatacak eylemlere ayıracak vakti yoktur. Belki de topluluğun düzenini risk altına sokacağından yas tutmak için zaman ayrılmaz. Geçmişten olduğu gibi günümüzde de uzun yas sürelerinin olmadığı saptanmıştır. Çepnilerin yaşadıkları köylerde (Deliktaş ve Yaylayurt) eskiden bütün köy cenazeden sonra üç gün yas tutar, köyde hiçbir iş yapılmaz ve işe gidilmezmiş (Tahsin Demir, Rıza Gündüz, Deliktaş). Bu uygulama kısmen değişse de günümüzde de sürdürüldüğü belirlenmiştir. Çepni köylerinde ölenin ardından, yakın akraba olmayanlar üç gün, akrabaları kırk gün, bazen de kırk günden fazla yas tutarlar (Selim Sever, Deliktaş). Akrabalar yas süresi içinde yani kırk gün sakallarını kesmezler (Tahsin Demir, Yaylayurt). Ancak Çepniler arasında da bu konuda değişimin başladığı, özellikle evinde aile büyüğü kalmamış ve yaşamını köyün dışında sürdüren genç insanların yas koşullarını yerine getirmekten kaçındıkları saptanmıştır (Yüksel Kurul, Deliktaş).

Romanlar arasında yas tutma süresi pek çok nedene göre değişir. Genç ölümlerine uzun süre yas tutulur ve kırk gün televizyon açılmaz. Bazen Romanların yas süresini yirmi gün ile sınırlandıkları görülür (Nejat Çimen, Kabakum).

Genel olarak köylerde cenazenin olduğu evde en az kırk gün düğün yapılmaz (Huriye Acar, Gökçeagıl). Kırk gün düğün ya da benzeri eğlence olmaz, televizyon izlenmez (Gülsüm Altaş, Katıralan). Yas tutulmadığı ve tutulmasının da hoş karşılanmadığı söylene de düğün gibi eğlencelerden uzak durulması yas tutulduğunun göstergeleridir. Örnek, “kırk gün”lük yas süresinin çok yaygın olmasını, kırk rakamının dinsel ve büyüsel niteliğiyle bağlantılandırır. Kişinin acısından ve ölümün dolaylı olarak bulaştırdığı “pislikten” arınması için, tıpkı kırklı kadınlarda ve çocuklarda olduğu gibi “kırk gün”lük bir sürenin geçmesinin gerekliliğine inanılmaktadır. Yas süresi belli, değişmez zamanlarla sınırlandırıldığı gibi, gevşek tutulabilmektedir. Bunda psikolojik, ekonomik, dinsel, geleneksel ve toplumsal etkenler belirleyici bir rol oynamaktadırlar. “Kırk gün”lük yas süresinin önünde ve ardındaki sürelerin belirlenmesi ölenin yakınlığına, uzaklığına genç ve yaşlı oluşuna göre değişir (Örnek, 1971:82).

1.7. Mezarlıklar

“Cenazeyi herkes bilir işe gitmez. Köyden gönüllü olan iki, üç kişi “Ben mezarı kazayım” der. İşte öğle namazında ya da ikinci namazına. Bir gün önceden ölürse sabah namazından sonra yaparlar”. Cenazenin mezarını öncelikle akrabaları kazar ama köyün tümü gönüllü olarak kazar (Selim Sever, Deliktaş). Genellikle köylerde mezarlar köylüler tarafından kazılırken, Kıratlı ve Nebiler köyünde üç kişi para karşılığı kazarmış. Bu iki köyde cenaze törenindeki işler de imece youyla olmazmış. Mezarı kazanların hakkını helal etmemesi durumunda ölenin rahat edemeyeceğine inanıldığı için mezarlar para

ile hazırlatılır (Aslı Arslan, Nebiler). Ancak günümüzde belediyeler cenazelerde yardım ettikleri için mezar hazırlatmak dolayısıyla cenazenin toprağa verilmesi kolaylaşmış (Huriye Acar, Gökçeğül).

Mezarın derinliği; kadınlar için göğüs hizasına kadar, erkekler için göbek hizasına kadar belirlenir. Mezar derinliğinin kadınlara ve erkeklere farklılaşması adetleri gereğince yapılır. Buna göre kadınlar için mezar daha derin olmalıdır. Kadın bedeni, erkek bedenine göre daha derine saklanmalıdır (Selim Sever, Deliktaş).

Ölenlerin mezarı önemsenmez, bir kaç yıl sonra kaybolur (Yalman, 1993: 278). Yalman'ın bulguları gibi geçmişte Yörükler arasında da mezar önemsenmez ve yeri kaybolsun diye mezar yaptırılmadığı gibi mezarlık ziyaretine de gidilmezmiş. Mezar yaptırılmalarının son yıllarda başlamış olduğu tespit edilmiştir. Göçer Yörükler arasında da göç başladıktan sonra yola devam edilir. Göç sırasında ölenleri, kendilerine en yakın köyün mezarlığına defnederler. Doğdukları yere ya da kışlaklarının olduğu yere götürmezler. “Toprak çekti. O yüzden burada öldü. Öldüğü yerden başka bir yere götürmek dinimizce doğru değildir. Bulunduğu yere defnetmek gerekir” (Büyükşahin, 2017: 370).

Mezar yapımı, toprak otursun diye bir yıl bekletilir (Tahsin Demir, Rıza Gündüz, Yaylayurt). Mezar yaptırılmalarına rağmen bu konuda kafaları karışık görünüyor. “Günah diyorlardı kaybolsun diyorlardı. Kaybolup gidiyordu işte şimdi yaptırıyorlar”(Zaide Kaya, Mehmet Esin, Kocaoba; Huriye Acar, Gökçeğül). “Mezarımın üstünde çiçeğim olsun, dökülen yapraklar toprak olsun. Garip şair kaybolsun. Kabirimin gözleri yaş ile dolsun” (Tevfik Güler, Katıralan).“Garip şair kaybolsun” derken mezar yapılmasını istemediğini anlatır. Dinsel açıdan mezar yaptırmanın doğru olmadığını düşünenler olduğu gibi, doğru olduğunu savunanların da olduğu görülmüştür. Ancak doğru olduğuna inananların yanı sıra inanmayanlar da yakınlarının mezarlarını yaptırmaya başlamış olduğu belirlenmiştir. Mezar yaptırma ile son yıllarda mezarlık ziyareti yapanların sayısının artmış olduğu saptanmıştır (Fehmi Biçer, Esentepe).

Yörük köylerinde genel olarak arefe ya da bayram günü mezarlık ziyareti yapılırken, çok güzel koktuğunu düşündükleri için yanlarında Mersin otu götürürler (Feride Çetin, Katıralan). Mersin ya da diğer adıyla murt dallarının halk arasındaki yaygın inanışlardan dolayı mezarlıklara dikildiği belirtilse de aslında bu geleneğin kökeninde, eski Türkler’de görülen ağaç kültürünün izleri aranmalıdır (Çıblak, 2002:605-614). Mersin bölgesinde Tahtacılar; mezarın yanına içi dolu su kabının yanına yiyecekler ile içki ve sigara bırakılırlar. Bayramlarda mezarlıklar ziyaret edildiği gibi herhangi bir gün de ziyaret edilir (Selçuk, 2007:57). Mezara ölenin içmesi için kırmızı, yemesi için et bırakılmış. Bu gelenek Altaylarda da devam etmiş. Ögel’e göre mezara yemek ve içki koyulması eski Ortaasya geleneğidir (Ögel, 1984:295). Çepniler ise Bayram günü mezarları ziyaret ederler. Bazen bayramları beklemeyip hüznlendiklerinde de ölen yakınlarını ziyaret ederler. Çepniler, mezarlık ziyaretlerine su, koku ve çiçek götürürler. Bunların yanı sıra bazen gençler tarafından mezarın üzerine sermek için mendil, başörtü götürülür (Zühre Uslu, Aysel Gündüz, Döndü Gürel, Yaylayurt ve Deliktaş). Örnek’e göre ölenin kalanlara zarar verebileceği korkusu onları anmaya, diğer yandan yiyecek ve giysi gibi şeylere

gereksinim duyacağı inancı “ölü kültü” nün oluşmasına yol açmıştır. Ölen kişiye karşı duyulan korku ve sevgi, mezarına yiyecek, içecek, giyecek vb. bırakılmasına yol açmıştır (Örnek, 1995:93).

Sonuç

Ölüm ve ölüm sonrası uygulamalara ilişkin olarak yapılan görüşmeler genel olarak değerlendirildiğinde; İslamiyet öncesi geleneksel uygulamaların, Müslümanlık geleneği ile bağdaştırmacı bir biçimde devam ettiği bulgulardan anlaşılmaktadır. Diğer yandan köylerde geçmişten bu yana devam eden bazı geleneksel uygulamaların değişmeye başladığı saptanmıştır. Ancak Dikili'nin köylerindeki uygulanan geleneksel değişimlerin zaman ve nedenini net olarak belirlemek olanaklı değildir. Geleneksel uygulamalar fark edilmeden yavaş yavaş değişirler. Bazen yeni bir teknolojinin kullanıma girmesi ile değerler farklılaşır ya da kullanılmamaya başlanır. Bazen göçler vb. değişimlerle geleneksel uygulamalar değişir. Araştırmada; ölüm sonrasında uygulanan bazı geleneklerin değişmeye başladığı hatta bazı geleneksel uygulamaların yerine getirilmediği belirlenmiştir. Geleneksel uygulamaların değişiminin tüm köylerde aynı şekilde gerçekleştiğini belirtmemiz olanaklı değildir. Dikili ilçesine bağlı olan iki köyde (Deliktaş ve Yaylayurt), diğer köylere göre ölüm sonrası geleneksel uygulamalara ilişkin olarak değişimin daha yavaş gerçekleştiği gözlenmiştir. Bu iki köyün özelliği dinsel kimlik olarak alevi inancına sahip olmaları ve üyelerine endogamik evlilikleri teşvik etmeleridir. Son yıllarda farklı inançlara sahip olanlar ile gerçekleşen evlilikler görülse de halen onaylamadıkları gözlenmiştir. Ayrıca bu iki köy son birkaç yıl öncesine kadar dışarı çok az göç vermiştir. Çünkü değişimleri hızlandıran etkenlerin başında göçler de gelmektedir. Dolayısıyla bu iki köyde ölüm sonrası geleneksel uygulamaların geçmişte olduğu gibi neredeyse günümüzde de devam etmekte olduğu görüşmelerde belirlenmiştir.

Önemli bir geçiş ritüeli olarak görülen ölüm sonrası geleneksel uygulamalardaki değişimi hızlandıran etkenlerin başında iletişim ve ulaşımdaki kolaylıkları eklememiz gerekir. Ayrıca son yıllarda belediyelerin (köylerin belediyelere bağlanarak mahalle statüsüne alınması nedeni ile) cenaze kaldırma işlemlerinde aktif olarak yer almasının ölüm sonrası bazı geleneksel uygulamalara ilişkin değişimi hızlandırdığını belirtmemiz olanaklıdır. Belediyelerin köylerde cenazeler için hizmet vermediği dönemlerde herkes kendi cenazesini, kendi evinin önünde yıkatmış. Cenazenin defin işleminden sonra cenazenin yıkandığı yere üç gün ateş yakılır ve su bırakılmış. Ateş yakmak ve su koymak gibi geleneksel uygulamalar kendi evlerinin önünde yapılırken, belediyenin sağladığı hizmet ile başka yerde yıkanan cenazenin ardından bu geleneksel uygulamalar yerine getirilmemeye başlanmıştır. Çünkü cenaze evin önünde yıkanmadığından, defin işleminden sonra yıllardır uygulanan ateş yakılmamakta ve su koyulmamaktadır. Ölen için su koyma ve ateş yakılmasını sürdürmenin şimdilik başka bir yolu da köylerde yaşayanlar tarafından üretilmemiştir. Geleneksel değişimlerin nedenlerini saptamak güç olsa da, ölenin ardından ateş yakılması ve su koyulması uygulamasında cenazelerin başka yerlerde yıkanması nedeniyle yaşanan bir değişim vardır. Bu değişim çok açık

olarak görülmektedir. Dolayısıyla cenazenin ardında üç gün su koyulması ve ateş yakılması uygulaması kaçınılmaz olarak yakın tarihte unutulacaktır.

Cenaze töreninde hazır yemeklerin kolaylığı cenaze sahiplerinin yaşamını kolaylaştırırken, cenaze töreni için hazırlanan geleneksel yemeklerin kaybolmasını hızlandıracaktır. Cenaze törenlerinde kullanılmaya başlanan hazır yemekleri gündelik yemek pratiklerinde uygulamasalar da, beslenme kültürünün de değişebileceğine dair işaretler olarak görmemiz olanaklıdır. Belediye hizmetleri ile cenazelerin toprağa verilmesinden sonra yıkanma yerinin ışıklandırılmaması, ateş yakılmaması ve su bırakılmaması gibi, geleneksel cenaze yemeklerinin yapılmamaya başlanması görülmektedir. Ölüm sonrası yemek ikramında da değişimin başladığı açık bir şekilde görülmektedir.

Yörük köylerinde mezarlıkların yapılmamasını geçmişte göçer bir toplum olarak yaşamları ile ilişkilendirmek olanaklıdır. Matsubara'ya göre göçerler, hayvanları ile tarım toplumlarının kullanım alanının dışında kalan bölgeleri kullanarak yaşamlarını sürdürürler (Matsubara, 2012). Anadolu'da pastoral yaşamın karşılığı konar-göçerlik ya da Yörük olmak şeklinde ifade edilir. Büyüklü küçüklü gruplar halinde yaşayan, kışın kışlaklarda yazın yaylalarda otlaklarda hayvancılık ile uğraşan Yörükler, mevsimlere göre yaşamlarını farklı yerde geçiren, ortak hareket eden topluluklardır (Bates, 1973: 5). Dolayısıyla geçmişte göçer bir toplum olmaları nedeniyle mezarlık yapımı önemsenmemiştir.

Son yıllarda yakınlarına mezar yaptırma ve mezarlık ziyareti hayatlarında var olmaya başlamıştır. Göç, ulaşım ve iletişim ile ilgili değişimler; köyde yaşayanların mezarlık ile ilgili düşünce ve pratiklerinde de farklılık yaratmış görünmektedir. Yakın tarihe kadar İslami bakış açısıyla yeri kaybolsun diye ölen yakınları için mezar yaptırılmadığından, mezarlık ziyareti de yapılmıyormuş. Köy dışında yaşamını kuran genç insanların önderlik etmesi ile cenazeler için mezarlıklar yapılmış, bayramlarda mezar ziyaretleri kültürel olarak anlamlandırılmaya başlanmıştır. Köy ile bağlantılarını koparmayan ancak yaşamını başka yerde sürdürenlerin öğrendiklerini köye ziyaretlerinde taşımalarının sonucunda; özellikle mezar yapımı ve mezarlık ziyareti konusunda geçmiş uygulamaların farklılaştığı açıkça görülmektedir. Mezar yapımının köyde yaşamayanlar için anne babaya karşı görev olarak görülebilir. Dolayısıyla Yörükler arasında mezar yapımı ve ziyaretleri başlamış olabilir.

Modernleşme ile gelenekler de değişebilir. Toplumun gereksinimleri karşılandıkça var olan uygulamalar, gereksinimler karşılamama durumunda değişmeye başlayabilir. Sonuç olarak gereksinimler yeni yöntemler ile karşılandıkça, geleneksel yöntemler, işlevsiz hale gelerek kullanılmamaya ve unutulmaya doğru yol alabilir.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (1998). Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri Doğum-Evlenme-Ölüm. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 9-10, 85-107.
- Artun, E. (2005). *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Bates, D. G. (1973). *Nomads and Farmers: A Study of The Yörük Of Southeastern Turkey*. Michigan: Museum Of Anthropology, Universtiy Of Michigan No.M52.

- Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara:Yurt Kitap-Yayın.
- Bulut, M. (2017). *Identity Belonging Changes through Migration. New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 5:26-31.
- Büyükşahin, F. (2017). *Kültür-Çevre Bağlamında Geleneksel Ekolojik Bilginin Korunmasının Önemi: Sarıkeçili Yörükler Örneği*. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sosyal Çevre Bilimleri Anabilim Dalı. Basılmamış Doktora Tezi.
- Cohen, P. A. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. M. Küçük (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*. K. Kelebekoğlu (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çıblak, N. (2002). Anadolu'da Ölüm Sonrası Mezarlıklar Çevresinde Oluşan İnanç ve Pratikler. *Türk Kültürü*. Y.XL, S.474:605-614.
- Emiroğlu, K., Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erdem Nas, G. (2015).Yörük Kültüründe Düşün-Doğum-Ölüm Adetleri ve Adlandırılmaları (Anamur Örneği). *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:1, Issue: 2, 25-32.
- Ergun, P. (2013). Türk Kültüründe Ölümle ilgili Bazı Terimler. *Milli Folklor*, 25, 100, 134-148.
- Ersoy, R.(2014). Türklerde Ölüm ve Ölü ile İlgili Rit ve Ritüeller. *Milli Folklor*, 86-101.
- Gennep, A. V. (1960). *The Rites of Passage*. M. B. Vizedom- G. L. Caffee (Çev.). The University Of Chicago Press.
- İnan, A. (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.8.Baskı.
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. O. Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel Topumlarda Mistik Deneyim ve Semboller*. O. Adanır (Çev.). Ankara:Doğu Batı Yayınları.
- Matsubara, M. (2012). *Göçebeliliğin Dünyası*. (K. Sugihara, Çev.) Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını : 424.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*. Ankara: Atatürk Kültür, Tarih Yüksek Kurumu Türk tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi. II.Baskı.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Örnek, S. V. (1977). Türk Halk Bilimi. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, Folklor Dizisi 4.
- Örnek, S.V. (1995) *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*.İstanbul:Gerçek Yayınevi. 3. Baskı
- Roux, J. P. (2012). *Eski Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Sait, R. (2010). Türkiye'de Dernekleşme ve Balkan Göçmenleri. [http://www. Gazete.yenigun.com.tr](http://www.Gazete.yenigun.com.tr).
- Türk, H. (2016). *Kazakistan Kültürü*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Yalman (Yalgın). A. R. (1993). *Cenup'ya Türkmen Oymakları I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

EKLER: Fotoğraflar, Şubat 2016'da ön araştırma için gidilen İzmir/Dikili'nin, Kocaoba Köyünden, "kırk hayırı" için yaptırılan lokmanın dağıtımı sırasında çekilmiştir.





CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.74

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

POLİSİYE EDEBİYATTA KADIN DEDEKTİFLER: ESRA TÜRKEKUL'UN KAPALIÇARŞI CİNAYETİ KİTABI

THE WOMEN DETECTIVES IN THE DETECTIVE LITERATURE:
ESRA TÜRKEKUL'S KAPALIÇARŞI CİNAYETİ NOVEL

Selin Önen*

ABSTRACT

As Mandel (1996) argues, there appears, in terms of detective character, an attempt to rebuild the rationality by restoring the deflected order in the classic detective novel, which emerged in the 19th. century. The social position of detectives is also related to historical and societal changes. Thus, the emphasis on science and reason concepts are related to the Enlightenment period and positivism. Assessing periodically, the period between the two world wars is named as the Golden Age of the British detective novel. In this period, female writers and detectives were at the forefront of crime fiction in a peaceful and relaxing environment wherein violent elements were not predominant, which was striking.

Hard-boiled tradition involving masculine detective characters were widespread in America during the 1920s Golden age period. By the end of the 1970s, the female viewpoint came into prominence in American detective fiction. Detective characters identified apart from societal

*Yrd. Doç. Dr. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü. selin.onen@ikc.edu.tr

patriarchal values, women aware of their subjectivity and the incorporation of women comprised of different stratas, which are striking features of this period. This paper argues that the emergence of modern female detective characters is related to the women's movement and feminist approach. In this framework, this paper will examine Esra Türkekül's *Kapalıçarşı Cinayeti* novel in the context of how the amateur female detective character constructs her subjectivity, class position and her interaction with herself and with other people.

Keywords: dedective literature; detective; feminism; feminist methodology; gender; middle class

ÖZET

19. yüzyılda ortaya çıkan klasik polisiye romanında, Mandel (1996) in tartıştığı üzere aksayan düzeni onararak rasyonaliteyi yeniden sağlamaya çalışan bir dedektif karakteri bulunmaktadır. Dedektifin toplumsal konumu da tarihsel ve toplumsal değişikliklerle ilişkilidir. Nitekim klasik polisiye romanında bilim ve akıl kavramlarının vurgulanması Aydınlanma ve pozitivizmle ilişkilidir. Dönemsel olarak değerlendirildiğinde, iki dünya savaşı arasındaki dönem İngiliz polisiyesinin Altın Çağ dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde kadın yazarlar ve kadın dedektifler ön planda olup şiddetin hakim olmadığı, huzurlu ve rahatlatıcı mekanlarda işlenen polisiye kurgular dikkat çekicidir.

Bu döneme 1920'li yıllarda Amerika'da yaygınlaşan, özellikle erkeksi dedektif karakterlerin ağır bastığı hard-boiled geleneği eşlik eder. 1970'lerin sonunda, Amerika'da polisiye edebiyatta kadın bakış açısı ön plana çıkmıştır. Dedektif karakterlerin toplumdaki ataerkil değerlere göre tanımlanmaması, kadının kendi öznelliğinin farkında olması, toplumun farklı kesimlerinden kadınların kurguya dâhil edilmesi bu döneme ilişkin göze çarpan değişikliklerdir. Bu çalışmada, polisiye romanda modern kadın dedektif figürlerinin ortaya çıkışının kadın hareketi ve feminist yaklaşımla ilişkili olduğu tartışılmaktadır. Bu bağlamda Esra Türkekül'un *Kapalıçarşı Cinayeti* isimli kitabı amatör kadın dedektif karakterinin öznelliğini nasıl inşa ettiği, sınıfsal durumu, kendisiyle ve diğer insanlarla kurduğu etkileşim bağlamında incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: polisiye edebiyat; detektif; feminizm; feminist metodoloji; toplumsal cinsiyet; orta sınıf

Toplumsal Cinsiyet Açısından Polisiye Edebiyatın Gelişimi

Edgar Allen Poe'nun 1841 tarihli *Morg Sokağı Cinayetleri*, dedektiflik türünün ilk hikâyesi olarak kabul edilir (Mizejewski, 2004, s.14; Friedrich, 2012, s.11). Poe'nun da içinde yer aldığı klasik polisiye romanlarında suç, hukukun ve toplumun normal düzeninin aksamasını temsil etmektedir. Dedektif, bozulan düzende suçu çözüme kavuşturarak düzenin yeniden tesis edilmesine hizmet eder (Cawelti, akt. Koyuncu, 2008, s. 23).

Mandel polisiye edebiyatın toplumsal değişimlerle ilişkisini tartışmaktadır (1996, s.27). Polisiye edebiyatın yükselişinin 19. yüzyıla uzandığını, özel mülkiyetin ideolojik desteği haline geldiğini belirtmektedir. Ayrıca polisiye edebiyatın, özel mülkiyete karşı

isyannın bireyselleşmesine ve özel mülkiyete yönelik saldırıların kriminalleştirilmesine neden olarak mevcut toplum düzeninin savunusu ve mazur gösterilmesine karşılık geldiğini öne sürmektedir. Mandel polisiye romanın ideolojisini şu şekilde özetlemektedir: “Düzensizliğin düzene kavuşturulması, düzenin yeniden düzensizliğe dönüşmesi, irrasyonelliğin rasyonelliği yerinden etmesi, irrasyonel altüst oluşlardan sonra rasyonelliğin yeniden sağlanması” (1996, s.64).

Polisiye romanın ortaya çıkışındaki tarihsel ve toplumsal değişimlerden birisi de sanayi devrimidir. Sanayi devrimi sonrasında İngiltere’de 19. yüzyılın ortalarında kentlere doğru göç ile birlikte topraktan çok para ve taşınabilir nitelikteki mülkiyet değer kazanmaya başlamıştır. Zeynep Ergun, *Kardeşimin Bekçisi* isimli kitabında yaşanan değişimi şöyle ifade etmiştir: “Kentsoylu İngiliz için sorun mal ve varlık paylaşımıydı. Öte yandan mal ve varlık, toplumsal ve siyasal düzenin temelini oluşturuyordu. Kentsoylu açısından, varlığını ve erkini sürdürebilmesi için alması gereken en önemli önlem, malını korumaktı. Güvenlik anahtar sözcük duruma geçmişti”. Bu gelişmelere paralel olarak İngiltere’de suç üzerine eğilen edebiyat yaygınlaşmaya başlamıştır.

Klasik polisiye romanının esas olarak Anglo-Saxon ülkelerinde gelişmiş olmasının rastlantı eseri olmadığını savunan Mandel, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yıllarında İngiltere ve ABD’de sınıf mücadelesinin aşırı zayıf olduğuna işaret eder (1996: 64-67). Nitekim isyankar proletaryayı “suçlu sınıflarla” özdeşleştirmenin doğal olduğunu belirtir:

“Aşağı sınıfların suçlu haline getirilmesi, daha ucuz Anglo-Saxon dedektif romanlarının özel bir yanıyken, yirmilerin ve otuzların klasik polisiye romanlarında (örneğin Agatha Christie’nin romanları) da orta sınıfa ait ve hatta zengin katillere rastlamak da olağandışı değildir. Burada anahtar nokta, katilin sınıf kökeni değil, topluma uyumsuz bir kimse olarak, hakim sınıfın normlarını çiğneyen ve işte bu nedenle cezalandırılması gereken bir “çıkıntı” olarak sunuludur” (1996:66).

Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında, Seaman İngiliz ve Amerikan yazarların polisiye romanlarında kadın dedektiflerin görülmelerinin II. Dünya Savaşı yıllarına rastladığını; öte yandan resmi polis soruşturma yöntemlerini uygulayan erkek dedektiflerin aksine, bu dönemde kadın dedektiflerin yürüttükleri soruşturma süreçlerinin köşkerin ev içi alanları ve genellikle salonla sınırlı olduğunu belirtmiştir (2004, s.186).

İngiltere’de polisiye romanın Altın Çağında (1920-1940) Agatha Christie’nin Bayan Jane Marple karakteri, Mary Roberts Rinehart’ın Hilda Adams karakteri gibi çok bilindik kadın dedektif kahramanlar bulunmasına rağmen, pek çok kadın yazar (Dorothy Sayers, Ngaio Marsh, Gladys Mitchell) ünlü dedektif karakterlerini erkek karakterlerden yaratmıştır. Altın Çağ’ın yazarları suçun soruşturulmasında kendi dönemlerinin sosyal problemlerini yazınlarına katmamışlardır (Schoenfeld, 2008, s.836). Altın Çağ ile birlikte dedektiflik yazınında özellikle kadın yazarlar ağırlığını vurmuştur. Bu dönem yazarlarında dedektif hikâyesi rasyonel, bilimsel bir oyun olarak görülmekteydi. Hikâye kurgusu, düzenin temin edilmesiyle sonuçlanan mantıksal bir bulmacaya oturtulur,

* <http://www.solakkedi.com/edebiyat/polisiyenin%20kisa%20tarihi-solak%20kedi.pdf>

okuyuculara gerçeklikten kaçma duygusu uyandırtırdı. Dolayısıyla İngiliz dedektif hikâyeciliği orta ve üst sınıftan okuyucu kitlesine seslenirdi (Koyuncu, 2008, ss.16-17).

Amerikan polisiye edebiyatında, Anna Katherine Green'in yarattığı Amelia Butterworth karakteri amatör kadın dedektiflerin öncüsü olmuştur. Green, kadın anlatıcıları ve kahramanları konu edinerek ezilen kadınlardan ve adaletten yana karakterler yaratmıştır. Kadın hareketi ve Amerika ve Avrupa'da feminist hareketin birinci dalgasıyla kadınların konumu değişmeye başlamıştır (Turhan, 2016, s.53). Birinci dalga feminizmde liberalizmle bağlantılı olarak doğal hakların kadınları da kapsamaması gerektiği vurgusu ön plandadır. Bu vurgunun yapılma nedeni de şu şekilde açıklanabilir:

“Kadının kocasının himayesi altında aileye ait olduğu fikri tüm liberal erkek kuramcılarının ortak düşüncesiydi. Hatta kuramsal olarak doğal hakların tüm insanlar için olduğu görüşünü savunan John Locke gibi düşünürler bile buna taraftardı. Liberal erkek kuramcılar tarafından ortaya atılan varsayımına göre, doğal haklara sahip olan kişiler, ailelerin efendileri olan mal sahibi erkeklerdir. Bu önerme Amerikan hukukunda 20. yüzyıla kadar kalmıştır” (Donovan, 2014, ss.27-28).

Temel doğal haklar doktrinini kadınlara uyarlayan girişim 1848 yılında Seneca Falls'da Duygular Bildirgesi yayımlanmıştır. Doğal haklar kuramından kaynaklanan bu belge, kadınların kamusal işlere katılma ve eğitim hakkına gönderme yapar (Donovan, 2014, ss.29-30). Dedektiflik mesleği bağlamında Amerika'da 1891'de ilk defa bir kadın, Chicago polis departmanında çalışmaya başlamıştır (Turhan, 2016:53). Dedektif hikâyelerindeki toplumsal cinsiyet kategorileri profesyonel yasal uygulamaların tarihine de bağlıdır. 1972'nin sonuna dek Amerika'da kamuda görevli federal ajanların ve polislerin sadece %1'i kadındır (Mizejewski, 2004, s.16).

Toplumun bozulan düzenini yeniden sağlamaya çalışan klasik dedektiflik yazımının gelişimine paralel şekilde 20. yüzyılın başında Amerika'da *hard-boiled* dedektiflik geleneği ortaya çıkmıştır (Koyuncu, 2008, s.2). İngiltere Altın Çağı'nda kadın yazarlar ses bulmuşken, *hard-boiled* dedektif romanlarının gelişiminin başında Dashiell Hammett, Raymond Chandler gibi erkek yazarlar bulunmaktaydı. Bu gelenekte, anlatıcının profesyonel olarak özel dedektiflik yapan bir erkek olması, yalnız çalışması, ödün vermeyen tutumu, sadece birkaç insana güveniyor olması, kent yaşamında sıkça suç işlenen yerlerde bulunuyor olması ortak özellikler olarak görülebilir (Schoenfeld, 2008:836-837). *Hard-boiled* dedektiflik yazımında; bekar, zorlu ve maço erkek dedektif karakter ağırlık kazanmıştır. Kadınlar bu türde ilk başlarda sekreter, kurban ya da *femme fatale* rollerde yer almışlardır (Seaman, 2004, s.186; Mizejewski, 2004, s.15). Turhan'ın da tartıştığı üzere, “1970'lere kadar tasvir edilen amatör kadın dedektif karakteri çoğunlukla gerçek dedektiflerin yardımcılığını yapan, meraklı, her şeye burnunu sokan, evde kalmış karakterler olarak tasvir ediliyordu” (Turhan, 2016, ss.53-54).

Özellikle erkek yazarların öncülük ettiği *hard-boiled* geleneği, 1970'lerin sonunda Sue Grafton, Linda Barnes, Sara Paretsky gibi kadın yazarlarla değişmeye başlamış, dedektiflik türünde kadın bakış açısı görünürlük kazanmıştır (Schoenfeld, 2008, s.837; Mizejewski, 2004, s.17). Bu yeni değişimler ile birlikte sadece suçun araştırılması değil, aynı zamanda çağdaş toplumun patriarkal güç yapısındaki genel suçların

ortaya çıkarılma temaları da işlenmiştir. Ayrıca bu yazında amatör dedektifler sadece cinayetlerin arkasındaki gerçeği değil, yazarlarının da içinden çıktığı Amerikan orta sınıf gerçekliğini yansıtmışlardır. Amerikan toplumundaki çoğulculukla birlikte, kadının toplumdaki rolü ele alınmıştır. Bu romanlarda boşanma, aile içi kadına yönelik şiddet, istihdam, kadının iş yaşamındaki konumu gibi sorunlar ele alınmıştır. Dolayısıyla, bir yandan cinayet soruşturması aydınlatılırken, diğer yandan yirmi birinci yüzyılda kadınların gündelik pratik hayatlarında karşılaştıkları sorunlar ele alınmıştır. Amerika’da basılan 21. yüzyıldaki dedektif romanlarındaki karakterler özellikle orta sınıftan gelen, üniversite eğitimi almış, düzenli ve sürekli olmamakla birlikte profesyonel bir mesleği olan kişilerdir. Diğer yandan karakterlerin ev, araba gibi belirli tüketim alışkanlıkları bulunmaktadır. Ayrıca sadece karakterler değil, yazarlar da orta sınıftandır (Schoenfeld, 2008, ss.837-838).

Otuzlu ve kırklı yıllarda polisiye romanın kitlelere yayılışında da orta sınıfın rolü bulunmaktadır. Hizmet sektöründe ve ücretli emekte kitlesel bir artışla birlikte kapitalist örgütleniş geniş çapta yaygınlaşmıştır. Çalışma hayatının getirdiği psikolojik yorgunluklar, ev ve iş arasında artan mesafe, gürültü, hava kirliliği, rutin çalışma hayatının getirdiği olumsuzluklarla birlikte polisiye roman orta sınıfın okuduğu bir tür olur. Okuryazar nüfus için polisiye roman gündelik yaşamın rutinliğinden kaçış anlamına gelir. Orta sınıfın maddi anlamda sorunsuz yaşam arayışı, başkalarının güvensizliği ile dengelenir (Mandel, 1996, ss.92-93). Ergun, polisiye edebiyatın kaçış edebiyatı olarak nitelendirilmesinin sebebini, romanın sonunda suçun aydınlığa kavuşmasıyla şu şekilde açıklamaktadır:

“Karmaşa toplumun kaçınılmaz bir eğilimi olsa da şiddet gizilgüç olarak varlığını hep sürdürse de dedektifin olayı çözmesi, insan zekasının ve mantığının karmaşayı eninde sonunda yeneceğinin kanıtı gibi görünür...Romanın sonunda başarıya ulaştığında aklın ve mantığın karmaşayı, bilgi yoksunluğunu yenebileceğini de kanıtlamış olur... Bu “mutlu son”, gerçek yaşamda aynı avuntuyu yakalayamayan okur için rahatlatıcı etkidir. Özellikle kendi yaşamında sorunlarını çözemeyen, çevresindeki kargaşayla ve şiddetle baş edemeyen okur için dedektifin başarısı çözümün olasılığını gösterir” (Ergun, 2015, s.27).

1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında Amerika’da kadın dedektiflik yazınında patriarkiyeye boyun eğmeyen modern kadın dedektif figürlerinin ortaya çıkışı, toplumdaki kadın hareketi ve ikinci dalga feminist yaklaşımla da ilgili görülebilir. Aksu’nun belirttiği üzere, ikinci dalga feminizm, “kadının ikincilleştirilmesinin esas alanı olarak aileyi gördü; böylece ilk dalganın siyaset, istihdam ve eğitim alanlarındaki eşitlik taleplerinin ‘özel alan’da ayrımcılık kalkmadığı sürece gerçekleştiremeyeceği düşüncesiyle, bu alanı politik mücadelenin odağına koydu” (Bora, 2010, s.40). 1980’ler ve 1990’lara gelindiğinde feminist romanlar oldukça görünürlük kazanmıştır. Birçok yazar çeşitli etnik, cinsel ve farklı sınıflara ait kadın karakterler yaratmışlardır. Aile içi şiddet, kürtaj, çocuk istismarı, ırk,sınıf gibi çağdaş meseleler ve konularla ilgilenmişlerdir. Eşcinsel dedektifler, siyahi dedektifler artık polisiye edebiyatta da yer almaya başlamıştır (Turhan, 2016, s.54). Bora’nın (2010:41) tartıştığı üzere, ikinci dalga feminizm ile 1980’lerde Üçüncü Dünyalı

feministler, kadın tanımının Beyaz, Batılı, orta sınıftan kadın deneyimine odaklandığını vurgulamışlardır.

Türkiye’de ise polisiye türünün tarihi Ahmet Mithat Efendi ile başlar*. II. Meşrutiyet sonrası, polisiye roman türü hem çeviri hem telif eser olarak yoğunluk kazanmıştır. II. Meşrutiyet sonrası, Erol Üyepazarıcı’nın “onparalık öyküler” olarak adlandırdığı polisiye yazını düşük eğitim seviyesine sahip okuyucuya hitap eden, az sayfalı, haftalık olarak basılan aynı kahramanın başından geçen hikâye serileriydi. Bunlardan en ünlüleri Peyami Safa’nın 1924’ten beri Server Badi takma adıyla yazdığı Cingöz Recai, Çekirge Zehra, İskender Fahreddin’in Şeytan Hediye isimli on paralık serileridir (Büyükarman, 2013, s.101).

Cumhuriyet döneminde polisiye roman çevirilerine devam edilmiştir. Agatha Christie’den yapılan ilk çeviri 1936 yılında Şark Ekspresi’dir. 1950’li yıllarda polisiye romanlarda çeviri sayısında artış yaşanmıştır. Kemal Tahir F.M takma adıyla telif Mike Hammer romanları yazmıştır. 1950’li yılların ortalarında casusluk romanları yazılmıştır. Türkiye’de polisiye edebiyat 1980’lerden sonra ve özellikle 1990’lı yıllarda gelişerek nitelikli polisiye romanlarda artış görülmüştür. Üyepazarıcı, Ahmet Ümit, Celil Oker, Birol Oğuz ve Osman Aysu’yu nitelikli polisiye türünün örnekleri arasında saymaktadır. Bu dönem Pınar Kür, Nihan Taştekin, Esmahan Akyol gibi kadın yazarların eserleriyle polisiye kitaplarında artış görülmektedir (Bayram, 2004:21-24).

Feminist Edebiyat Eleştirisi

Türkekul’un *Kapalıçarşı Cinayeti* isimli kitabını polisiye edebiyat içerisinde feminist yaklaşımla tartışabilmek için bu çalışmada öncelikle feminist edebiyat eleştirisine bakılacaktır. Feminist edebiyat eleştirisi kadın hareketiyle birlikte gelişmiştir. Eleştiri tarihine bakıldığında Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* isimli kitabı feminist eleştirinin ilk modern yapıtı olarak kabul edilmektedir (Humm, 2002:18). Humm, V. Woolf’un yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisine katkısını şöyle değerlendirmektedir: İlk olarak kadının toplumsal gerçekliği cinsiyet tarafından da şekillendirildiği için kadın yaşantısının edebiyatta da cinsiyetlendirilmiş olduğunu göstermiştir. İkinci olarak, edebiyattaki kadın tasvirlerinin ataerkilliğin geleneksel sembolik düzenini ve dil sistemini bozabileceğini göstermiştir (Humm, 2002, ss.18-19). Feminist eleştirinin ne olduğu üzerine eleştirmenlerin odaklandığı görüşler üç temel varsayım üzerinde şekillenmektedir: İlk varsayım, cinsiyetin dil yoluyla kurulduğu ve yazı üslubunda görünür hale geldiğidir. Feminist eleştiri bu bakımdan iktidar, kadınlık, erkeklik vb. genel sorunlardan bahseder. İkinci temel varsayım, cinsiyet bağıntılı yazı stratejilerinin bulunduğudır. Erkekler ve kadınlar dili farklı şekillerde kullanmaktadırlar. Örneğin Kate Millett, *Cinsel Politika* isimli kitabında D.H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller ve diğer erkek yazarların kurmaca eserlerindeki cinsiyete bağlı stereotipleri ve arketipleri betimleyen edebiyatın içeriğini çözümleme girişiminde bulunmuştur.

* Ahmet Mithat Efendi’nin 1884’te yazdığı *Esrar-ı Cinayat* isimli kitabı Türkçe polisiyenin ilk telif eseri olarak kabul edilirken, 1882’de yazdığı *Dürdane Hanım* isimli roman polisiye türü içerisinde değerlendirilmez. Diğer taraftan Ahmet Mithat Efendi bu eserde Türkçede amatör kadın dedektif tiplemesi yaratmıştır (Şahin, Büyükarman, 2016, s.60).

Son varsayım ise edebiyat eleştirisi geleneğinin, kadınları “öteki” konumuna sokarak eserlerini dışarıda bırakmak ya da övgüden yoksun kılmak için eril normlar kullandığıdır (Humm, 2002, ss.21-27). Kısa bir şekilde özetlendiğinde, feminist edebiyat eleştirisi tarih dışı kılınmış kadın eserlerini gün yüzüne çıkarmaya çalışmış ve kadınların edebi gelenekten dışlanışının teorik nedenlerini araştırmaya girişmiştir. Bu anlamda feminist edebiyat eleştirisi egemen edebiyat eleştirisinde görmezden gelinen kadın yazarların eserlerine ve kadınların yaşamlarına kayıtsız kalınmamasıdır (Kırtıl, 2012, s.130).

Gilbert ve Gubar’ın (2000) [1979] *Madwoman in the Attic The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* isimli kitabı günümüzde feminist eleştirinin klasiklerinden kabul edilmektedir. Kitapta 19. yüzyılın tanınmış kadın yazarlarının (Jane Austen, Mary Shelley, Bronte kardeşler, George Eliot ve Emily Dickinson) eserleri incelenmiş, 19. yüzyılda erkekliğin aynı zamanda edebiyatta da kendini gösterdiği, kadın yazarların eserlerinin edebiyattan sayılmadığı, yazma işinin erkek işi olduğuna dair algının o zamanki yazarların mektuplarından, editörlerin bakış açılarından örneklerle sergilenmiştir.

Gilbert ve Gubar (2000), eserlerini incelediği yazarların kabul görmek adına eserlerinin biçimlerini ve yazdıkları kadın karakterlerini, dönemlerindeki erkek yazarların yaratılarına benzer bir şekilde oluşturduklarını tartışır. Dolayısıyla kadın yazarlar, ataerkil kültürle bir uzlaşma sağlamışlardır. Diğer taraftan, 19. yüzyılın kadın yazarları, romanlarında ikincil roller verdikleri patriarkal düzeni bozmaya çalışan, yıkıcılık göstermesiyle deli kadın tiplerini yaratmışlardır. Deli kadın tiplmesi kadın yazarların patriarkal toplum yapısıyla uzlaşma ve kabul görme isteğiyle onu reddetme arzuları arasındaki çatışmayı da göstermektedir. (Kırtıl, 2012, ss.132-133).

Kapalıçarşı Cinayeti

Kapalıçarşı Cinayeti (2013) Esra Türkecul’un ilk dedektiflik kitabıdır. Roman, kendine öneri geldikçe turist rehberliği yapan, dolayısıyla part-time olarak çalışan Berna karakterinin bir müşterisinin cinayete kurban gitmesi ve Berna’nın da bir şekilde olaylara dahil olmasıyla gelişen olaylar örgüsü etrafında gelişir. Romanın mekanı İstanbul’dur. Amerikalı turist bir çiftte rehberlik yapma işini alan Berna, turist çifti Kapalıçarşı’ya götürür. Çiftin serbestçe dolaşmaları için onlardan ayrılan Berna, buluşma saati geldiğinde Grace’in yalnız dönmesi ve aradan uzunca bir zaman geçmesine rağmen Grace’in eşi Andrew’ın ortalıkta görünmemesi üzerine telaşlanır. Andrew, Kapalıçarşı’da ölü olarak bulunur. Polis Berna’dan hem çevirmenlik yapmasını, hem de olay ile bağlantılı ziyaretlerine katılmasını ister. Kitapta Berna’yı doğrudan dedektiflik rolüne girmiş bir karakter olarak görmeyiz. Berna, işlenen cinayete başından beri tanık olmasıyla birlikte olayların içinde yer alır ve polise cinayetin çözümlenmesine yardımcı olacak ipucunu bularak olayın aydınlatılmasını sağlar.

Bu bağlamda Amerika’da polisiye edebiyatta kadın dedektif arketipinin Anna Katherine Green’in 1897’de yarattığı Amelia Butterworth karakteri ile paralellik kurulabilir. Green, kadın dedektiflik yazını kurgusunda iki konuda standart getirmiştir:

suçun araştırılmasında cinsiyetler arası savaş ve genellikle polis olan kayıtsız profesyonel ile sezgileriyle hareket eden akıllı amatör (Schoenfeld, 2008, s.836). Duygularıyla hareket eden Berna karakteri de amatör dedektif rolüne bürünmüştür*.

Berna karakterinin çözümlenmesi, 20. yüzyıldaki genel dedektif karakterlerinden farklı olmasıyla da önemlidir. 20. yüzyılda, toplumun erkek egemen değerlerine koşut olarak bağımsızlık, kararlılık, problem çözmeye gibi nitelikler çoğunlukla erkek dedektif karakterlere özgü meziyetler olarak yansıtılmıştır. Kadın dedektifler ise edebiyatta daha çok dedektif arketipi ya da erkek kahramanın güzel yardımcısı olarak karakterize edilmişlerdir. Kadın dedektiflerin bireysellikleri yansıtılmamıştır; bireysel arayışlarındaki başarısızlıklar sonucunda da karakterler genellikle evlenerek hikâyelerini sonlandırmışlardır. (Koyuncu, 2008, ss.2-3). Diğer bir deyişle 20. yüzyılda ataerkil düzenin devamını sağlayan dedektif karakterleri bulunmaktadır. Dolayısıyla, dedektiflerin karakterleri ve çevreleriyle kurdukları ilişki, toplumsal sorunlara yaklaşma yöntemleri, sınıfsal konumları gibi özellikler dedektif romanlarını feminist edebiyat eleştirisi bağlamında değerlendirmek açısından önemlidir. Bu nedenle, makalenin ilerleyen bölümlerinde Berna karakterinin çözümlenmesi, 20. yüzyıl dedektif karakterleri ile benzerlik ve ayrıştıkları özelliklerin saptanması amaçlanmaktadır.

Türkeku'l'un *Kapalıçarşı Cinayeti* kitabında Berna karakteri için duygular ön plandadır. Duygularını kontrol etmesi de kolay olmamaktadır. Nitekim çantasında sürekli olarak bulundurduğu sakinleştirici haplarla normal yaşantısını sürdürebilmektedir. Aynı zamanda karakter hissettiği yalnızlıktan, evlenip boşandıktan sonra başka bir adamla sürdürülemeyen bir ilişkisinden bahsederken de okuyucu gündelik yaşamındaki duygularına tanıklık edebilmektedir. Seaman kadın dedektiflerin izlenen objeden, izleyen özneye geçişlerini ve kadın dedektiflerin kendi iç dünyalarını yansıtılmalarının bir dönüşüme işaret ettiğini düşünmektedir (2004, s.186). Berna'nın boşanmış olması, iş yaşantısına dair hırslarının olmaması, boşandıktan sonra aldığı kilolarla da kendisini mutsuz hissetmesi, özellikle erkeklerin güzellik algısına dair düşüncelerini kendi iç diyaloglarıyla konuşurması, kadın bakış açısını sergilemektedir.

Berna, kendi dünyasını anlatırken fiziksel özelliklerini de betimlemektedir. Berna, boyuna göre yaklaşık yirmi üç kilo fazlası olduğunu roman boyunca dile getirmekte, kilo fazlasını insanlarla olan ilişkilerinde farklı şekillerde hissetmektedir. Dolmuşta insanları sıkıştırmamak için başka bir dolmuş beklemesi, ya da erkeklerin onu şişman ve güzel olmadığı için ciddiye almadığını belirtmesi aslında gündelik yaşamında beliren

* Benzer bir şekilde polis görevlisine yardımcı olan kadın amatör dedektif karakteri Çağan Dikenelli'nin Yüreksöken Cinayetleri (2005)'nde görülebilir. Roman, *Bir Melek Teyze Polisiyesi* olarak geçer ve kitabın başkahramanı Melek Teyze mahallede sürekli kavgalara karışan, kendi kafasının estiğini yapan, küfürbaz, maskülen bir dille konuşulan orta yaşımı geçkin dul bir kadındır. Melek Teyze, emniyete börekleriyle gide gele cinayetlerin çözümünde polise yardımcı olur. Mizahi yönü ağır basmasına rağmen, Melek Teyze aslında bir anti-kahramandır. Hoşlanmadığı esnafa yapmadığı kötülüğü bırakmaz, oğlunun kız arkadaşından ayrılması için kumpaslar çevirir. Diğer taraftan polisiye kurgu olarak zayıf bir kitap olduğunu belirtebilirim. Bu iki kitap arasındaki tek ortaklık başkarakterlerin kadın olması ve polise yardımcı olarak olayları çözmeleridir. Melek Teyze polisiyesi, erkek bir yazar tarafından yazılmıştır ve ataerkilliğin değerleriyle örtüşen bir karakter yaratılmıştır. Dedektif karakteri açısından bakıldığında kadınların dedektiflik rolünü amatörce yaparken olayları duyguları aracılığıyla çözmelerine karşılık polislerin erkek olması ve akıl yürütme yoluyla olayları çözmeleri ve bu işi profesyonelle yapıyor olmaları, duygular/akıl arasında ikililiğin de göstergeleridir.

bir problem olarak gözükmektedir. Dış görünüşün duyguları da etkilediği görülmektedir.

Başkarakter aynı zamanda duygu durumunu anlatırken boşandığı eşinden ve annesinden de bahsederek betimlemektedir. Doktor olan eşinden boşandıktan sonra, annesiyle birlikte yaşamaya başlamıştır. Yaşlılığından dolayı annesiyle özellikle yakından ilgilenmektedir. Babasını da kaybetmiştir. Babasının cenaze törenine katılan bir kadın dolayısıyla babasının gizli bir sevgilisi olduğunu öğrenirler. Bu ortaya çıkan sevgiliyle birlikte Berna annesinin daha da yaşlandığını düşünmektedir.

“Babamın bir metresi olduğunu öğrendiğinden beri, bütün hayatını bir yalan içinde yaşamış olduğu fikrine kapılmıştı annem. Yasını tuttuğu, babamdan ziyade boşa giden yıllarıydı sanırım. Babamın kendisine bunu yapmış olması, çok ama çok ağrına gitmişti. Yardıma ihtiyacı vardı; ama ne o nasıl yardım isteneceğini biliyor, ne de ben ona nasıl yardım edeceğimi biliyordum” (Türkecul, 2013,s.226).

Berna, annesine karşı sorumluluk üstlenmektedir. Babasının sevgilisi üzerine konuşmazlar. Anne ve kızın paylaştığı ev ortamında sessizlik vardır. Kadınların suskunluğuna ilgili saha çalışmalarında da dikkat çekilmiştir (Yıkılmış, 2015, s.100).

“1970li yıllarda Shirley Ardener ile “Sessiz Grup Teorisini” (Muted Group Theory) formüle eden Edwin Ardener kadınların suskunluğunu araştırma düzleminde ve toplumsal düzlemde ele alır. Kadınların hem yapılan antropolojik çalışmalarda hem de kültürlerinde temsillerinin olmadığını belirtir. Erkek egemen toplumda kadınların yapısal pozisyonları nedeniyle farklı toplumsal gerçeklikleri vardır ve erkek egemen söylem kadınların gerçekliklerini ya da söylemlerini sözsüz ve sessiz bırakır. Sessizlik kadınların konuşmadığı anlamına gelmez. Dilde kendilerini ifade etme olanağı bulamadıkları için suskun olan gruplar sadece kadınlar da değildir, o topluluktaki tahakküm ilişkileri içinde tabii konumda bütün gruplardır” (Ardener, den aktaran, Yıkılmış, 2015, s. 100).

Berna karakterinin duygularının romanda ağır basması epistemolojik açıdan feminist metodoloji ve feminist metodolojinin pozitivizm eleştirisiyle birlikte düşünülebilir. Woolf pozitivizmin en basit biçimiyle değerden arınmış nesnellik kabulüne dayandığını, araştırma yapılırken araştırmacı ve araştırılan arasında mesafe ve katılımsızlığa dayandığını, öznelerin hayatı ve anlamlarını nesnel olarak görebileceğini ve yorumlayabileceğini varsaydığını belirtir (2009, ss.376-377). Woolf bu konuda Pat Caplan’ın nesnellüğün erkek öznelliğinin basitçe bir yansıması olduğunu savunduğunu ekler. Pozitivizmin nesnellikine karşılık, “[p]ek çok feminist, sürece odaklanan bir yaklaşım savunmaktadır. Bu yaklaşım kişinin sezgilerini, duygularını ve bakış açılarını reddetmekten ziyade araştırma ilişkisinin ve sürecinin bir parçası olarak bunlardan yararlanır” (2009:378).

Dedektiflik kurgusunda ‘bilim’ ve ‘akıl’ kavramlarının vurgulanması Aydınlanma’yla ilişkili olup tüm fenomenler bilimsel tanımlama bağlamında şüphe ile karşılanmakta ve mantıksal açıklamayla ilişkilendirilmektedir. Bununla birlikte aklın duyguya karşı baskın gelmesi 18. yüzyılda iyice yerleşmiştir. Newton’un dünya görüşünde dünya mekanik bir saat olarak düşünülmüştür. Ussal ve matematiksel olarak işlemeyen şeyler ikincil, gerçeklikten uzak olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bir ikilik göze çarpmaktadır: Akılla yönetilen kamusal dünya ile duygusal ilişkiler, bireye özgü tutumların yansıtıldığı dünya. Bu ikilikte aynı zamanda akılcı dünyanın, akıl-dışı dünyaya üstün olduğu ve hatta onu denetlemesi gerektiği üzerine hiyerarşi içeren bir görüş savunulmuştur. Nitekim

Descartes, tutkuların denetim altına alınması gerektiği üzerine broşür yayımlamıştır. Ayrıca bu görüşte kamusal alan akılla ve erkekle özdeşleşirken, özel alan kadınlara özdeşleşmiştir (Donovan, 2014 ss. 24-25; Koyuncu, 2008, ss.2-14).

Aydınlanma ile birlikte akıl ve duygu arasındaki ikilik 19. yüzyıl klasik dedektif romanlarına da yansımıştır. Edgar Allan Poe'nun Dupin karakteri ile tür olarak dedektiflik yazınına yönelik bir takım kurallar yerleşmiştir. Dupin, çözülmesi çok zor gizemler ve suçları mantık, akıl yürütme, bilimsel metotlarla çözmektedir. (Koyuncu, 2008, ss.2-15).

Berna karakteri çekirdek orta sınıftan bir profil ortaya koymaktadır. İstekleri de orta sınıfın sorunsuz bir yaşam sürdürme gayesi ile uyumludur. Nitekim Esra Türkekel verdiği bir röportajda şöyle demiştir: “Berna'nın benim için anlamı sıradan, ortadirek, şehirli, eğitilmiş, bir vatandaş olması. Ben en iyi bu dünyayı biliyorum ve şimdilik o dünyanın arka plan olduğu kitaplar yazmak istiyorum” (Türkekel ve Özdemir 2016b, s.70). Romanda Berna orta sınıfa yönelik duygularını şu şekilde dile getirmektedir:

“Ben böyle beş yıldızlı otellerin kapısından bile girmekten çekinen, kendi halinde, orta sınıf bir ailede, Kadıköy’de büyüdüm. Babam sağlığında, işlerinin en açık olduğu zamanlarda bile şöyle lüks bir otelin pastanesinde bir çay içmeyi aklımdan geçirmezdim. Annem de öyle. Böyle yetiştirildiğim için gençlik yıllarımda lüks mekanlardan içgüdüsel olarak ürkerdim. Sonraları, evliliğim sırasında eşim Timur’un doktorluk kariyeri yükselişe geçtikçe sıklaşan psikiyatri seminerleri ve kongreleri, kokteyl ve davetler ile sosyetik ortamlara girip çıkmaya aşına oldum” (Türkekel, 2013, s, 13).

Diğer taraftan Berna karakteri orta sınıftan olmasına rağmen, belirgin bir şekilde alt sınıftan olanlara karşı şefkatini romanda çokça dile getirir. Turist rehberliği yaptığı Amerikalı kadın turist Nişantaşı’ndaki bir mağazadan pahalı bir çanta satın alır. Daha sonra arabalarına binerek Eminönü’nden geçerler. Çantaya yüklü bir miktarda para verilmesini gereksiz bulan Berna, çöp kutusunu karıştıran bir baba ve kızını görür. Karakter duygularını şöyle dile getirmiştir: “Dört beş yaşlarındaki kızcağız, az gelişmiş bedenine oranla kocaman duran bir itfaiye arabası ile oynuyordu. Çöp kutusunu karıştıran babası, geri dönüşümcü Çingeneler gibi konuya hakim ve mağrur değil utangaç tavırlıydı. Nedense adamcağızın tedirginliği bana çok dokundu. Göz pınarlarımdan yukarı çıkan yaşları durdurmak için çenemi kastım” (Türkekel, 2013:29). Yolda mendil satan, yoksul bir adam hakkında “insanlar hiçbir zaman bu duruma düşmemeliydi” şeklinde kendi kendine düşünürken, mendil satan adamın mendili yere atması ve iyi giyimli bir adamın mendili yerden alıp yanındaki kadınla birlikte yürüyüp gitmesi de karakteri öfkelenendirir (Türkekel 2013, s.47). Başka bir örnekte karakolda soruşturma sonrası eve geç vakitte dönerken, apartmanın girişinde sigarasını yere attıktan sonra kapıcı Kazım Efendi’nin romantizmalı parmaklarıyla söylenerek toplayacağını düşünür ve pişman olur.

Yukarıda verilen örneklerde pozitivist paradigmadaki dedektif tiplerinin tersine, güç, iktidar ve hiyerarşiyi sorgulayan feminist metodolojiye yakın duran amatör bir dedektif karakteri görürüz. Feminist metodoloji uygulanırken, güç ve eşitsizliği sorgulamanın yanı sıra aynı zamanda bunu azaltmaya hatta ortadan kaldırmaya çalışılır. Burada karakterin konumu itibarıyla dış dünyayla kurduğu ilişkiyi düşünceleriyle alt sınıflara duyduğu şefkati anlarız. Bu bağlamda karakter sadece bu şefkati dile getirmektedir.

Berna turist rehberliği ile geçinmektedir, fakat bu işi de tam zamanlı bir iş olarak

yapmamakta, turizm acentesinden kendisine iş önerildikçe çalışmaktadır. Üniversiteden mezun olduğu zaman da çevirmenlik yaparak geçimini sağlamıştır. Karakterin part-time olarak çalışmaktan şikâyetçi olmadığı söylenebilir. Romanın ekonomi-politik bağlamına bakıldığında dönemselsel olarak post-Fordizm ya da diğer adıyla esnek birikim koşullarının yansımaları görülmektedir. Harvey esnek birikim sürecini 1973 petrol krizinden sonra ulus-devlet karşısında finans sermayesinin güçlenmesiyle beraber yaşanan değişimleri tartışmıştır (1999, s.170). Bu değişimlerden hizmet sektörünün büyümesi, taşeron sözleşmelerin artması ve geçici istihdamda artış, kadınların üretimde ve işgücü piyasalarında part-time emeklerinde artış, taşeron, ev içi ve aile türü çalışma sistemlerinde artış, refah devletinin küçülmesiyle birlikte sosyal haklardaki kesintiler göze çarpanlar arasındadır.

Romanda ayrıca kapitalizmin doğasının kent yaşamına yansımaları da yer yer ifade edilmiştir. Ayrıca *Cadibostanı Cinayeti* (2016a) kitabında kent yaşamının nasıl dönüştüğü kentsel dönüşüm ile sık sık belirtilmiştir*. Berna'nın *Kapalıçarşı Cinayeti* kitabında kente bakışı şöyle aktarılmıştır.

“Hayat, her zamanki akışında önümden geçip gidiyordu. Gürül gürül çağlayan yaşam nehrinin ana kolu, ne şiddeti ve cinayetleri, ne hastaneye çakılıp kalmışları, ne evden çıkamayan sakat ve yaşlıları, ne de sağlıkları izin verse de parasız oldukları için şehir hayatının çoğu nimetine izleyici konumunda kalan yoksulları davet ediyordu. Sen de gel, benimle ak, demiyordu” (Türkecul, 2013, s.229).

Sonuç

19. yüzyıla uzanan polisiye edebiyatın temel karakteri dedektif, suçu çözümlenerek düzensizliği düzene kavuşturur ve rasyonaliteyi yeniden tesis etmeye çalışır. Dedektiflerin suçu nasıl çözdükleri, kendilerini nasıl konumlandıkları, suçu çözerken hangi yöntemleri kullandıkları yine toplumsal değişimlerle ilişkilidir. 19. yüzyılda İngiltere’de sanayi devrimiyle birlikte kentlere yoğun olarak yaşanan göçün sonucunda suç oranının artışıyla burjuvazinin mülkiyetini korumaya yönelik bakış açısı edebiyata da yansımıştır. Bu bakış açısı rasyonelliğin nasıl inşa edildiğini de göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında polisiye roman ilk ortaya çıktığında suç ile birlikte bozulan düzeni yeniden tesis etmeye çalışan erkek dedektifler ve yazarlar ön plana çıkmıştır. Kadın dedektifler ve kadın yazarlar, İngiltere’de polisliyenin Altın Çağı olarak adlandırılan dönemde edebiyatta görünürlük kazanmıştır. Amerika’da erkeksi ve maço dedektiflerin ağırlık bastığı *hard-boiled* dönemini takip eden 1980’ler ve 1990’larda kadın bakış açısının yansıtıldığı farklı etnik, sınıfsal ve cinsel kimliklerden kadın karakterlerin ve toplumun sorunlarını yansıtan kadın dedektiflerin yaratıldığı feminist romanlar ortaya çıkmıştır.

Esra Türkecul’un kitabında yarattığı Berna isimli karakterin kendi dünyası, mekanla ve diğer insanlarla kurduğu ilişki bakımından feminist edebiyat izlerine rastlanmakta-

* *Cadibostanı Cinayeti*, Türkecul’un ikinci kitabıdır. Yine Berna karakteri etrafında olaylar gelişir. İlk kitapta işlenen cinayeti tesadüfler yoluyla ipucunu polise sunan Berna, bu kitapta işlenen cinayeti kendi başına çözer. *Cadibostanı Cinayeti* kitabının polisiye kurgusu çok daha güçlüdür. Bu kitabında Berna daha belirgin bir şekilde amatör dedektif olarak görülmektedir.

dır. Rasyonalitenin ağırlık kazandığı klasik dedektif romanlarının aksine duygu dünyası ağırlık basan, kendi öznelliğinin farkına varan bağımsız bir karakter yaratması, işlenen olayların günümüz sosyo-ekonomik bağlamla ilgili olması bu izlerden birkaçıdır. Burada amötör kadın dedektif aslında dünyadan kopuk ve ilgisiz, rasyonel bir şekilde olayları çözmeye çalışan erkek dedektif tiplemesini geride bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bayram, Güliz-Elif (2004). *Türkiye’de Polisiye Roman: Osman Aysu Romanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Gazetecilik Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bora, Aksu (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul:İletişim.
- Büyükarman, Didem-Ardalı (2013). Şeytan Hadiye’nin Şeytanlığı İskender Fahreddin Sertelli’nin Onparalık Serisi. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem-Ardalı Büyükarman (Ed.), *Edebiyatın İzinde: Polisiye Edebiyat* içinde (s.99-103). İstanbul: Bağlam..
- Dikenelli, Çağan (2005). *Yüreksöken Cinayetleri*. İstanbul:Oğlak.
- Donovan, Josephine (2014) [1985]. *Feminist Teori*. A. Bora, M.A. Gevrek, F.Sayılan (Çev). İstanbul:İletişim.
- Ergun, Zeynep (2015). *Kardeşimin Bekçisi: Başlangıcından II. Dünya Savaşı’na İngiliz Dedektif Yazını*. İstanbul: Labirent.
- Gilbert, Sandra M ve Gubar, Susan (2000) [1979]. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- Harvey, David (1999). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis.
- Humm, Maggie (2002) [1994]. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul:Say.
- Kırtıl, Arık Gonca (2012). Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Sevim Burak. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 8, 127-151.
- Koyuncu-Yıldırım, Nevin (2008). *Detective Fiction as a Gendered Genre*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Mandel, Ernest (1996) [1985]. *Hoş Cinayet: Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi*. N. Saraçoğlu (çev.). İstanbul:Yazın Yayıncılık.
- Mizejewski, Linda (2004). *Hardboiled &High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Schoenfeld, Bethe (2008). Women Writers Writing About Women Detectives in Twenty- First Century America. *The Journal of Popular Culture*, 41(5), 836-853.
- Seaman, C. Amanda (2004). Cherchez la femme: detective fiction, women, and Japan. *Japan Forum*, 16 (2), 185-190.
- Şahin, Seval ve Büyükarman, Didem Ardalı (2016). Türkçe Polisiyenin Kadın Dedektif Kahramanları. *221B: İki Aylık Polisiye Dergi:Edebiyat ve Ekranda Kadın Dedektifler*, 60-62.
- Turhan, Fulya (2016). Amerikan Polisiye Edebiyatında Kadın Dedektifler. *221B: İki Aylık Polisiye Dergi:Edebiyat ve Ekranda Kadın Dedektifler*, 52-54.
- Türkecul, Esra (2013). *Kapalıçarşı Cinayeti*. İstanbul: Esen Kitap.
- Türkecul, Esra (2016a). *Cadıbostanı Cinayeti*. İstanbul: Mylos Kitap.
- Türkecul, Esra ve Özdemir Özlem (2016b). Kapalıçarşı’dan Cadıbostanı’na: Yazar vs Editör. *221B: İki Aylık Polisiye Dergi:Edebiyat ve Ekranda Kadın Dedektifler*, 70-71.
- Woolf, L. Diana (2009). Saha Çalışmasında Feminist İkilimler. Hattatoğlu&G.Ertuğrul (Der.). *méthodos: kuram ve yöntem kenarından* içinde. İstanbul: Anahtar, (s. 372-441).
- Yıkılmış-Salman, Meral (2015). Kadınlarla Mülakat Yapmak. *Fe-Dergi: Feminist Eleştiri*, 7 (13), 96-107.
- <http://www.solakkedi.com/edebiyat/polisiyenin%20kisa%20tarihi-solak%20kedi.pdf> (13.07.2017).



ANADOLU'YA GÖÇ ETMİŞ BULGARİSTAN TÜRKLERİNİN KUTLAMA TÖRENLERİ İLE BU TÖRENLERDE YER ALAN MÜZİKLER

CELEBRATION CEREMONIES OF BULGARIAN TURKS'WHO PLACED TO ANATOLIA AND MUSIC IN THESE CEREMONIES

Zekiye Çağımrlar **

ABSTRACT

Bulgaria is the Balkan country where the Turkish minority live intensively since the time of the Ottoman Empire . During the Republican period, immigration was systematically carried out for a while under the Turkish-Bulgarian residence agreement. Within this context, a total of 198,688 immigrants came during the period 1923-1939. Since this period, immigration has not been carried out systematically, and most of the time immigration has not been done by voluntarily. Immigration is to start from scratch in a new land, leaving behind their lands under the harrow of a nation from their land, their past, their ancestors' graves, even their future that they dream of in that land. Our citizens, who have been forced to migrate from Bulgaria, in addition to maintaining the activities of daily **living** and learning the customs and practices of the new lands, have adapted to the local cultures where they settled over time. In this study, celebrative ceremonies, such as weddings, circumcisions and Hidrellez of our citizens who emigrated from Bulgaria, will be under debate in terms of the past and now. The compilations were made in Adana, Mersin, İstanbul, İzmir, and Bursa. The effectual results to be achieved in the study, which is done by the analysis of written sources and interviewing resource persons, is to give the effect of a cruel concept like migration on the cultural values with the example of Turks forced to migrate from Bulgaria.

Keywords: Anatolia; migrants from Bulgaria; Turks; migration; celebration; ceremony; music

* Yard.Doç.Dr.Çukurova Üni. Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü. czekiye@cu.edu.tr

ÖZET

Türk azınlığın Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana en yoğun olduğu Balkan ülkesi Bulgaristan'dır. Cumhuriyet döneminde Türk-Bulgar ikamet sözleşmesiyle göçler bir süre sistemli olarak yapılmıştır. Bu kapsamda 1923-1939 döneminde toplam 198.688 göçmen soydaş gelmiştir. Bu dönemden sonra göçler sistemli olarak sürdürülmediği gibi, büyük çoğunluğu isteğe bağlı olarak değil zorunlu olarak yapılmıştır. Göç bir milletin toprağından, geçmişinden, atalarının mezarından, hatta o topraklarda hayalini kurduğu geleceğini geride acı içinde bırakılıp, yeni bir toprakta sıfırdan başlamaktır. Bulgaristan'dan göç etmek zorunda kalmış vatandaşlarımız geldikleri topraklarda sürdürdükleri günlük yaşam uygulamaları kadar, geleneksel yaşam uygulamalarını da yeni geldikleri topraklarda uygulamaya çalışmış fakat zaman içinde yerleştikleri yöre kültürüne uyum sağlamışlardır. Bu çalışmada Bulgaristan'dan göç etmiş vatandaşlarımızın düğün, sünnet Hıdırellez gibi kutlama törenleri geçmiş ve şimdi olarak ele alınarak verilecektir. Derlemeler Adana, Mersin, İstanbul, İzmir, Bursa yöresinde yapılmıştır. Kaynak kişiler ile görüşme, yazılı kaynak incelemesi ile yapılan çalışma ile ulaşılan sonuç, göç gibi acımasız bir kavramın kültür değerleri üzerindeki etkisini Bulgaristan'dan göç etmek zorunda bırakılmış Türkler örneği ile verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu; Bulgaristan'dan göç etmiş Türkler; göç; kutlama; tören; müzik

Türk azınlığın Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana en yoğun olduğu Balkan ülkesi Bulgaristan'dır. Cumhuriyet döneminde Türk-Bulgar ikamet sözleşmesiyle göçler bir süre sistemli olarak yapılmıştır. Bu kapsamda 1923-1939 döneminde toplam 198.688 göçmen soydaş gelmiştir. Bu dönemden sonra göçler sistemli olarak sürdürülmediği gibi, çoğu zaman isteğe bağlı olarak da göç yapılmamıştır. Bulgaristan'ın Türkler üzerinde uyguladığı baskı ve asimile politikası göçleri zorunlu hale getirmiştir. Bulgaristan'dan Türkiye'ye yapılan göç tarihlerine göre göçmen nüfusu şu şekildedir:

1939-1949 arasında 21.353

10 Ağustos 1950 den 30 Kasım 1951'e kadar 154, 393

1968'den 1979'a kadar 120.000

2 Haziran - 22 Ağustos 1989 arasında 311.862

22 Ağustos 1989-Mayıs 1990 arasında 34.098 soydaş Türkiye'ye gelmiştir **

Göç bir milletin toprağından, geçmişinden, atalarının mezarından, hatta o topraklarda hayalini kurduğu geleceğin geride acı içinde bırakılıp, yeni bir toprakta sıfırdan başlamaktır. Bu başlangıç toplumsal, bireysel psikolojik travmalar yarattığı gibi, geride bıraktığı değerlerin de yeni yaşamda ekonomik, sosyal etkenler nedeni ile azalmasına kimi zaman da yok olmasına ya da yeni yaşamın olduğu topraktaki değerlerle kaynaşıp yeni bir değer biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bugün Anadolu'ya Bulgaristan'dan göç etmiş Türklerin geleneksel yapısı içinde uyguladıkları pratikler Bursa yöresi dışında diğer yörelerde, ilk başlarda korumaya çalışmakla birlikte,

*(www.bulturk.org.tr,www.westtrakien.com,www.balkanskidom.com, www.dernekturk.com)

kendi ifadelerine göre göçün beşinci yılından itibaren yerleştikleri yerin uygulamalarına benzemeye başladığını ifade etmektedirler. Bursa yöresinin özelliği Bulgaristan'dan gelen Türklerin nüfus olarak daha çok Bursa yöresine yerleştirilmesindedir. Aynı kültür yapısından gelen kişilerin nüfusu ne kadar kalabalıksa, kültürel değerlerin yaşatılması daha kolaydır. Bugün dernekler, sosyal iletişimler ve kimliğine sahip çıkma, koruma ilkesi ile diğer yörelerde de bazı değerlerden örnekler görülse de düğün, sünnet ve Hıdırellez geleneği Bulgaristan'daki örneklerine daha yakın şekliyle Bursa'da yaşayan göçmenler tarafından yaşatılmaktadır. Günümüzdeki göçmenlerin Anadolu'daki kutlama törenlerine bakacak olursak düğün, sünnet, bayram ve kandiller, hıdırellez olduğunu görmekteyiz. Bu çalışmada Anadolu'ya yerleşmiş olan göçmenlerin Adana'da, Bursa'da, İstanbul'da, İzmir'de ve Mersin'de yerleşmiş olanlarından derleme yapılmıştır. Anadolu'daki evlilik törenleri genel anlamda detaylarını kaybettiği için süreç evlilik töreni olarak bir başlık altında verilmiştir.

Anadolu'ya Yerleşmiş Olan Bulgaristan Türklerinin Evlilik Töreni

Bugün Anadolu'da yerleşmiş göçmenlerin evliliklerinde görücü usulü yerine, anlaşarak evlilik yapılmaktadır. Anlaşan çiftler ailelerine bu durumu söyledikten sonra aile büyükleri tanışır. Bir araya gelen aile büyüklerinden damadın babası, amcası ya da dedesi “Allah”ın emri Peygamber’in kavli ile kızınızı oğlumza istiyoruz” der ve anlaşan çiftler olduğu için de kız tarafından aile büyükleri “Allah yazdıysa, yazgıya bozgu olmaz, Allah mesut etsin” derler. Bu cümlelerden sonra yapılan kahveyi gelin adayı misafirlere ikram eder. Ardından da çikolata ikram edilir. Artık söz kesilmiş olur. Başlık parası isteme olmamakla birlikte, kız tarafının hangi ev eşyasını, oğlan tarafının hangi ev eşyalarını alacağını belirlerler. Bu akşamda nişan tarihi belirlenir. Evde ya da düğün salonunda yapılıp yapılmayacağı da bu akşamda karar verilir. Nişan evde olacaksa çağrılacak olan kişiler aileye çok yakın olanlardır, salonda olacaksa davetlilerin sayısı daha da uzak yakınlarla genişlemektedir. Nişanla, düğün arasındaki zamanda eğer dini bayram varsa, bayramlarda damat ve ailesi önce kız evine bayramlaşmaya giderler. Bayramlaşmada oğlan evi çikolata, şeker, geline çeşitli hediyeler getirirler ve ekonomik durumu iyi ise altın da takarlar. Anadolu'nun güney yörelerine yerleşmiş göçmenlerde Kurban Bayramında gelin evine boynuzlarının arası kınalanmış ve altın takılmış kurban gönderme uygulaması da vardır. Düğün için gelin ve damadın oturacağı ev belirlendikten sonra eşyalar alınıp yerleştirilir. Gelinin çeyizi de getirilip serilir. Diğer yörelere göre Güney yöresinde çeyiz serildiği gün önemlidir. Gelinin yakın arkadaşları gelin evine gelip, kamyona davul-zurna eşliğinde çeyizi yüklerler. Eve gidip eğlence içinde çeyizi sererler. Genelde çeyiz serme düğünden bir hafta önce yapılır. Düğünden bir gün önce kına gecesi yapılır. Kına gecesinde gelin güzel bir gece elbisesi giyer. Eğlence ya evin içinde ya da evin bahçesi uygunsa bahçede yapılır. Müzik de ya evdeki müzik çalınabilecek aletlerden (kasetçalar-cd çalar-bilgisayar) ya da parayla tutulan orkestradan yapılır. Genel olarak müzikler davetli gelenleri oynatmaya yönelik

ritmik özelliktedir. Kınanın bitimine doğru gelin üzerine bindallı denen kostümü giyer, başına da kırmızı örtü örtülür. Davetliler geniş bir daire şeklini alır gelin de bu dairenin ortasına gelir. Gelinin arkadaşları da gelinin etrafında içinde mumların yandığı kına tepsisini türkü söyleyerek dönerler. Genç ve mutlu bir evli kadın gelinin kınasını yakar. Gelinin avucuna da kayınvalidenin hediye ettiği altın konur. Kına yakılmasından sonra misafirlerle birlikte “Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar” diye başlayan türkü ve gelini ağlatmaya yönelik kına ağıdı özelliğindeki türküler söylenir.

Düğün genellikle düğün salonlarında yapılmaktadır. Bugün nikâh ile düğün aynı yerde düğün salonlarında olmaktadır. Davetiye ile çağırılmış misafirlerin önceden geldiği salona gelin ve damat seçtikleri ya da seçmedilerse salonun o an için uygun bulunduğu dans müziği ile girer doğrudan piste giderek dansa başlarlar. Danstan sonra nikâh masası kurulur, nikah gelin ve damadın belirlediği nikah şahitlerinin de masaya oturması ile kıyılır. Nikâh sonrası ise dans ve oyun havaları çalınır. Oyun havaları içinde özellikle “Ramo” vardır. Bir de “Kızılıklar oldu mu?/Selelere doldu mu?” dizeleri ile başlayan türküler vardır. 2000’li yıllarda derneklerin kültürel kimliklerin korunması amacı ile kurdukları müzik ve dans grupları ile özellikle Bursa yöresinde Bulgaristan’dan günümüz Anadolu’suna taşıdıkları oyunlar ve müzikler sunulmaktadır. Düğünlerde takı merasimi yapılmakta, salonun sunucusu ya da oğlan tarafından bir erkeğin anons etmesi ile takanın kim olduğu ve ne taktığı duyurulmaktadır. Düğün bitiminde gelin ve damat yeni evlerine korna çalan araba konvoyu eşliğinde bırakılır. Ekonomik durumu iyi olanlar balayına çıkarken, uygun olmayanlar gitmezler. Gelin ve damat düğünden sonraki ikinci gün hazırlanmış olan bohçayı alıp damadın ailesinin evine giderler. Gelin içinde gömlek, örtü, çorap, havlu gibi eşyaların olduğu bohçaları hazırladığı kişilere verir. Bu kişiler anne-baba bir bohça, sonrasında yapılmışsa damadın ablası ve varsa eşi, damadın abisi ve varsa eşi ya da damadın amca ve dayılarına, hala ve teyzelerine eşleri ile birlikte hazırlanmış bohçalar verilir. Bu bohça verme geleneği günümüzde git gide daha az rastlanılan bir gelenek halindedir. Düğünden bir hafta sonra da gelinin ailesi yemeğe davet etmektedir. Yemeğe giden damada, gelinin babası tarafından bir hediye verilir(K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13).

Sünnet

Sünnet Müslüman âleminin bütününde olduğu gibi Anadolu’da ve Anadolu’ya yerleşmiş Bulgaristan’dan göç etmiş Türklerde Müslümanlığın şartı ve erkekliğe geçişin ilk aşaması olarak inanılmaktadır. Sünnet 10 yaşından önce ve genellikle tek sayılı yaşlarda yapılır. Sünnetin yapıldığı tarih ekstra bir durum yoksa yazdır. Sünnet edilecek çocuk için babanın en yakın arkadaşı kirve olur ve bu akrabalık bağı oluşturmadan, sünnet olan çocuk ve ailesi arasındaki samimiyet bağı güçlendirir.

Sünnet düğünleri ya evde ya da düğün salonlarında yapılmaktadır. Eskiden salonda çocuklar sünnet olurken şimdi sünnet düğününün ertesi günü sünnet yapılmaktadır. Sünnet düğününde kirve genellikle ya saat alır ya da altın takar. Düğüne davet edilenler

de aileye yakınlıklarına göre hediye getirirler. Sünnetin düğünlülmeden mevlit ile yapılanı da vardır. Burada çocuk sünnet edildikten sonraki gün davetliler evde toplanır çağrılan hocanın okuyacağı mevlit ile de yapılır. Bu mevlitte yemek de ikram edilir(K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13).

Hıdırellez

Güney yöresinde çok fazla pratiğı olmamakla birlikte Bursa ve İzmir yöresinde Hıdırellez günümüz koşulları içinde canlı bir şekilde uygulanmaktadır. 5 Mayıs gecesi dileğı olanlar gül dalına dileklerini yazdıkları kâğıtları bağlayıp, 6 Mayıs sabahı erkenden de çözüp kağıdı suya atarlar. Ayrıca ev, araba gibi dilekleri olanlar bunun yanında yüksek bir tepede çamurdan bu şekilleri yaparak bırakırlar. Parasının bereketli olmasını isteyenler de yedi karınca yuvasından toprak alıp bunu bir paketle gül dalına bağlarlar. Ertesi gün bu paketi bir sonraki yıla kadar çıkarmamak üzere cüzdanlarında taşırlar. Hıdırellez'de pikniğıe gitmeye özel önem verilir ve salıncak kurulup sallanırlar(K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13).

Dini Bayramlar ve Kandiller

Ramazan ayında bayramdan önceki gün kabir ziyareti yapılır. Bayram sabahı da namaza gidilip eve dönlüdüğünde evdekiler ile bayramlaşırlar. Ardından büyüklerin ziyaretine gidilir ya da evde küçüklerin ziyaret etmesi beklenir. Bayram için bir gün önceden lokma ya da baklava tatlısı yapılarak misafirlere şeker ve çikolata ile ikram edilir.

Kurban Bayramında da bayramlaşma ile ilgili gelenek aynıdır. Kurban Bayramında bayram namazından sonra eve gelinip kurban kesilir ve kurbanın ciğerinden yapılan yemekle kahvaltı yapılır. Kurbanın kesilen eti 4 parçaya ayrılır bir parçası eve ayrılıp kalan et en az 7 eve pay edilerek dağıtılır.

Kandillerde tatlı ya da kandil simitleri yapılp komşulara dağıtılır. Karşılaşılan yakın kişilerin kandilleri tebrik edilirken günümüzde cep telefonlarının ve internetin imkânlarından yararlanılıp bu yolla tebrik mesajları gönderilmektedir(K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13).

1980'li Yıllara Kadar Bulgaristan'daki Türklerin Evlilik Törenleri

Kız İsteme: Evlilik törenlerinin ilk aşaması olan kız beğenme ve kız isteme olayı 1950'li yıllar itibari ile ailelerin görüşmesi ile başlamaktadır. Evlenecek olan erkeğın ailesi, oğullarının evlenme çağına geldiğıine karar verince kendi ailelerine yakışır bir gelin aramaya başlarlar. Aranılan kızın 7 kuşak aileden olmaması gerekir ve bir de komşu kız olmamasına özen gösterilir. Eğer oğlanın yakınları daha önce yapılan düğün ortamında, kına gecelerinde bir kız görüp beğenmemişse çevresine sorar. Bunun için de yakınlarına "Bildiginiz yerde bizim oğlana uygun bir kız var mı?" der. Kız görmeye gitmenin ilk aşaması kızın, erkek tarafına tavsiye edilmesi ile başlamaktadır. Ailelerin genellikle

lakapları olduğundan, gelin adayı için ya da damat adayı için “Efendiler/Pirinççiler/... vs...”’den diye tanımlama yapılır. Tavsiye üzerine damat adayının annesi ve yakınları kızı bir şekilde (alışverişte, suya giderken ya da komşuya gidip kızı oraya bir bahane ile çağırarak) görmektedirler. Kızı görüp, daha önceden aile ve kızın ahlakı, becerisi yönünde bilgi aldıklarından, kızı da görüp fizik olarak beğenince damat adayının ailesi, kızın ailesine geliş nedenlerini de söyleyerek ziyarete gitmek istediklerinin haberini gönderirler. Kızın ailesi de ziyareti kabul eder. Bu kabul ediş ile gelinecek gün arasındaki sürede kızın ailesi bu defa damat adayı ve ailesi hakkında araştırma yapar. Böylece iki aile ilk kez bir araya gençleri evlendirmek amacı ile bir araya geldiklerinde birbirleri hakkında ön bilgi edinmiş halde olurlar. Sonrasında eğer kızın ailesi damat adayını ya da ailesini beğenmezse konuşmayı ağırlıklı olarak evliliğin olmayacağı şeklinde imalarla sürdürürler. Damat adayı ve ailesi hakkında olumlu bir izlenim oluşmuşsa bu defa damadın ailesinin birkaç kez gelip gitmesine izin verirler. Her gelişte damadın ailesi niyeti söyler. Kız evi bir bahane ile kararın tam olarak verilmediğini söyler. Bu süreçte bırakma durumu aslında kızın ailesinin ve kızın gönlü bu işe olur verdi anlamındadır. Sonuçta geliş gidişlerin yeterince olduğuna ikna olan kızın ailesi yine damadın ailesi geldiğinde tarih belirleyip, belirlenen tarihte gelmelerini isterler. Bunu söylemek ailenin damat adayını da yanlarına alarak gelmeleri içindir. Damat adayı ile kızın evine gelen ailenin büyüğü, kız evinin büyüğüne genelde baba ya da dedeye “Allahın emri, Peygamberin kavli...” Diye başlayan cümle ile kızı ister. Kız evinin büyüğü de “Allah yazdıysa hayırlısı olsun“ diye yanıt verir. Böylece kız verilmiş olur. Bazen espri olsun diye kızı isteyen kişi “Allah’ın emriyle verilmeyeni, tüfeğin demiriyle alırsız” der. Kız evinin büyüğünün onay cümlesinden sonra aileden bir kadın mutfakta yumurta yemeği yapar. Yumurta yemeği yağda yumurta kızarmaktır. Kızartılmış yumurta kız ve erkek ailelerinin büyüklerine ikram edilir. Ortamda bulunmayan kıza da sonuç “Yumurtanı yedik” diye haber verilir. Yumurtanın yenmesi söz kesilmesi anlamındadır. Bilindik ifade ile kız ile oğlan “Sözlenmiştir”. Sözlenmek aynı zamanda nişanlanmak anlamındadır. Yumurta yedikten sonra ayrıca nişan için bir toplantı yapılmaz. Sözden sonra iki ailenin tarihini belirlediği düğün gelmektedir (K1, K2, K3, K4). Söz kesimindeki önemli uygulama başlık parasının kararlaştırılmasıdır. Başlık olarak da kız tarafı para, altın isteyebileceği gibi yatak, yorgan, iplik de isteyebilir (K5,K6). Evlilikler genellikle görücü usulü olup ailelerin karar vermesi ile gerçekleştiği için, birbirini sevip de kavuşamayan gençler de bulunmaktadır. Sevip de kavuşamayan gençlerin durumları ile de çok fazla türküler söylenmiştir. Örneğin aşağıdaki türkü sevip de sevdiğine kavuşamayan gencin kendi ağzından yakılmıştır ve oldukça bilinen bir türküdür:

Sathuların yerleri

Yok ayaklı yerleri

Kurgazların yerleri

Cami gibi yerleri

Aman Müveddet canım Müveddet

Geniş ovalarda gezen Müveddet (K6)

Düğün Heyeti: Söz kesildikten sonra düğün için çok beklenilmez. Sözlülük/ nişanlılık dönemi en fazla 3 ay sürer. Bu süreçte gelin adayı ile damat adayı görüşemezler. Düğüne kadar olan zamanda bayram varsa eğer damadın ailesi damat ile birlikte genellikle elbiseliklerin konduğu bir bohça ile kız evine bayramlaşmaya giderler. Düğünden bir hafta önce “Danışıklık/Tanışıklık” denilen damadın yakın erkek arkadaşları ve akrabalarından oluşan “Heyet” kurulur. Kurulan heyette herkesin daha önceki düğünlerden de tecrübe edildiğinden kimin neye meziyeti olduğu bilinir ve bu meziyetine göre görevlendirme yapılır.

Heyette bulunanların meziyetlerinin doğrultusunda “Sen çalgıya bak” denir. Bu görevi alan kişi düğüne gelecek çalgıcıları organize eder. Çalgıcıların bulunup, düğün günü için anlaşma yapılması, düğün esnasında çalgıcıların hangi saatte nerede çalacağıının söylenmesi ve yemeklerinin organize edilmesi bu kişi tarafından yapılır.

Bir başkasına “Sen Yörükleri koşturacaksın” denir. Düğün yapılırken çeşitli eğlenceler ile gelenlerin eğlenmesi sağlanmaktadır. Bu eğlencelerden birisi de Yörük koşturmaktır. Yörükler denilen usta at biniciler düğüne çağrılır. Yörüklerin çağrılması, ağırlanması, koşunun ayarlanması bu görevi üstlenen kişi tarafından yapılır.

Heyette bulunan başka bir kişiye de “Sen yemeklerle ilgileneceksin” denir. Bu görevi alan kişi düğünde pişirilecek yemeklerin malzemelerini temin etmek, yemek pişince servisin düzenli yapılmasını sağlamak ile görevlidir. Düğünde kesilecek koyunun/ koyunların, pişecek pilav ve diğer yemeklerin malzemelerini almak, kadınların pişirdiği yemeklerin kadın ve erkeklerin ayrı ayrı oturduğu yerlere servis yapılmasını sağlamak bu kişinin işidir.

Heyetteki başka bir kişiye de “Sen kahveler ile ilgileneceksin” denir. Bu kişi de düğünde içilecek kahveleri önceden temin eder. Düğünde de sık sık kahve pişirilip servis yapılmasını sağlar. Düğün çok kalabalık olacaksa, damadın ailesinden kahve pişirme ile ilgilenebilecek biri bulunamazsa bu görevi üstlenmiş kişi bu işi yapması için kahveci tutar. Kahve pişirilmesi ve servis yapılması düğünde önemli bir iştir. Çünkü düğünlerde çok fazla alkol tüketildiğinden, misafirlerin alkolün etkisi ile hoş olmayan durumları yaşamasın diye kahvenin uyarıcı ayıltıcı etkisi olduğu düşünülerek sık sık kahve ikramı yapılır. Düğün evinin maddi durumuna göre kahve servisi de yapan kahveciye misafirler tarafından bahşiş verilir.

Heyetteki bir başka kişiyi de “Sen karşılamayı yapacaksın” dendiği için düğüne gelen misafirlerin köye girişte karşılanması bu kişi tarafından yapılır. Gelin ve damat farklı köyde iseler, kızın ailesinden ve köylüsünden düğüne katılacak olanlar ellerinde uçlarına “Bayrak” denilen kumaşlar bağlanmış düzgün sırtklarla damadın köyüne gelirler. Damat evinden karşılayıcılar çok eski zamanlarda davul-zurna ile sonraki dönemde gruba klarnetin de katılmasıyla bu müzik ekibinin çaldığı müziklerle misafirleri karşılarlar.

Heyettin içinde yer alan bir başka kişi de “Sen konaklama işini yapacaksın” denir. Bu kişi düğüne misafir olarak gelen kişilerin düğün süresince kalacakları evleri ayarlar. Bu kişi damadın köyündeki uygun olan evlerde kaç kişi kalabileceğini, yaşa ve

cinsiyete göre kimin nerede kalabileceğini önceden belirler. Gelinin yakınlarından ve köylülerinden düğüne katılanlar düğünün eğlence gecesinin sonunda bu evlerde misafir edilirler(K1, K2, K3, K4).

Düğünde Yapılan Eğlenceler:

Yörük koşturma: Düğünün en önemli eğlencesi “Yörük koşturmak”tır. Yörükler iyi ata binen, atı iyi koşturan ve atla çeşitli gösteriler yapabilen para ya da hediye karşılığı düğünlere giden gruplardır. Düğüne gelen Yörükler at üzerinde çeşitli gösteri yaptıktan sonra atları köy içinde koştururlar. Yörüklere bu koşu sırasında köyün gençleri tarafından yumurta atılır. Burada amaç at koşturan yörüğe yumurta isabet ettirebilmektir. Yörüğün mahareti de burada kendini gösterir. Hızlı ve ata hakim bir binici olan yörük yumurtanın isabet almasına engel olur. Düğün sahibi bu eğlencede yörüğe yumurta isabet ettirene hediye olarak kumaş verir. At koşturan yörüğe de kimi zaman para kimi zaman da düğüne çağrılırken yapılan anlaşmaya göre kumaş verir(K1, K2, K3, K4).

Yumurta taşlama: Bir ağaca L biçimde tahta asılır. Bu tahtaya içi boşaltılmış yumurta asılır. Ağacın diğer dallarına da hediyelik kumaş asılır. Özellikle avcılıkta ün salmış, attığını vuran kişiler bu eğlenceyi dört gözle beklerler. Tahtanın ucunda sallanan yumurtayı kim vurursa hediye olarak ağaca asılı olan kumaşı da o kişi alır(K1, K2, K3, K4).

Koşu: Düğünde yapılan eğlencelerden birisi de delikanlıların yaptığı koşu yarışıdır. 3-5 kilometre gibi önceden belirlenmiş etapta gençler koşarlar. Birinci gelen gence düğün sahibi tarafından hazırlanmış kumaş hediye olarak verilir(K1, K2, K3, K4).

Güreş: Yörede güreş yapmak önemli sporlardan biridir. Yaygın olarak yapılan bu spor düğünlerde de eğlence amaçlı olarak yapılır. Güreş ile ilgilenen delikanlılar, düğün yapılan meydanda katılımcıların sayısına göre eşleşme yapılarak güreş bilen birinin de hakem olarak tayin edilmesi ile güreşir. Güreşin sonunda kazanan gence düğün sahibinin maddi durumuna göre hediye verilir. Güreş önemi bir spor olduğundan, düğünlerde güreşi kazanmak, güreşçi için prestij meselesidir(K1, K2, K3, K4).

Düğünde Yapılan Geleneksel Sıralı Pratikler:

Düğüne Davet: Düğüne davet 12-13 yaşındaki çocuklar tarafından yapılır. Davet eden çocuğa neler söylemesi gerektiği ezberletilir. Kapısını çaldıkları evin sahibine düğünün kimin olduğunu ve ne zaman nerede olacağı söylenir. Düğünler üç gün sürer. İlk gün gelinin evinde başlar, ikinci günün sabahı da damat evinde başlar. Düğün damat evinde başladıktan bir süre sonra gelin alıcı grup gelinin evine gider, gelini alır damadın evine getirir. Ertesi gün damadın evinde de devam eder. Davetçi bu üç günlük düğünün nerede olacağını söyler (K9, K10). Davet için kapısı çalınan evin sahibi de

davetçi çocuğa daveti karşılığında yumurta verir. Cömert aileler verdikleri yumurtayı büyük olandan seçer, cimri aileler de küçük yumurtadan seçerler. Davetçi çocuk için yumurtaların büyüklüğü önem taşır. Çünkü topladığı yumurtayı götürüp bakkala satar. Bakkalda halka vardır. Bu halkadan geçen yumurtalar ucuza, halkadan geçemeyenler de daha pahalıya alınmaktadır(K1, K2, K3, K4). Bazı köylerde de çocuk yerine ekonomik durumu çok iyi olmayan bir kadın davet işini yapmaktadır. Davetçi kadın olunca davet için kapısı çalınan evden çıkan kişi bulgur, un, şeker, yumurta gibi yiyecek maddeleri ile davetçiye bahşış vermektedir (K5, K6).

Kına: Düğünden bir gün önce yapılan kına kız evinde ayrı, oğlan evinde ayrı yapılmaktadır. “Damat ateşi” de denilen oğlan kınası, kız kınası kadar detaylı değildir. Sadece delikanlıların içki içerek müzik eşliğinde eğlenmesinden oluşur. Gelinin akrabalarından, köylülerinden, özellikle de arkadaşlarından oluşan bayanlar düğünden bir gün önce “Kına gecesi” yaparlar. Kız kınasına “Gerdan ateşi/Yardan ” denmektedir. Kına mevsim uygunsuzsa kızın evinin bahçesinde yapılır ve 8-10 araba kütük getirilip yakılan ateşin oluşturduğu ışıktaki yapılmaktadır. Kızın evinde yapılan bu eğlencede sadece kadınlar vardır ve müzik de profesyonel olmayan kadınlar tarafından sözle ve tef görevi görebilecek ev eşyalarıyla yapılmaktadır. Kına gecesinin kına yakılana kadarki süresinde oynatmaya yönelik türküler söylenir. Gelin özel olarak kına gecesi için hazırlanmış giysisini giyer. Önceden yoğrulmuş kına küçük toplar haline getirilip tepsiye yerleştirilir, içine mumlar yakılıp konur ve bekâr kızların türküleri eşliğinde kalabalığın ortasına getirilir. Gelin kızların ortasına oturtularak etrafında türkü ile dönmeye devam edilir. Gelinin eline kınayı mutlu evliliği olan bir akraba kadın yakar. Kınanın içine de kayınvalidenin hediye olarak geline verdiği altın konur. Kına gecesinin özelliği olan gelini ağlatmaktır. Gelinin eline kına yakılırken söylenen kına ağıtları gelini ağlatmaya yöneliktir. Özellikle gelini ağlatmak için “Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar” diye başlayan türkü söylenir. Kına gecesinde gelinin ağlatılmasının iki temel nedeni vardır. Bunlardan birisi geline kendi evinin ne kadar önemli olduğunu, baba ocağının hayatında ne kadar önem taşıdığını ve bu kadar önemli olan anne-babanın sevgisinin emeğinin unutulmaması gerektiğini hatırlatmak içindir. İkinci bir neden de ağıtta yeni gideceği ve yaşamını sürdüreceği koca evinde uyması gereken kuralları anlatmak, o evde yaşayanlara karşı sorumluluklarını öğretmek içindir. Bu noktada ağlamak birincide ayrılık için ağlatılırken, ikinci neden de yeni içine girdiği sorumluluğunun kızı ürkütmesi, sorumluluğunun önemini fark etmesi içindir. Gelinin kına geceleri bekâr kızların fark edilmesi için, bir başka evliliğin başlangıcını oluşturması açısından önem taşımaktadır. Kınaya katılan köyün gençleri pencereden beğendikleri kızın gözüne el feneri tutarak, onu beğendiğini belli ederler(K1, K2, K3, K4).

Düğün: Kına gecesinin sabahında damadın yakınları genellikle öküz arabası ile gelin almaya giderler. Gelin alıcılar yola çıktıktan bir süre sonra berberin damadın evine

gelmesi ile eğlenceler, şakalaşmalar ile “damat tıraşı” yapılır. Gelinliğini giymiş gelin alıcıları bekleyen kızın çeyizi de gelen öküz arabalarından birine yüklenir. Düğüne yakın bir zamanda gelinin çeyizinde eksik olanların tamamlanması ve çeyizin yıkanıp ütülenmesi, dikilecek olan, hazır hale getirilecek olan daha önce yapılmış nakışların hazırlanması için mısır hasatı zamanı, kışlık erzak hazırlığı esnasında da yapılan eğlenceli “Meci” denilen imece usulüyle işbirliği içinde yapılır. Bu çeyizin en önemli parçası gelinin damat için ördüğü “Güvey eldiveni” dir. Ayrıca gelin tarafından çeyiz olarak damada örülen kuşak ile gelinin kendisi için ördüğü “Futa” denilen kuşak da arabaya yüklenen çeyizler arasındadır. Çeyizde ağırlıklı olarak dokuma(havlü, örtü, kumaş) ile örme (patik, eldiven, kuşak, yelek) vardır. Özellikle de başörtüsü dokunmaktadır. Çünkü genel olarak evlerin pencerelerinde perde yoktur. Gece yatarken başörtüleri pencerelere örtü olarak takılmaktadır. Gelinle birlikte yeni yaşayacağı yere götürülen çeyiz, kapıda düğün olurken içeride düğüne gelmiş kız ve erkeğin bayan olan yakınları çeyizi serer, eşyaları yerleştirirler (K1, K2, K3, K4).

Gelinin hazırlanmasına, gelin kıyafetini giymesine yakın arkadaşları ve gelinin yakınları yardım eder. Gelin o gün için özel dikilmiş yeni bir giysi giyer. Başına iki tane şimşir dal bağlanır. Başının üzerinden yukarıya doğru yaklaşık 20-30 cm arasında bağlanmış şimşir dallarının üzerin beyaz namaz örtüsü örtülür. Gelinin elinde de kırmızı bir mendil vardır. Bu mendili baba evinden gelin alıcılar ile ayrılırken ağzına tutar ve düğün boyunca bu şekilde bekler. Gelin, baba evinden ayrılırken annesi koltuğunun altına somun, bir eline toprak, bir eline ibrik verir. Bu şekilde baba evinden çıkmak için bekler. Kayınvalide çık der çıkmaz, çık der çıkmaz. Sonunda kayınvalide bazen de kayınbaba gelinine tarla, düvesi ile dana, sayısı söylenerek (5 tane, 20 tane gibi) meyveli ağaç hediye olarak verilir. Geline verilecek olan hediye söylendikten sonra gelin dışarı çıkar(K5,K6). Gelin, damadın köyünden gelenlerle ve sağdıçlarla birlikte bundan sonra yaşayacağı yer olan damadın evine ve köyüne doğru yola çıkar. Sağdıçlar hem kızın hem erkeğin bekâr yakın arkadaşlarıdır. Kız evinden giden gruptaki delikanlılar üzerine “bayrak” asılmış sırtıklar taşırlar. Sırıgın ucundaki bayrak, kız evine gelenlerin hediyesi olarak orada bırakılacağından değerli elbiselik kumaşlardan, gömeçli peşkirten, süslü kumaşlardan olmaktadır. İsmi bayrak olmakla birlikte bildiğimiz bayrağın temsili niteliğindedir (K9, K10). Bayrağın taşındığı sırıgın üzerine de soğan ya da elma konmaktadır. Bu bayrak damadın evine gelince evin damına asılır. Bayrak asıldıktan sonra artık damadın bayrağı olur ve bayrak şereftir namustur onu korumak da damat ve yakınlarına düşmektedir. Asılan bu bayrak daha sonra gelinin köyünden gelen gençler tarafından kaçırılmaya çalışılır. Kaçırılmasına engel olunur fakat herhangi bir şekilde bayrak yeniden gelinin köyünden gelen delikanlıların eline geçerse, damat ya da kayınbaba tarafından para ile satın alınır (K1, K2, K3, K4).

Düğünde çok fazla alkol tüketilir. Ev yapımı olan bu alkolden kız evi gelin alıcı olarak gelenlere de hediye olarak verirler. Bu hediye gelin alıcılara aslında düğünde içki sıkıntı yaşanmasın diye kız evi tarafından verilen destektir.

Gelin, düğün evine gelmeden, heyet tarafından görevlendirilmiş kişi yemeklerin hazır olmasını sağlar. Düğün yemekleri genel olarak bellidir. Düğünlerde kuzu/koyun kesilerek büyük kazanlarda pilav ve et yemeği yahni hazırlanır. Bu yemeklerin yanında börek yapılır, tatlılardan da özellikle kıvrım tatlısı yapılır. Bunlar masaların üzerine konmuş yenmeye hazır halde gelin alıcıların ve gelinin köyünden gelenleri bekler. Gelin düğün yerine gelince çok eskiden halk oyunu ki bu genelde “Ramo” oyunu ile daha sonraları dans etmeye uygun müziği ile karşılanır. Bu müzik düğünün eğlence olarak başladığını da gösterir. Eğlence yemek, içki ve oynamaya uygun müziklerin çalınıp, oynanması ile devam eder. Eğlencede sıkça oyun havalarından birisi olan “Köçek Oyunu” çalınır (K1, K2, K3, K4).

Düğünün sonlarına doğru “Takı Merasimi/Dakı Sırası” yapılır. Adı takı merasimi olmakla birlikte çok az para ya da altın takılır. Bunu takanlar da gelinin ya da damadın çok yakınlarıdır. Düğüne gelen diğer davetliler genelde ev eşyası hediye ederler. Bu eşyalar tencere, tava, bardak, elbiselik kumaş olabildiği gibi hamur teknesi bile hediye edilebilmektedir. Hediye verenin isminin yüksek sesle söylenmesi yöreden yöreye değişiklik göstermektedir. Kimi yörede bu durum ayıp sayılırken, kimi yörede de hediye verenin isminin yüksek sesle diğer misafirlere duyurulması hediye verenin onurlandırmak olarak düşünülmektedir (K1, K2, K3, K4). Kimi zaman takı merasiminden önce kimi zaman takı merasiminden sonra gelinin yakınları, damadın yakınlarına hazırlanmış olan “dürü”leri getirip verirler. Bu dürülerin içinde genellikle elbiselik kumaş, iplik ve el örgüsü hırka, yelek olur. Kayınvalide de dürüleri kendilerine veren kişiye para verir. Genel olarak düğünlere damadın katılması ayıp sayıldığından, damat kendi düğününde bulunmaz, birkaç arkadaşı ile köyde bir arkadaşının evinde düğünün bitmesini bekler (K5,K6)

Gerdek: Düğünün sonunda gelinin ve güveyin gerdek odasına girmek için evin kapısına yöneldiklerinde, kayınvalide eteğine şeker doldurup sırtını misafirlere döner ve şekerleri misafirlere atar. Bu şeker çok kıymetlidir. Çocuklar şeker almak için mücadele ederken, yetişkin insanlar da bu şekerden almak isterler, bu şekeri yiyenin manevi anlamda ağız tadının artacağına inanılır. Ardından “Güve Kapama” yapılır. Bu, damadın gelinin yanına gerdek odasına girmesidir. Odaya girdirilirken damadın sırtına “Sekiz kızın, dokuz oğlun olsun” temennisi söylenerek vurulur (K9, K10). Fakat damadın sırtına vurulurken bir yandan da damadın arkadaşları vuranları kontrol de ederler. Çünkü sırta vuranlar içinde damadın her hangi bir düşmanı da olup o sırada damada zarar verebileceğinden korkulur. Hatta gerdek odasına girerken düşmanları tarafından öldürülen genç örneği pek çok olduğundan bu konuda halk arasında söylenen ağıt tarzında türküler de vardır(K1, K2, K3, K4).

Düğün Sonrası: Düğünün ertesi günü sabah gelin elinde ibrik, peşkir ile kayınvalide, kayınpeder ve evdeki büyüklerin kahvaltı sonrası ellerinin, ağızlarının yıkanması için

bekler. Ardından da su dökerek yıkamaya yardım eder. Bu gelinin ev halkına ne kadar hürmetli olacağıın ifadesidir. Ayrıca gerdeğin sabahında damadın yakınlarından amca, dayı hanımları gelinin yanına gelerek kayınvalide ile birlikte gelinin kimden kaçıp kimden kaçmayacağını söylerler. Gelin de bu gelen misafirlere çeyiz için dokuduğu peşkirlerden hediye eder. Düğünden bir hafta sonra damat da “Güve Helvası” adı verilen olayı gerçekleştirir. Damat 5 kg. helva alır ve kayınpederin evine gider. Burada damat, kayınpeder ile sohbet ederken evde varsa gelinin erkek kardeşleri ya da evde bulunan başka erkek gençler damadın ayakkabısını çalarlar ve para isteyerek tekrar damada satarlar(K1, K2, K3, K4). Damadın gidişine bazı köylerde damadın yakınları da eşlik eder. Damadın yakınları da gelinin ailesine “Saçı” denilen börek yapıp götürürler (K5,K6).

Şehirde Yapılan Düğünler: Şehirde yaşayan kişiler çok eski yıllarda genellikle görücü usulü evlenirken, sonraki yıllarda durum tam tersine dönüp daha çok anlaşarak evlenmeye karar verilmektedir. İki aile kendilerine uygun düğün tarihi belirleyene kadar, söz kesildikten sonra gelin adayı kız, damat adayının evinde yaşamaya başlıyor. Nişan ve kına gecesi şehir düğünlerinde yoktur. İsteme, nikâh ve düğün vardır. Düğüne davetler, davetiyeler ile yapılıyor. Davetiyede nikah yeri, nikah saati, düğünün yapılacağı yer belirtilmektedir. Nikâh gündüz nikâh dairesinde yapılmaktadır. Nikâh kıyıldıktan sonra, nikâha davet edilen misafirlere, nikâh salonun dışında tebrik sırasında şekerlenmiş kadehlerde şampanya ile birlikte gelin ve damadın yakınları tarafından evde yapılmış kurabiye ve çikolatalar ikram edilir. Nikâh şahitleri damadın yakınlarından olur. Damadın hala, teyze, dayı, amca çocuklarından evli olanlar eşli olarak şahitlik yaparlar. Buna şahitlikten daha çok “Sacıd/sadıç” denir. Sacıdlara gelinin ailesi tarafından içinde gömlek, çorap gibi giysilerin olduğu bohça hediye edilir. Bohça yerine bazen de Anadolu’daki Trabzon ekmeğine benzeyen, bugün o ekmeğe Adana’da “göçmen ekmeği” denilen ballı, üstü şekilli, paketlenmiş, süslenmiş ekmeğe hediye olarak sacıdlara verilir. Bir başka sacı da şişesi süslenmiş şampanyadır.

Düğün akşam restaurantta yemekli ve içkili olarak yapılıyor. İçkiler genellikle evde yapılmış rakı ve şaraptır. Herkes kendi bahçesinde yetiştirdiği meyveden genellikle de erik ve kayısından yapılan rakı ve şarap yapmaktadır. Bu rakı Adana yöresinde “Boğma” adı verilen içkidir. Düğünlerde davul ve zurna olmaktadır. Ne zamandan beri bu oyunlar var dendiğinde Osmanlı’dan bu yana denilen halay, horon çekilmektedir. Restaurantlarda müzik yapanlar genellikle Bulgarlar olduğu için ve Türkçeyi bilmedikleri için müzikler enstrümantal olmaktadır. Eğer türküler, şarkılar söylenecekse, davetlilerin içinden sesi güzel olan ve söylemeye istekli kişiler mikrofon eşliğinde söylerler. Düğün eğlencesi gelin ve damadın dans etmesi başlar. İlk dans için çalınan müzik, Türkiye’de “Samanyolu” olarak bilinen şarkının Bulgar versiyonudur (K8).

Düğünlerde takı/daki merasimi olur. Mikrofon ile hediye veren ve ne verdiği anons edilir. Düğüne Bulgarlardan da davet edilen varsa, anonslar hem Türkçe hem de Bulgarca yapılır (K7).

Sünnet

Çok eski yıllarda 1930'lu yıllara kadar sünnet düğünleri gizli yapılmış. Sonraları sünnet de düğünle yapılmaya başlanmış. Sünnet düğünleri evlilik düğünleri gibi görkemli yapılır. Yemekli ve bol içkili olan sünnet düğünlerinde de düğüne çağrı evlilik düğünlerinde olduğu gibi bir çocuğun kapı kapı gezerek düğüne çağırması ile olur. Yine burada da davet eden çocuğa yumurta bahşış olarak verilir. Sünnet düğününde ailenin birden çok erkek evladı varsa hepsi bir arada sünnet ediliyor. Eğer sünnet olacak tekse o zaman çevrede ekonomik durumu iyi olmayan ailelerden bir ya da iki çocuk da sünnet düğününe dahil edilmektedir. Sünnet olacak çocuk ya da çocuklar ata bindirilerek köyün içerisinde konvoy eşliğinde dolaştırılır. Bu konvoyun başında müzisyenler vardır. Çocuk sünnet edilirken çok fazla ağlamasını diye sünnet esnasında çocuğun ağzına telli şeker verilir.

Kirvelik akrabalık bağı oluşturmaz fakat çocuk için yakın bir durumda olur. Bu nedenle "Blazer" denilen kirve genelde babanın babası olan dededir ya da babanın yakın arkadaşıdır. Sünnet düğünleri evlilik düğünleri gibi görkemli olduğundan müzikler de aynı şekilde ağırlıklı olarak oyun havasıdır. Müzik aleti olarak da davul-zurna kullanılır. 1950'li yıllardan sonra bu enstrümanlara akordion da eklenmiştir(K1, K2, K3, K4, K5, K6).

Büyük şehirlerde yapılan sünnetlerde kirve çok önemli olmaz. Çocuk sünnet edilirken kimin çocuğu tuttuğuna dikkat edilmez. Fakat yine eğlence, kurban kesme ve çok fazla yemek yapıp konuk ağırlamak şehirde de bulunmaktadır. Kurban kesilip, sekiz dokuz çeşit yemek yapılır. Bunlar ard arda çorbadan başlayarak sunulur. Sonra patates yahnisi, kuru nar erik yahnisi peş peşe gelir. Yemeğin ağırlığı kesilen kurban ile yapılan et yemekleridir. Börek, baklava, sütlaç gibi düğün için yapılan bütün yemekler ortaya konur. Masaya konulan yemeklere herkes grup grup olarak oturur yer o grup kalkar diğeri oturur yer. Yemekten sonra yaşlılar Kur'an okur. Eğer Kur'an okuyacak nitelikte birisi gelmemişse mutlaka Yasin okuyan birisi bulunur ve Yasin birkaç kez aralıklı olarak okunur(K7).

Hıdırellez (Dîlez)

Hıdırellez için 6 Mayıs sabahı erkenden kalkılır ve çimenlik alanlara gitmek için hazırlık yapılır. Çimenlik alanlara giden kişiler çimlerde, arpa tarlasında, özellikle de çavdar tarlasında yuvarlanır, ağrıyan yerlerine söğüt dalı sürerler. Bunun nedeni baharla başlayan yeni yılı sağlık içinde geçirme, topraktan kuvvet, çavdar, arpa, çimenden de bereket gelmesi inancıdır. Ayrıca ağaçlara salıncak kurularak yaşlı genç herkes bu salıncakta sallanarak, yeni dönemin sağlık içinde geçmesini dilerler. Evde sağlır inek varsa, inek gün doğmadan önce çayıra salınır. Bulunulan yerlerdeki ağaçlara salıncak kurularak buralarda yaşlı, genç, çocuk sallanırlar. Çimenlik alanda grup halinde toplanıldığında da kadınlar maniler söylerler. Bu gün için kadınlar mavi giymeye özel önem gösterirler(K1, K2, K3, K4).

Hıdırellez'de genç kızlar kismetleri için fal bakarlar. Bir bakır helke içerisine su

doldurulur. Suyun içine de çeşitli renklerde gül yaprakları atılır. Sonra da suyun içine niyet edilerek yüzük, küpe atılır. Maniler okunarak, suya atılan eşyalar çıkartılır. Kız sayısı kadar atılan takılardan yüzüğü sudan çıkararak o yıl evleneceğine, küpeyi sudan çıkararak da kısmetinin seneye kaldığına inanılır (K1, K2, K3, K4, K5, K6).

Dini Bayramlar ve Kandiller

Ramazan Bayramı ya da Kurban Bayramı öncesi arife gününde “kolaş” denilen börek, saç kokutması denilen bir başka börek, tatlı olarak da öküzünü, muska tatlı, baklava ya da lokma yapılır. Yapılan börekler veya lokma eğer bunlar yapılamamışsa hazır alınan lokum yedi kapıya dağıtılır. Arife gününün özelliği evi ertesi gün yaşanacak olan bayrama hazırlamaktır. Bunun için yapılan tatlılar kadar ev temizliği de çok önemlidir. Bayram temizliği, diğer temizliklerden çok daha detaylı olarak yapılır. Yine arife günü gidilebilecek yakınlıktaki mezarlıkta yatan yakınların mezarları ziyaret edilir. Arife günü gidilmemişse, bayramın ilk günü gidilir. Genellikle de erkekler kabir ziyareti yapar. Bayramlaşma da bayram sabahı bayram namazının kılınması ile başlar. Erkekler ilk bayramlaşmayı namaz kıldıktan sonra camideki cemaat ile yapar. Sonra eve gelen erkekler, ev halkı ile bayramlaşır. Bayramlaşmanın esası mutlaka küçüklerin büyüklere bayramlaşmaya gitmeleridir. Bu gidiş de kendi içinde hiyerarşiye sahiptir. Bayramlaşma önce evin erkeğinin ailesinden başlanarak yapılır. Ardından kadının yakınlarına bayramlaşmaya gidilir (K1, K2, K3, K4). Kurban bayramında, bayram namazından çıkılıp mezarlığa gidilir. Mezarlık ziyaretinden eve gelindiğinde kurban kesilir. Kurbanın ciğeri kavrulur “oruç” açılır. Aslında bu bir oruç değildir. Kurban kesilip, kurbanın ciğeri kavrulana kadar kimse bir şey yemediği için buna oruç denmektedir. Kurban kesildikten sonra parçalanmasında et ortadan ikiye ayrılır, hayvanın sağ tarafı eve bırakılır, diğer yarısı da 7 ye bölünerek ihtiyacı olan ailelere dağıtılır (K5, K6). Ramazanda tutulan oruç ile kurban bayramının ilk günündeki oruç için çeşitli maniler vardır. Bunlardan birisi de yörede yaşayan Çingene ve oruç ilişkisi üzerinedir:

Pencereler pencereler

Patlak gözlü Çingeneler

Günde 5 kez yemek yerler

Gene de biz oruçluyuz derler (K5, K6)

Kandiller çok önemlidir. Kandil günleri karşılaşan kişiler birbirlerinin kandillerini “Kandilin mübarek olsun” diye tebrik ederler. Kandilde, hamur kızartılıp sonra şerbete atılarak hazırlanan özel bir tatlı yapılır. Bu tatlı kandil nedeniyle gelen misafirlere ikram edilir, ayrıca komşulara dağıtılır (K5, K6)

Sonuç

Zorunlu göç her toplum için yaşanması hiç de istenmeyen ve yaşandığında da yaşayanlara derin acılar bırakan bir olaydır. Osmanlı döneminden bu yana Türk

topluluklarının nüfus olarak en yoğun yaşadığı Balkan ülkesi Bulgaristan'dır. Bulgaristan kendi devletini oluşturduktan sonra özellikle topraklarında yaşayan Türkler üzerinde çeşitli siyasal, ekonomik, sosyal yönden politikalar oluşturmuştur. Bu politikalar çoğu zaman bir toplum üzerinde baskı oluşturmak şekline dönüşmüştür. Baskılar sonucunda da kimi zaman gönüllü kimi zaman zorla Cumhuriyet'in ilanından sonra değişik yıllarda Türkiye'ye Bulgaristan'daki Türkler kitleler halinde göç etmek zorunda kalmışlardır.

Her göç, her kültürde büyük zararlara neden olmuştur. Kişiler, tarihini, hatıralarını, geleneğini, göreneğini, planladığı geleceğini kimi zaman bir tek fotoğrafını bile yanına alamadan bırakılıp yeni bir yaşama başlanmak zorunda kalmıştır. Yaşam içinde topluluğu bütünleyen gelenekler de bu değişim içinde ya tümünden geride bırakılmış ya da taşınabilecek olanlar da zaman içinde yeni mekanın sosyal, ekonomik, eğitim durumu içinde değişime uğramışlardır. Bizim incelediğimiz kutlama törenleri de Bulgaristan'da yaşanan dönemde en ince ayrıntısına kadar dikkat edilerek uygulanırken, günümüz Anadolu'sunda ya kaybolmuş ya değişime uğramıştır. Bu değişim ve yok oluşta doğal olarak zamanın da getirdiği etki söz konusudur. Fakat incelediğimiz kültürün hızlı değişiminde en önemli etki zorunlu göç olmuştur. Bugün itibari ile Bulgaristan'da kalan Türklerle konuşulduğunda pek çok geleneğin içinde en fazla düğün geleneğinin korunduğunu söylemişlerdir. Fakat bugün Anadolu'da özellikle içki ağırlıklı yemekli düğünlerin çok az yapıldığı görülmektedir. Dini bayramların pratikleri, inanç ortaklığı nedeniyle fazla değişim yaşanmamıştır. Değişimin en bariz olanı Hıdırellezdir. Güney yörelerinde baharın gelmesi, kışın ağır geçmemesi nedeniyle çok belli bir şekilde hissedilmez. Bu nedenle de baharı müjdeleyen mevsimsel bayramlar yoktur. Hıdırellez de güney bölgelerinde ismi bilinen ama uygulaması çok az kişide görülen bayram geleneklerindedir. Güney yöresine yerleşenler göçmenlerde Hıdırellez varlığını korurken, uygulamalardaki pratikler daha az olmaktadır. Müzikler de güncel müziklerle yer değiştirirken, Ramo gibi bazı müzikler varlığını korumuştur.

Bulgaristan'dan değişik yıllarda Türkiye'ye göç edenler yüreklerini bıraktıkları topraklarda kimi zaman üstlerindeki giysi ile ayrılırken, gelenekleri zihinlerinde getirmiş ama geldikleri topraklarda kimini unutmuş kimini korumuş kimini ise zamanın ve geldiği toprağın etkisi ile değişime uğratmıştır. Bütün bunlara rağmen Türk olmak ve Müslüman olmak konusundaki temel ortaklık, geleneğin çok farklı olmasını sağladığı için farklı topraktan gelen Türkler ile Anadolu Türkleri aynı noktada buluşup, kültürel yabancılaşma yaşanmadan, bu topraklarda zamanın ve küreselleşmenin getirdiği değişimden ortak olarak etkilenmişlerdir.

KAYNAK KİŞİLER VE KAYNAKÇA

- K1. İbrahim Yılmaz; 1953 Gradinka/Bahçalar-Eskicuma doğumlu, üniversite mezunu, evli iki çocuk babası, 1972 yılında Adana'ya göç etmiş

- K2. Yusuf Dönmez; 1933 Antonous/Şumlu-Eskicuma doğumlu, orta okul mezunu, evli beş çocuk babası, 1951 yılında Adana'ya göç etmiş
- K3. Mükerrer Kamber; 1963 Duranlar Köyü-Eskicuma doğumlu, lise mezunu, bekar, 1972 yılında Adana'ya göç etmiş
- K4. Gül Çatak; 1955 Elena doğumlu, ilkokul mezunu, evli iki çocuk annesi, 1951 yılında Adana'ya göç etmiş
- K5. Ayşe Torlak; 1935 Smirlanski/Beyalan Köyü-Ruşçuk doğumlu, ortaokul terk, evli bir çocuk annesi, 1951 yılında Mersin'e göç etmiş
- K6. Salih Tarlaklı; 1932 Smirlanski/Beyalan Köyü-Ruşçuk doğumlu, ortaokul mezunu, evli bir çocuk babası, 1951 yılında Mersin'e göç etmiş
- K7. Hülya Cesur; Varna doğumlu, üniversite mezunu, evli iki çocuk annesi, 1989 yılında İstanbul'a göç etmiş
- K8. Seval Akça; 1963 Duranlar Köyü-Eskicuma doğumlu, lise mezunu, evli iki çocuk annesi , 1972 yılında Adana'ya göç etmiş
- K9. Meltun Kadioğlu; 1952 Kırcaali doğumlu, üniversite mezunu, evli üç çocuk babası, 1989 yılında Bursa'ya göç etmiş
- K10. Refika Kadioğlu; 1953 Kırcaali doğumlu, üniversite mezunu, evli üç çocuk annesi, 1989 yılında Bursa'ya göç etmiş
- K11. Şengül Akal; 1982 İzmir doğumlu, lise mezunu, evli bir çocuk annesi, anne ve babası 1978 yılında Razgrad'dan İzmir'e göç etmiş
- K12. Hüseyin Üner;
- K13. Nevin Apaydın;

1. www.bulturk.org.tr/dernek/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=2510-05-2015, Nisan-2017

2. www.bulturk.org.tr 10 May, 2015, Nisan-2017

3. www.westtrakien.com/balkanlar/bulgaristandatuerkluek 10-05-2015, Nisan 2017

4. www.balkanskidom.com/showthread.php 11-05-2015, Nisan 2017

5. www.dernekturk.com 11-05-2015, Nisan-2017



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.77

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

ORHAN KEMAL'İN MURTAZA İSİMLİ ROMANINI FOUCAULT'NUN ÖZNE VE İKTİDAR KAVRAMLARIYLA BİRLİKTE OKUMAK

RE-READ MURTAZA WHICH IS ORHAN KEMAL'S NOVEL WITH FOUCAULT'S
CONCEPTS WHICH ARE SUBJECT AND POWER

Berkant Örkün*

ABSTRACT

Murtaza that is written by Orhan Kemal who is a story and novel writer is a very important novel in Turkish Literature. The novel has been examined by jurists, sociologists, economists as much as it has been studied by literary critics because Murtaza has a unique type in Turkish and world literature. Orhan Kemal created the Murtaza type as a result of the relations of power and subject in Turkey's political life in the 1940s. The concepts which is power and subject intensively studied by Michel Foucault. Therefore, the novel re-read with Foucault's concepts that is power and subject. As we know, Michel Foucault developed the concepts in the 1970s but these concepts are in fiction of the novel which is written by Orhan Kemal in 1952. Hence, It is found in this study that Orhan Kemal thought these concepts before Foucault. Additionally, in this study attempting to give an answer to why the Murtaza type is an original type in Turkish and world literature in this study.

Keywords: Orhan Kemal; Michel Foucault; Murtaza; power; subject

* berkant.orkun@gmail.com

ÖZET

Türk edebiyatının saygın kalemlerinden biri olan Orhan Kemal'in en önemli eserlerinden birisi de *Murtaza*'dır. Eser, edebiyatçılar tarafından yapılan birçok çalışmada incelendiği gibi hukukçular, sosyologlar ve iktisatçılar tarafından da kendi disiplinleri yönünden ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bunun en önemli nedeni, birçok yazar ve eleştirmen tarafından da ifade edildiği gibi, bir mahalle bekçisinden hareketle kurgulanan Murtaza tipinin hem Türk edebiyatı hem de dünya edebiyatı için özgün bir tip olmasıdır. Bu özgünlüğü sağlayan en önemli etken ise Orhan Kemal'in Murtaza tipini 1940'lı yılların Türkiye'sindeki iktidar ve özne ilişkilerinin bir sonucu olarak yaratmış olmasında yatmaktadır. Dolayısıyla eserdeki iktidar ve özne ilişkileri ünlü düşünür Michel Foucault'un sorunsallaştırdığı iktidar ve özne kavramlarıyla birlikte ele alınmış, böylece sosyal bilimlerden yararlanılarak yoğun olarak incelenmiş bu eserin ve eserdeki özgün Murtaza tipinin toplumsal ve felsefi bağları derin yapıda ayrıntılı olarak yeniden okunmuştur. Bu okuma sonucunda, Michel Foucault'un 1970'lerden sonra geliştirdiği iktidar ve özne kavramları konusundaki temel çıkarımların 1952 yılında yayınlanan *Murtaza* eserinin kurgusundaki iktidar ve özne ilişkileri ağında var olduğu saptanmış böylece Murtaza tipinin Türk ve dünya edebiyatında neden özgün bir tip olarak ortaya çıktığının cevabı verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Kemal; Michel Foucault; Murtaza; iktidar; özne

Orhan Kemal'in 1952'de yazmaya başladığı *Murtaza* isimli eseri, Türk edebiyatında özgünlüğü ile bilinen önemli romanlardan biridir. Eser, Balzac romanlarındaki gibi gerçekçiliği oldukça etkili bir şekilde sunarken aynı zamanda Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi bu gerçekliği 'kahraman' algısında ters yüz ederek derin yapıda çok yönlü okunabilmektedir. Nitekim, Melih Cevdet Anday'dan Adnan Binyazar'a ve Hilmi Yavuz'a kadar birçok eleştirmen ve yazar Murtaza'nın özgün bir tip olduğunu ve Don Kişot'a benzediğini, Orhan Kemal'in âdeta özgün bir Türk Don Kişot'u yarattığını söylemektedir. Kültür Bakanlığı tarafından 2012 yılında basılan, çeşitli eleştirmen ve yazarların Orhan Kemal hakkındaki düşüncelerinin toplandığı *Orhan Kemal* adlı eserde bu söylem daha açık bir şekilde vurgulanmıştır. Söz konusu eserde, Semiramis Yağcıoğlu Jacques Lacan'dan yola çıkarak Hilmi Yavuz ise Kant'ın ahlâkçı anlayışından yola çıkarak bu özgün Murtaza tipinin felsefi ve sosyolojik boyutunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bununla birlikte, bir mahalle bekçisinden hareketle kurgulanan *Murtaza*, edebiyatçılar tarafından incelendiği gibi hukukçular, sosyologlar ve iktisatçılar tarafından da kendi disiplinleri yönünden ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu da eserin çok yönlülüğünün ve özgünlüğünün en önemli kanıtlarından birisidir. Nitekim, bir iktisatçı olan Doç. Dr. Zeliha Seçkin, 'Çalışanların Rol Bütünleşmesi ile Kendine Yabancılaşması: Murtaza Paradoksu' isimli makalesiyle bu eseri iktisadi yönden ele alırken, bir hukukçu olan Dr. İrem Akı, 'Bir Hukuksuzluk Örneği olarak Bekçi Murtaza' isimli makalesinde eseri Türkiye'deki hukuk algılayışını sorgulamak için ele almıştır. Fakat Murtaza tipinin nasıl kurgulandığı ve neden özgün bir tip olduğu soruları hâlâ yanıtlanamamıştır. Çalışmamızın temel sebebi de Murtaza tipinin nasıl kurgulandığını ve neden özgün bir tip olarak ortaya çıktığını anlamaya çalışmaktır. Bunu çağdaş edebiyat kuramları yerine Foucault'nun belli başlı kavramlarıyla yapmaya çalışmak şaşırtıcı gelebilir. Ama eserin

derin yapısına inildiğinde Orhan Kemal'in asıl olarak iktidar ilişkileri içindeki özneyi sorunsallaştırdığı görülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında, çalışmalarını özellikle iktidar ve özne arasındaki ilişkiye yoğunlaştırmış olan Foucault ile birlikte okunduğunda eserin temel kurgusunun çok daha iyi anlaşılabilceği açıktır.

Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramları

1926 yılında Fransa'da doğan Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi, Kliğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi, Bilginin Arkeolojisi, Söylemin Düzeni, Hapishanenin Doğuşu ve Cinselliğin Tarihi* gibi önemli eserler ortaya koyarak iktidarın mekanizmalarını, asıl olarak özneyi incelemiş ve düşünce tarihinde büyük bir iz bırakmıştır. Foucault tüm bu incelemelerinde esas olarak özneye yoğunlaştığının altını özellikle çizer. 'Özne ve İktidar' isimli makalesinde:

Benim araştırmalarımın genel teması iktidar değil, öznedir. Gerçi iktidar sorunuyla epeyce içli dışı oldum. İnsan öznenin, bir yandan üretim ve anlamlandırma ilişkilerine girerken, öbür yandan ve aynı derecede, çok karmaşık nitelikte olan iktidar ilişkilerine de girdiğimi görmem uzun sürmemiştir (Foucault, 2014: 57-58). diyerek asıl meselesinin özne olduğunu ama iktidarla özneyi birbirinden ayrı ele almadığını da belirtir. Nitekim önceki yıllarında yapısalcılarla birlikte hareket eden Foucault özneyi yok sayarken, 1970'lerden sonraki çalışmalarında öznenin özellikle de iktidar yoluyla inşa edilen bir süreç olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte Foucault, öznenin ekonomik ve toplumsal koşullar neticesinde oluştuğunun söylenebileceğini ama bunlarla sınırlı kalmanın öznenin oluşumundaki mekanizmaları açıklamaya yetmeyeceğini, bu sürecin karmaşık ve daha dolaylı olduğunu ifade etmiştir. (Foucault, 2014: 64)

Ne kadar karmaşık görünse de Foucault'nun çalışmaları özneye farklı bir bakış açısı getirmiştir. Örneğin onun 'Özne ve İktidar' makalesinde; Hıristiyanlığın kabul edilmesiyle birlikte, bu iktidar biçimine göre şekillenen öznenin inşası konusunda verdiği bilgiler oldukça dikkat çekicidir. Özellikle kiliseyle kurumlaşan Hıristiyanlığın 'günah çıkarma' uygulamasıyla birlikte toplumu bireyleştirerek denetim altına alması iktidar mekanizmalarının özneye müdahalesini çarpıcı bir biçimde göstermektedir.

Foucault, yukarıda da belirttiğimiz gibi özneyi iktidardan ayrı düşünmemiştir. Öyleyse o iktidarı nasıl algılamaktadır? Bahia Üniversitesi Felsefe Fakültesi'nde 1976 yılında verdiği konferansta iktidar hakkında şunları söylemiştir:

Öz olarak, Kapital'in II. cildinde bulabileceğimiz şey ilk olarak, bir iktidarın değil; birçok iktidarın var olduğudur. İktidarlar; yani örneğin atölyede, orduda, köleci tipteki bir mülkiyette veya serflik ilişkilerinin var olduğu bir mülkiyette yerel olarak işleyen tahakküm biçimleri, bağımlılık biçimleri. Tüm bunlar, iktidarın yerel, bölgesel biçimleridir ve kendi işleyiş kipleri, yöntemleri ve teknikleri vardır. Bütün bu iktidar biçimleri heterojendir. Bu durumda, eğer bir iktidar analizi yapmak istiyorsak iktidardan değil, iktidarlardan söz etmemiz ve iktidarların yerini kendi tarihsel ve coğrafi spesifiklerinde belirlememiz gerekir... Toplum, farklı iktidarlardan bir takımadır. ((Foucault, 2014: 145).

Foucault'nun bu düşünceleri iktidar kavramına yönelik olan bakışı tamamen değiştirmiştir. Çünkü Foucault açıklamasının devamında; bu iktidarların bir tür merkezi

iktidarın türevi olmadığını, iktidarların üretici niteliğinin olduğunu ve her birinin kendi özgül tarihine sahip bir iktidarlar teknolojisi olduğunu ifade etmiştir. Bu ifadelerin hepsi iktidar kavramına bakış açısından devrim niteliğindedir. Özellikle Foucault'nun siyaset teknolojisi olarak da adlandırdığı iktidar teknolojisi kavramı çok önemlidir. O, buhar makinesinin bulunuşunun sanayi devrimine neden olduğu gibi, özellikle on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda siyaset teknolojisinin gelişmesinin iktidar biçimleri doğrultusunda köklü değişiklikler getirdiğini ifade etmiştir. Bu siyaset teknolojilerinin, 'disiplin' ve 'eğitim' olmak üzere iki ana başlık altında şekillendiğini ifade etmiştir.

Bununla birlikte o, 1970'lere kadar "iktidarın nasılı" ile ilgilendiğini ve 'iktidar', 'hukuk' ve 'gerçeklik' arasında üçlü bir ilişki bulunduğunu vurgulamış, 'iktidar' konusunu incelerken yöneme dair beş önlemi özetlemiştir. (Foucault, 2015b: 47) Birinci önlem: iktidarın belirlenmiş ve meşru birimlerini merkezlerde değil, en bölgesel ve en yerel yerlerde aramak gerektiğidir. İkincisi: bir merkezden yayılan iktidar görüntüsü yerine iktidarın ortaya çıktığı alanları (beden gibi) incelemek zorunluluğudur. Üçüncüsü: iktidarı bir grubun ya da kişinin öteki üzerindeki hâkimiyeti olarak değil; ağ biçiminde işleyen, dolaşan, bireyler üzerinden düz geçiş yapan, bireylerin iktidara katlanmak ve uygulamak zorunda olduğu bir kavram olarak görmek gerektiğidir. Dördüncüsü: iktidarın yukarıdan aşağıya doğru değil; aşağıdan yukarıya doğru, yani sonsuz küçük toplumsal mekanizmalardan yola çıkarak büyük toplumsal mekanizmalara doğru çözümlenmesidir. Beşincisi: iktidarın sadece ideoloji temelinde işleyemeyeceği, aynı zamanda denetleme ve bilme aygıtlarıyla (somut eğitim, bilgi biriktirme gereçleri, gözlem yöntemleri, kayıt teknikler vb.) birlikte bunların organizasyon ve dolaşımının da bu işleyişin önemli mekanizmaları olduğu çıkarımıdır.

1975'den sonra Foucault, 'biyo-politika' ve 'biyo-iktidar' kavramlarını iktidar çözümlenmeleri için kullanmaya başlamıştır. Ona göre 'biyo-iktidar' kavramı siyaset teknolojisinin 18. yüzyıldaki bir ürünüdür. 17. ve 18. yüzyıla kadar disiplinci bir teknoloji varken, 18. yüzyılın sonlarında bedene değil yaşama odaklanan; bireyi değil toplumu kontrol altında tutmayı amaçlayan yeni bir teknoloji doğar. Foucault bu yeni teknolojiyi şöyle tanımlar:

Bu yeni iktidar teknolojisinde ise mesele tam olarak toplum değildir (ya da şöyle diyelim, hukukçuların tanımladıkları türden toplum bünyesi değil); beden-birey de değildir. Bu yeni bir bedendir: çok sayıdaki beden, sonsuz olmasa da en azından sayımı zorunlu olmayan sayıda bir sürü başı olan bir bedendir. Bu, 'nüfus' kavramıdır. Biyopolitiğin işi nüfustadır ve siyasal sorun olarak, hem bilimsel hem siyasal sorun olarak, biyolojik sorun ve iktidar sorunu olarak nüfus, sanırım bu noktada ortaya çıkıyor. (Foucault, 2015b: 251)

Foucault'nun önemle vurguladığı bu 'teknoloji' toplumları âdeta iktidarların mekanizması içinde tutmaya yarar.

Murtaza'yı Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramlarıyla Birlikte Okumak

Murtaza eserinde anlatılan olaylar 1941-1947 yılları arasında geçmektedir. Bu bilgi eseri incelememiz için önemlidir çünkü hem romanın yazılma zamanı hem de

romanın öyküleme zamanı romanın kurgusundaki olaylarla toplumsal gelişmelerin örtüştüğünü göstermektedir. Bilindiği gibi, 1939-1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı yaşanmaktaydı, bu nedenle Türkiye’deki tek partili iktidar çeşitli önlemler almıştı. Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi Kanunu, Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu gibi kanunlar bu önlemlerden bazılarıydı. İktisadi ve sosyal yönden dünya savaşının etkilerinden korunmayı amaçlayan bu kanunlar tam tersine büyük bir kıtlık döneminin yaşanmasına, karaborsanın artmasına, insanların satın alma gücünün düşmesine ve enflasyonun yükselmesine neden olmuştur (Yavuz, 2015: 164). Bunun için söz konusu yıllarda, tek partili yönetimin uygulamalarına ve baskılarına karşı halktaki memnuniyetsizlik giderek artmıştır. Toplumda ise tek partili devlet yapısından çok partili devlet yapısına geçme talebi hızla yükselmiştir. Aslında bilindiği gibi, öncesinde yani Atatürk döneminde iki defa çok partili yaşama geçilmeye çalışılmış ama her ikisinde de başarısız olunmuştur. Örneğin 1930’da liberal görüşleriyle bilinen Fethi Okyar’ın kurduğu Serbest Cumhuriyet Fırkası, hükümete ve CHP’ye yönelttiği sert eleştiriler nedeniyle kurulduğu yıl kapatılmıştır. Bütün bu söylediğimiz siyasi bilgiler incelediğimiz eser için önemlidir. Çünkü eserin kahramanı Murtaza, romanda tek partili yönetime gönderme yapan devletçi statükoculukla özdeşleştirilmiştir. Eserin ilk sayfalarından son sayfalarına kadar bu özdeşleştirme yazar tarafından bilinçli olarak yapılmıştır. Örneğin Serbest Fırka dönemini anlatan aşağıdaki bölüm eserin başlangıcında yer almaktadır:

Murtaza bekleme görevinde Halk Fırkası-Serbest Fırka çekişmelerine kadar kaldı. Fırkacılığın iyice kızıştığı, Alasonya mübadillerini çan seslerinden kurtaran İsmet Paşa’ya bile dil uzatıldığı günler Murtaza öfkeden deli divane, sağa koşuyor, sola koşuyor, şimdi artık iyice palazlanmış Serbest Fırkacı hemşerileriyle yaka paça oluyordu. Bir gün bu yüzden kafasına yediği bir iskemleyle kan içinde yere yuvarlandı. Bayılmıştı. Gözlerini hastanede açtı. Yarası pek o kadar ağır değildi. Çabuk taburcu oldu. Âkile Hala onu evine aldı. Murtaza kafasına iskemle yemekten memnundu. Dayısı nasıl Balkan Harbi’nde mübarek kanını kutsal topraklarına döktüyse, o da bir çeşit düşman demek olan Serbestçilerin iskemle darbesiyle aynı kutsal topraklara kanını dökmüştü. (Kemal, 2015:23)

Özellikle 1945’lerden sonra yine dillendirilmeye başlanılan tek partiye karşı olan tepkiler için romancının ağzından Murtaza’nın düşündükleri şöyledir:

Anlıyordu, gayet iyi anlıyordu bütün bunların nedenini. Bütün bunların nedeni, “Demokratçılık” tı. Vazife bir sırasına millet işini gücünü bırakıyor, birtakım meydanlarda bayraklar, çiçekler, dallarla donatılmış kürsülerden İsmet Paşa’ya, onun partisine sövüp sayanlara alkış tutuyor, avazı çıktığıncaya “Yaşa!” diye bağırdı; hem de gırtlaklarını yırttı yırttı, avuçlarını patlata patlata.

Murtaza, Serbest Fırka’dan beri unutulmuş bütün bunlara bir süre kıydan sabırla, ama dişlerini yiye yiye, kan tükürüp “Kızılçık şerbeti içtim” diye diye baktı. Bekliyordu. Gün gelecek, ak saçlarıyla İsmet Paşa kızacak, topunun canını cehenneme yollayacaktı. Ne çabuk unutulmuştu Serbest Fırka’nın çanına ot tıkanması. (Kemal, 2015: 303).

Murtaza’nın önce Serbest Fırkacı’lara sonra ise Demokrat Partililere yönelik bu söylemlerine, fabrikada kontrol müdürü olarak çalıştığı dönemde işçilerin yüksek sesle

karşı çıkışı önemlidir. “İstemiyoruz!!!” “CHP’li İsmet Paşacı kontrol istemiyoruz!” ‘Cehenneme kadar yolu var, defolsun fabrikadan...’ ‘Bu fabrika demokratların kalesi!’ diyerek ayaklanmışlardı.” (Kemal, 2015: 306).

Bütün bu alıntılar, Orhan Kemal’in Murtaza’yı tek partili devletçi statükocu bir kişilikte özdeşleştirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte Murtaza’nın sadece düşünceleri değil duruşu bile bu devletçi statükocu yapıya gönderme yapmaktadır.

Çok geçmeden Murtaza da görüldü. Göğüs dışarda, karın içerde, gözler ta karşı, değişmez bir noktadaydı. Burnu uzadıkça uzamış, burnunun etli kanatları titremeye başlamıştı. Kaz adımlarıyla içeri girdi, sıkı bir hazır ol ve selamı çaktıktan sonra... (Kemal, 2015: 93).

Eserin içinde sık sık vurgulandığı gibi Murtaza dalga geçilen bir tiptir. Bunun en önemli sebebi, artık ömrü dolmuş olan tek partili devletçi statükocu yapının 1945’li yıllardan sonra eleştirilmeye başlanmasıdır. Statükocu bir yapıda simgeleştirilen Murtaza da bu nedenle yürüyüşünden, duruşuna ve eylemlerine kadar her yönüyle alay konusudur. Sadece alay edinilmekle kalmaz aynı zamanda bulunduğu her ortamda ‘istenmeyen bir kişilik’ olarak da karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle bekçilik yaptığı mahalle sakinleri Murtaza’yı istemeyecek ve karakol komiserine şikâyet edecektir. Komiser bir yolunu bulup Murtaza’yı kırmadan onu bekçilikten çıkaracak ve bir fabrikaya kontrol müdürü yapacaktır. Burada fabrika sahibi Fen Müdürü’nün sözleri çok önemlidir: “İdare et... böylelerini kullanmasını bilersen kazanırsın. Ver koltuğu, koşsun sabahtan akşama kadar it gibi.” (Kemal, 2015: 136).

Nitekim bu bakış açısı, 1940’lardan sonra daha yoğun olarak liberal ekonomik bir yapıya yönelen Türk burjuvazisininin tek partili statükocu devlet yapısına bakış şeklidir. Bu da bir yere kadar sürecek ve Murtaza fabrikadan çıkmak zorunda kalacaktır. Yani burjuvazi tek partili devletçi statükoyla arasına mesafe koyacaktır. Burada önemli olan Murtaza’nın ölmemesidir. Kendi ilkelerini korumak için kızını döverek öldüren (ve eserde bundan hiç pişmanlık duymayan) Murtaza, ne karısından, ne büyük oğlundan, ne de kızlarından kendi ilkelerine sahip olmadıkları için memnundur. Bir tek küçük oğlu Hasan’a güvenmektedir. Ama eserin sonunda mahkemede en güvendiği küçük oğlu Hasan’ın da hırsız olduğunu öğrenerek hayal kırıklığına uğrayan Murtaza, mahkeme salonunu asker adımlarıyla terk eder. Tüm bu süreç aslında kendinden ödün veren ama yaşamaya devam eden tek partili devletçi statükonun iktidar tarihini temsil etmektedir. Öyleyse Orhan Kemal neden Murtaza tipini tek partili devletçi bir statükoyla özdeşleştirerek inşa etmiştir? Bunun en önemli nedeni Foucault’nun işçi sınıfı ve iktidar arasındaki ilişkiyi açıklayarak söylediği sözlerde yatmaktadır:

İşçi sınıfı iktidar ilişkilerine aracılık eder, iktidar ilişkileri uygular... İlginç olan şey, gerçekte, bir grup içinde, bir sınıf içinde, bir toplumda iktidarın halkalarının nasıl işlediğini bilmektir; yani her bir bireyin iktidar ağıının nereye yerleştiğini, iktidarı nasıl yeniden uyguladığını, nasıl koruduğunu, nasıl yansıttığını bilmektir. (Foucault, 2014: 161).

Orhan Kemal’in, Foucault’nun bu sözlerinden çok önce, yapmak istediği şey de budur. Yani değişen iktidar ilişkilerini ve dengelerini işçi sınıfının içinden olan Murtaza

tipiyle gözlemlenmek ve sunmaktır. Bilindiği gibi genelde toplumcu gerçekçi yazarlar, işçi sınıfını burjuvaziyle karşıtlığı içinde ele alırlar. Bu nedenle yarattığı karakterleri ya burjuvaya karşı devrimci uyanış gerçekleştirmeye çalışan bir tipte ya da işçi arkadaşlarını kendi çıkarları doğrultusunda satabilen bir tipte kurgularlar. Murtaza ise bütün bunların dışında Türk edebiyatında özgün bir tiptir. Onun tek amacı üstlerinin verdikleri emirleri yerine getirmektir. Bunu yaparken kendi maddi çıkarını düşünmez, sadece görevini ödev bilinciyle yerine getirir. Orhan Kemal'in Murtaza tipini bu şekilde kurgulaması iktidar ilişkilerini oluşturan mekanizmaların nasıl işlediğini göstermesi bakımından önemlidir çünkü bir anlamda Orhan Kemal bu tipte iktidar kavramını sorunsallaştırmıştır.

İktidar kavramını sorunlaştıran Orhan Kemal aynı zamanda Murtaza tipindeki özneyi de hakikatle ilişkisi bağlamında ele almıştır. Nitekim Yunanistan'ın Alasonya Kasabası'ndan mübadele döneminde gelen ve muhacir kimliğiyle ötekileştirilen Murtaza'nın benliği, Balkan Harbi'nde şehit düşen subay Hasan Dayısı'nın vatan uğruna döktüğü şehitlik kavramı üzerinden kurulmuştur. Murtaza için bu dünyadaki asıl amaç vatanseverlik ve şehitlik mertebesine Kolağası Hasan Dayısı gibi ulaşmaktır. Çünkü Murtaza için bu dünyadaki tek hakikat, vatan için kanını döken namuslu ve görevine bağlı bir birey olmaktır. Bu nedenle romanın birçok yerinde Murtaza sık sık bu hakikatleri dile getirir. Tam da bu noktada Foucault'nun söyledikleri Orhan Kemal'in kurgusuyla paralellik göstermektedir: "Benim sorunum her zaman için, başlarken de belirtmiş olduğum gibi, özne ile hakikat arasındaki ilişki oldu." (Foucault, 2014: 233).

Dolayısıyla her ikisi de özne ve hakikat kavramını birlikte düşünmüşlerdir. Ama her ikisinde de öne çıkan en belirgin kavram, Foucault'nun buhar makinesinin keşfinin dünyayı değiştirdiği gibi siyaset teknolojilerinin gelişiminin de dünyayı değiştirdiğini vurguladığı 'İktidarın Halkaları' makalesindeki siyaset teknikleridir. Bu teknikleri Foucault iki başlık altında toplar:

...siyasi teknoloji keşiflerini iki büyük başlık altında toplayabileceğimizi sanıyorum. Ben bunları iki başlık altında toplayacağım, çünkü iki farklı yönde geliştiklerini sanıyorum. Bir yerde "disiplin" adını verdiğim bu teknoloji var. Disiplin aslında, toplumsal gövdedeki en ufak unsurlara varıncaya kadar denetleyebilmemizi sağlayan, bizzat toplumsal atomlara yani bireylere ulaşmamızı sağlayan iktidar mekanizmasıdır. İktidarın bireyselleşme teknikleridir. Birinin nasıl gözetmeli, davranışını, tavrını, becerilerini nasıl denetlemeli, performansını nasıl pekiştirilmeli, yeteneklerini nasıl çoğaltmalı, en yararlı olacağı yere onu nasıl yerleştirmeli. Benim anladığım disiplin işte budur... Bu disipline edici teknolojinin ortaya çıktığını gördüğümüz bir diğer nokta eğitimidir. (Foucault, 2014: 149-150).

Orhan Kemal, Murtaza eserinde açık açık bu siyaset teknolojilerinden bahsetmez ama onu direkt Murtaza'nın söylemleriyle gösterir: "Almadınız. Bilmezsiniz nedir kanun, disiplin, kurs hem da." (Kemal, 2015: 16).

Murtaza eserin birçok yerinde kendisinin hem kurs aldığını hem de disiplinli olduğunu ve böylece diğerlerinden üstün olduğunu tekrar tekrar söylemektedir. Fabrikaya kontrol şefi olarak atandıktan sonra da kendisine fabrikanın durumunu soran Fen Müdürü'ne fabrikada disiplinin olmadığını mutlaka öncelikle kurs verilmesi gerektiğini ifade eder. Bu isteğini birkaç kez yineler. 'Disiplin' ve 'kurs' kelimeleri romanın birçok yerinde yan

yana kullanılmıştır. Bunun en önemli nedeni Orhan Kemal'in de Foucault'nun sözünü ettiği bu siyaset teknolojilerinin (disiplin ve eğitim) farkına varmış olmasıdır. Yukarıda Foucault'nun iktidarı incelerken önerdiği beş yöntemi sıralamıştık. Bu yöntemlerin beşincisinde, iktidarın sadece ideoloji temelinde yürümediğini aynı zamanda denetleme ve bilme aygıtlarıyla da ve bunların birlikte organizasyon ve dolaşımıyla işleyen bir mekanizma olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda baktığımızda, fabrikaya kontrol şefi olarak atanan Murtaza'nın Fen İşleri Müdürü'yle diyalogo önemlidir.

“Sonra müdürüm, isterim fabrikada bir kurs.”

Fen Müdürü hayretle baktı:

“Kurs mu? Ne kursu?”

“Lazım ustalara, hem de amelelere... haçan dolaştım fabrika içlerini, gördüm, ettim tedkik her bir şeyleri mahallinde. Lakin beyenmedim disiplinden yana” (Kemal, 2015: 176).

Hemen her konuşmasında devletçi statükocu ideolojiyi dile getiren Murtaza'nın fabrikadaki işçilerin disipline edilebilmesi için bir kurs organize etmeye çalışması tam da Foucault'nun bahsettiği iktidar mekanizmalarının ideoloji, disiplin, denetleme ve bilme aygıtlarının organizasyonunun ilişkisiyle örtüşmektedir.

Aslında Murtaza'nın fabrika genelinde işçilerin disipline edilebilmesi için bir kurs görmeleri gerektiğine dair olan talebi, Foucault'nun biyo-politika ve biyo-iktidar kavramlarına da gönderme yapmaktadır. Çünkü biyo-iktidar kavramı nüfusu çok yönlü olarak kontrol altına almayı amaçlayan bir iktidar şeklidir ve eğitim de bu kavramın içinde biyo-politik bir işlevi olan bir mekanizmadır. Bunun yanında hastalanan kızı için Murtaza'nın fabrikanın doktoruna gitmesi ve fabrika kooperatifinin ona verdiği beş markayı vererek kızını tedavi ettirmeye çalışması ama veznedarın buna karşı gelmesi ve Murtaza'nın çaresiz bir durumda kalması da o dönemdeki biyo-iktidarın sağlık politikalarının işleyişine yönelik bir gönderme gibi okunabilir. Çünkü *Murtaza* eserinin öyküleme zamanı olan 1940'lar, Türkiye'de sosyal politikalar ve sosyal güvenlik kurumlarının gelişmeye başladığı dönemlerdir (Buğra, 2008). Bununla birlikte Murtaza'nın spor mükellefleri komutanlığına getirilmesi de biyo-iktidar ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü Murtaza konuşmasında: “Lazım bütün Türkiye’de kurmak mükellefler spor kulüpleri” diyerek bunu biyo-politik bir araca dönüştürmek gerektiğinden bahsetmiştir. Böylece tüm toplumsal yapıya sporla da müdahale edilebilecek ve toplumsal beden, üretim için disipline edilebilecektir.

Yine eserin girişinde yer alan bir kesitte Murtaza'nın ışığı açık bir eve girerek söylediği sözler biyo-iktidar bağlamında düşünüldüğünde dikkat çekicidir: “Devletin malıdır bu çocuklar, hem de milletin! Yok hakkın uyutmamaya ciğerparelerini vatanın! Haçan büyüyecek, kurşun atacaklar düşmana, kurşun!” (Kemal, 2015:14-15) Bütün bu örnekler, eserin kurgulanması aşamasında yazarın, biyo-iktidarın toplumsal bedene yönelik müdahalesine dikkat çekmek istediğini göstermektedir.

Çalışmamızın başlarında Foucault'nun iktidar algılayışını tamamen değiştirdiğini söylerken, onun iktidarın üretici niteliğine de vurgu yaptığını söylemiştik ve çeşitli iktidar alanlarının toplumsal alanlarda bireyler tarafından değişik şekillerde üretildiğini vurguladığını belirtmiştik. Bu bağlamda bakıldığında; eserin kahramanı Murtaza'nın

eserin birçok yerinde: “Yukarda Allah, Ankara’da Devlet hem da Hükümet, burada ben!” diyerek kendi iktidar alanını yarattığı görülmektedir. Bu iktidar alanı belli bir merkezden dışa doğru yayılan tek yönlü bir ilişki biçiminde yansıtılsaydı eğer onunla aynı mahallede çalışan iki bekçi şaşırıp şu sözleri düşünmezlerdi:

Ankara’da Devlet, Hükümet, yukarda Allah, burda da ben ne demekti? Nasıl diyebiliyordu? Nasılını kesinlikle bilmiyorlardı ama, herhalde dayandığı yer çok güçlü bir yer olacaktı. Yoksa ağzına mı düşmüştü. Adamın başını kışından ağır getirirlerdi. (Kemal, 2015: 39).

Ama her iki bekçi de Murtaza’nın sözlerine şaşırılmaktadırlar. Çünkü Foucault’nun söylediği gibi, birçok iktidar ilişkisine maruz kalan birey, kendi bireysel varoluşuyla da kendine özgü bir iktidar alanını yeniden üretir. Murtaza’nın yaptığı da budur aslında. İki bekçinin sandığı gibi o ‘arkası’ olan bir bekçi olduğu için değil, kendileri gibi sıradan ama iktidar ilişkilerini kendine özgü dünya görüşüyle anlayıp yine kendi iktidar alanını farklı bir biçimde üreten bir bekçidir.

Sonuç

Çalışmamızda, ünlü Fransız filozof Michel Foucault’nun geliştirdiği ‘iktidar’ ve ‘özne’ kavramlarıyla birlikte *Murtaza* romanı yeniden okunarak, eserde iktidar ilişkileri ve bu iktidar ilişkilerinin özneyle kurduğu etkileşimin romanın kurgusuna olan etkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Buna göre yazar; eserin öyküleme zamanı olan 1940’lardaki toplumsal değişimi ve iktidar ilişkilerini devletçi statükoya bağlı olarak kurguladığı bir tip üzerinden ele almıştır. Bilindiği gibi roman kahramanları, özellikle toplumcu gerçekçi yazarlarda, emek sermaye ilişkisi üzerinden tek yönlü bir tip olarak kurgulanmıştır. Bu kurguya göre; işçi sınıfından olan tip ya burjuvaziyle bir savaş halindedir ya da kendi sınıfının içinde genel ahlâka ters düşen bir çıkar ilişkileri içinde yaşamını sürdürmektedir. Orhan Kemal’in *Murtaza* eserindeki Murtaza tipi ise işçi sınıfının içinde; iktidar ilişkilerini ödev bilinciyle yatay doğrultuda sürdüren, Kantçı ahlak anlayışına sahip olarak yaşam biçimini kendi ağır koşullarına rağmen değiştirmeyen ve âdeta zamanını doldurmuş bir iktidar ilişkileri biçiminin varisi olarak özgün bir biçimde kurgulanmıştır.

İkinci olarak, Murtaza’nın ‘disiplin’ ve ‘eğitim’ sözcelerini bir iktidar söylemi olarak eserde defalarca ifade etmesi çarpıcıdır. Yukarıda da söylediğimiz gibi Foucault, bu iki kavramı iktidar teknolojileri olarak nitelendirmiş ve bu kavramların iktidar mekanizmalarının temeli olduğunu ifade etmiştir. Bu da bize Orhan Kemal’in eserini kurgularken iktidar mekanizmalarının işleyişini derinlemesine düşündüğünü (Foucault’dan çok önce) göstermektedir.

Üçüncü olarak, Orhan Kemal, Foucault’nun 1970’lerden sonra kavramsallaştıracağı biyo-politika ve biyo-iktidar kavramlarını romanda Murtaza çevresinde sorunsallaştırmıştır. Romanda geçen, fabrikaya ait olan ‘mükellef spor kulübü’nün ve fabrikadaki işçilere sağlanan tıbbi destek mekanizmasının arka planda bir biyo-politika işleyişini göstermesi bunun en açık ifadesidir. Bunun yanında eserin başında Bekçi Murtaza’nın gece lambası açık evlere olan müdahalesinin arkasında da biyo-politika mekanizmalarının yattığı yukarıda gösterilmiştir.

Dördüncü olarak, eserde tek yönlü bir iktidar ilişkileri ağı değil; yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya ve yatay doğrultuda yol alan iktidar ilişkileri ele alınmıştır. Böylece iktidar kavramı, eserin yazıldığı dönemde iktidar ve özneye yönelik olan klasik bakış açılarını aşacak bir anlayışla kurgulanmıştır.

Bütün bunlar birlikte düşünüldüğünde; Orhan Kemal'in *Murtaza* eserinin derin yapısında, iktidar ve özne ilişkilerine yönelik önemli felsefi sorgulamaların ve açılımların olduğu görülecektir. Aslında *Murtaza* tipinin Türk edebiyatında özgün bir tip olarak ortaya çıkmasının, dolayısıyla da, sosyal bilimlerde yapılan birçok farklı çalışmaya da kaynaklık etmesinin temel sebebi de bu sorgulamaların ve açılımların başarılı bir biçimde kurgulanması olarak görülebilir. Çünkü iktidar ve özne arasındaki ilişkilere yönelik olan bu derinlemesine bakış, yaratılan sağlam kurguyla birlikte, söz konusu romanın toplumsal bağlarını güçlendirmiş ve ortaya *Murtaza* gibi özgün bir tip çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

- Buğra, A. (2008). Kapitalizm Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika. Çağdaş Türkiye Tarihi Seminerleri. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin http://www.obarsiv.com/pdf/ayse_bugra2.pdf adresinden 16.01.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Butler, J. (2012). Bedenler ve İktidar, Tekrar. Şeyda Öztürk. (Çev.). *Michel Foucault/Cogito*, S. 70-71, s. 275-289.
- Foucault, M. (2014). Özne ve İktidar. (4.Baskı). Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015a). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (5. Baskı). Mehmet Ali Kılıçbay. (Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Foucault, M. (2015b). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. (7. Baskı). Şehsuvar Aktaş (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, O. (2015). *Murtaza*. (23. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Oranlı, İ. (2012). Biyo-Politikanın Doğuşu ve Foucaultcu Eleştirisi. *Michel Foucault/Cogito*. S.70-71, s. 39-52.
- Öğütçü, I., Ümit, A. (Ed.). (2012). *Orhan Kemal*. Ankara: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Pars, E. (2016). *Foucault Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Revel, J. (2012). Kimlik, Doğa, Yaşam: Üç Biyopolitika Yapıbozumu. Şeyda Öztürk. (Çev.). *Michel Foucault/Cogito*, S. 70-71, s.9-21.
- Yavuz, E. (2015). Milli Korunma Kanunu, Varlık Vergisi Kanunu ve Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu Tartışmaları: Erzincan Uygulamaları. *Akademik Sosyal Araştırmaları Dergisi*. S. 12. ss. 161-180.



YILAN, SU, SÖZ: KADIN DÜŞMANLIĞI İLE BELİRSİZLİK KORKUSU ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR BİR YORUM DENEMESİ

SNAKE, WATER, SAYING AN ASSAY OF COMMENTARY ON THE RELATIONSHIP
BETWEEN MISOGYNY AND THE FEAR OF THE UNCEARTAINTY

S. Yetkin Işık*

ABSTRACT

In this article, the relation between fear of the uncertainty and misogyny, the roots of which are rooted over thousands of years and continue to exist today as in every age, are discussed. The history of culture and civilization is the history of humankind controlling uncertainties by setting down boundaries and rules for themselves. Since the oldest states, where potency became abstract and institutional, potency and man have become identical. It is seen in myths and rituals, which are circulated as the instruments of legitimization of power, man is related with potency and social order whereas woman is encoded as a threat to the order, thus a potential danger. The representation of woman as disorderly and eerie in mythical and religious speeches reveals that misogyny has deeper roots, rather than being just a sexist and a moralistic reaction. Misogyny that we face today is the socio-psychological remnant of the primordial fear of uncertainty and the patriarchal domination that has lasted for thousands of years with its historical, imaginary and logical ties. These relationships can be shown via metaphoric, allegoric or symbolic items in the myths, fairy tales, practices of name giving. Water is often associated with women as the main metaphor of uncertainty due to its fluidity. Snakes, saying and some other symbols, which are occasionally encountered as metaphors for the woman, are the words that symbolize the danger, the fear of uncertainty.

Keywords: fear of the uncertainty; fluidity; misogyny; patriarch; symbol

*Yrd. Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Antropoloji Bölümü Öğretim Üyesi. syetkini@bartin.edu.tr

ÖZET

Bu makalede kökleri binyıllar öncesine dayanan ve her çağda yeniden üretilerek günümüzde de varlığını sürdüren kadın düşmanlığının belirsizlik korkusuyla ilişkisi ele alınmıştır. Kültür ve uygarlık tarihi, insanın kendisine sınırlar ve kurallar koyarak, belirsizlikleri denetim altına alışının tarihidir. İktidarın giderek daha soyut ve kurumsal hale geldiği ilk devletlerden itibaren erkek ve iktidar özdeş hale gelir. İktidarın meşrulaştırma araçları olarak dolaşıma sokulan mit ve ritüellerde toplum düzeni ve iktidar erkeklikle ilişkilendirilirken; kadının toplum düzenini tehdit eden, potansiyel tehlike olarak kodlandığı görülür. Dini ve mitik söylem yoluyla kadının düzen bozucu, tekensiz olarak sunulması, kadın düşmanlığının yalnızca cinsiyetçi, ahlakçı bir tepki olmadığını gösterir. Günümüzde yaşadığımız biçimiyle kadın düşmanlığı, ilksel belirsizlik korkusu ile tarihsel, imgesel, mantıksal bağlara sahip binlerce yıllık eril tahakkümün siyasal-psikolojik bakiyesidir. Bunlar bütün mitler ve masallardaki alegorik ve/veya simgesel öğeler yoluyla gösterilebilir: Su, akışkanlığı nedeniyle belirsizliğin başlıca metaforu olarak sık sık kadınla ilişkilendirilirken, yılan, söz ve başka birçok simge de tehlikeyi, belirsizlikten duyulan korkuyu simgeleyen ve kadının eğretilmesi olarak karşımızca çıkan sözcüklerdir.

Anahtar Sözcükler: akışkanlık; ataerkil düzen; belirsizlik korkusu; mizojini; simge

Giriş

İnsan bilimlerinin nesnesini oluşturan sorunların, en modern ya da güncel görünenlerinin bile, aynı zamanda tarihsel olduğu bilinmektedir: Değişim ve süreklilik, siyasal türdeşlik ve çoğulculuk, özgürlük ve iktidar ya da eşitlik ve adalet gibi... Kadın sorunu adıyla bilinen sorular kümesi de psikolojik, ekonomik ve siyasal boyutlarıyla klasik araştırma sahalarından biridir. Söz konusu küme içinde kadın korkusu ve bununla ilişkili kadın düşmanlığı da başlı başına bir konu olarak insan bilimcilerinin ilgisini çekmiştir ve güncelliğini korumaktadır. Kadın korkusu ve kadın düşmanlığının (mizojini) uygarlık olarak nitelendirilen -neredeyse- bütün devletli toplumlarda görülmesi, modernlik olarak bildiğimiz büyük tarihsel kopuşla ortaya çıkan ve yayılan köklü değişimlere rağmen nadir bir kültürel süreklilik örneği oluşturması (cadı yakma törenlerinden, ırkçı kuramlara kadar egemen söylemde yeniden üretilmesi), yine ilk devlet olarak bilinen Sümer kent devletinde görülen kadınların eğitimden mahrum bırakılması uygulamasının günümüzde de görülmesi ve son olarak kadın düşmanlığı söz konusu olduğunda toplumların üst sınıfları ile en alt tabakalarında görülen söylem birliği... Bütün bunlar ele aldığımız sorunu ilginç ve özel kılmaktadır*. Özetle türümüze, çağımıza ve toplumumuza özgü bir sorun olarak erkeğin kadın korkusu ve kadın düşmanlığı, güncel ilgiyi ve emeği hak etmektedir.

Bizim buradaki amacımız erkek iktidarının tarihini ve kökenlerini yeniden yazmak değildir. Amacımız kadın düşmanlığının insan türünün düzen ihtiyacı ve arayışıyla, belirsizlikten korku ve kesinlik arzusuyla imgesel bağlarını, siyasal/toplumsal düzen inşası ve düzeni koruma reflekslerinin kadın düşmanlığıyla ilişkisinin sürekliliğini göstermektir.

* Bkz: Agnès Michaux, *Kadın Düşmanı Sözlük*, Çev. Yiğit Bener, İstanbul: Telos yay.

İnsanın düzenlilik, kesinlik, hep değişim halindeki fenomenlerin ardındaki değişmezi bulma arzusu ve arayışı, düşünce tarihinde Antik Yunan filozoflarından itibaren görülen/gösterilen bir olgudur. Descartes'ten başlayarak akılcı (rasyonalist) felsefe, bu düzenliliğin kaynağını insan aklında aramaktadır. Aydınlanma çağına ünlü düşünürü Kant, insan aklında doğuştan var olan (zaman, mekan, nedensellik gibi) kategorilerin (kategorik imperatif) duyularla algılanan bilgileri yapılandırdığını düşünmüştür. Kantçı anlamda zihinsel yapılar, yirminci yüz yılın ortalarında Claude Lévi-Strauss'un antropolojik kuramında ve bu kez insanı ve kültürü açıklamak üzere yeniden gündeme geldi. Claude Lévi-Strauss, yapısalcılık olarak bilinen ve yirminci yüzyıl düşüncesini büyük ölçüde etkilemiş kuramını insan aklının kaosa düzen dayatan niteliği üzerine inşa ederek düzen arayışını kültür olarak adlandırılan bütün fenomenlerin, örüntülerin, yapıların temeline yerleştirdi. Dilbilimin varsayım ve verilerinden hareketle Lévi-Strauss, evrensel dil yetisinin insan aklının düzenleyici, sınıflandırıcı ve soyut yapısının bir yansıması olduğunu, kültür diye adlandırılan bütün örüntülerin de (evlilik akrabalık kuralları ve sistemleri, mitler, törenler, din vd.) dilde olduğu gibi düşüncenin doğaya, evrene, ilişkilere düzen verecek tarzda işleyişinden kaynaklandığını ileri sürmekteydi. Lévi-Strauss, ilk kez Sasure'un yaptığı dil (langue) ve söz (parole) ayrımını antropolojiye uyarlayarak, nasıl ki evrensel dil yetisi üzerinde özgün kurallara sahip çeşitli diller ortaya çıkmışsa, kültürel çeşitliliğin de her insanın aklında var olan evrensel düzenleyici ilkenin, yani yapıların farklı doğal koşullarda ortaya çıkan üretimleri olduğunu düşünüyordu. Ona göre antropolog, kültürel çeşitliliğin ardındaki yaban akla/düşünceye, yani yapılarla ulaşmaya çalışmalıydı. Kendisi yapısalcılığa giden zihinsel serüveni özetlerken şöyle demektedir:

Akrabalık sistemleri ve evlilik kuralları üzerine bir süre çalıştıktan sonra, hiç de amaçlamadan ve hatta tamamen kaderin cilvesiyle, rotamı problemin tıpatıp aynı olduğu mitolojiye çevirdim. Mitolojik hikayeler nedensiz, anlamsız ve absürttürler veya öyleymiş gibi görünürler, ancak buna rağmen dünyanın her yerinde yeniden boy gösterirler. Zihnin herhangi bir yerdeki "tuhaf" yaratımı biricik olacaktır, aynı yaratım tamamen farklı bir yerde bulamazsınız. Benim problemim, bu görüntüdeki düzensizliğin ardında bir tür düzen yatıp yatmadığını bulmaya çalışmaktı, hepsi bu. [...] Düzen olmaksızın anlamı kavramanın kesinlikle imkansız olduğu kanısındayım. [...] Kurallardan veya anlamdan bahsetmek aynı şeyden bahsetmektir; ve insanlığın bütün entelektüel teşebbüslerine bakıldığında, dünya üzerinde kaydedildikleri kadarıyla, ortak payda daima bir tür düzen tesis etmek olmuştur. Bu, insan zihninin temel düzen ihtiyacını temsil ediyorsa, neticede insan zihni de evrenin bir parçası olduğuna göre, bu ihtiyaç muhtemelen mevcuttur çünkü evrende bir düzen vardır ve evren bir kaos değildir (Lévi-Strauss 2013: 45-46).

Görüldüğü gibi, bizzat Lévi-Strauss'un kuramı, insanın düzen ve anlam arayışının iyi bir örneğidir. Ne var ki, adına kültür dediğimiz bütün düzen ve anlam inşası -Lévi-Strauss'un pek ilgi duymadığı- tarih içinde izlenebilecek koşulların zorlamalarıyla yol almıştır. Bu noktada insan aklının ve biyolojisinin nitelikleri ile maddi koşulların, ihtiyaçların etkileşimi söz konusudur. Örneğin avcı-toplayıcı üretim ve hayat biçiminden yerleşik hayata geçişle birlikte zaman ve mekan algısının değiştiğini, insanın kendisini çevreleyen belirsizliklere (doğanın gizemi, ölüm, gök cisimleri vb) karşı cevap verme

yeteneğinde büyük gelişmeler (aslında devrimler) meydana geldiğini biliyoruz (bkz: Childe 2014; Davis 2016; Campbell 1995). Her şeyden önce insan artık sınırları belli mekânlar içindedir, dolayısıyla bir merkeze sahiptir. . “Tarımcı için ‘gerçek dünya’ içinde yaşadığı mekândır; ev, köy, ekili tarlalar. ‘Dünyanın merkezi’, ritüeller ve dualarla kutsanmış meydanlardır çünkü insanüstü varlıklarla iletişim orada gerçekleştirilir” (Eliade 2007, s. 60). Bu andan sonra bilinen ve bilinmeyen, insanın ‘yerleşmiş’ olduğu alandan, kendisinin merkezinde olduğu bir mikro evrenden bakılarak tanımlanacaktır. Tarım toplumlarının tarihi gelişimi içinde besin üretimi ve buna bağlı olarak nüfus artarken, yeni sorunlar, yeni belirsizlikler ortaya çıkar. Bu değişimlere bağlı olarak devletli topluma geçilir. Eşitsizlikler çoğalır; öncelikle de cinsiyet eşitsizliği. Kadın, kutsal mekânlardan, kamusal alanlardan dışlanır. Burada tarım toplumlarında kadının doğaya, üremeye ve üretime dair bilgisinin, doğurganlığının erkeği ürkütmüş olabileceği görüşü ileri sürülmüştür. Yerleşik hayata geçişle avcılığın son bulmadığını, avcı erkeklerin savaşçı erkeklere dönüştüğünü ileri süren Mumford’a göre,

İki kültür [paleolitik/avcı-toplayıcı kültür ve neolitik kültür] arasındaki etkileşim uzun bir dönem boyunca devam etti fakat sonunda eril süreçler, taşıdıkları büyük dinamizmle, kadının damgasını taşıyan daha pasif hayat besleyici faaliyetleri ezdi. Doğurganlığın temel unsurları en azından imgelem düzleminde kadının alanından çıkarıldı: eski Mısır metinlerinden birinde Atum, mastürbasyon yoluyla evreni kendi bedeninden yaratırken tasvir edilir. Kibirli erkek, yeni hayat düzeninde kadının artık bir önemi olmadığını bundan daha açık ifade edemezdi herhalde (Mumford 2013, s. 39-40).

Mitlere yansıyan bu dışlanmanın günümüze kadar ulaşan tohum (erkek) ve toprak (kadın) metaforlarıyla pekiştirilerek yerleşik ve ortak bir bilinç haline getirildiği görülmektedir. Neolitik kültürle ilişkisi açık ve Mezopotamya, Anadolu ve Akdeniz çevresinde yaygın bir metafor olan ‘tohum (erkek) ve toprak (kadın)’, aynı zamanda eşitsizliği ve erkeğin kadın ve çocuk üzerindeki belirleyici, denetleyici etkisini ima etmektedir. Türkiye’de bir köyde alan araştırması da yürütmüş olan ve köylülerin de çocuğun oluşunda asıl belirleyici olanın erkek olduğu tezini ileri sürerken tohum ve toprak mecazını kullandığını gözlemleyen Delaney’e (2001) göre, tohuma yaratılış sürecinde atfedilen bu birincil rol, erkeğin iktidarını meşrulaştıran, ona temel oluşturan simgesel bir işlev görmektedir. Berktaç’a (1996, s. 10) göre de tek tanrılı din, kadının doğurganlığından kaynaklanan can verme gücünü elinden alıp tanrı aracılığıyla yeryüzünün hâkimi erkeğe aktarılması gibi ideolojik bir işleve sahiptir.

İnsanın sahip olduğu yaratıcı kurgulama yeteneğinin rolünü burada vurgulamaya belki gerek bile yoktur. Hakkında bilgi olmayanın bilgisi, kurgular yoluyla üretilir. Simge ve gerçeklik ilişkisi bu bağlamda kritik önem arz eder. Kaos halindeki dış gerçeklik, imgelere dönüştürülerek iç dünyaya, zihne aktarılır ve kaydedilir. Bireylerin birbiriyle iletişimi ise ancak düşüncenin üzerinde uzlaşılacak simgelere (sözcüklere, işaretlere) dönüştürülmesiyle mümkündür. İster geçmişe dair insan imgelemindeki karanlık boşluğu mitlerle, hikâyelerle doldurmak biçiminde olsun, ister hakkında bilgi sahibi olunmayan, yabancı bir halkı adlandırmak ya da çevredeki yabancı bitkileri sınıflandırmak biçiminde olsun, bilinmeyi, dolayısıyla da korku ve endişe kaynağı olan, dile aktarılarak bir anlamda evcilleştirilir. Her an değişen, elden kaçabilen gerçeklik simgelere indirgenip

dışlaştırılarak bireysel ve toplumsal hafıza için somut hale getirilir; yeni kuşaklara aktarılır. Bu işlemle insan, aynı zamanda gerçekliği kendi arzuları, ihtiyaçları ve korkularına cevap verecek biçimde, bilgisinin ve hayal gücünün sınırlılıkları içinde yeniden biçimlendirmiş olur. Kendi gerçekliği içinde belirsiz ve tanımlanamaz olan zaman ölçülür, bölümlenir takvime dönüştürülür; gökyüzünün bilinmezliği doğaüstü varlıklarla doldurulur ve bu varlıkları ortak çıkarlar doğrultusunda yönlendirmek için ritüeller düzenlenir; ötekiler/yabancılar -genellikle kötü sıfatlarla- adlandırılır, toplum sınıflara, kastlara, mesleklere bölünür vb.

Kaosa düzen dayatan insan, böylece gerçekliği kendi dili, toplumsal koşulları içinde ve bulunduğu noktadan bakarak inşa eder ve bu durum günümüzde etnikmerkezcilik olarak bilinen hatalı düşünme biçiminin de temelidir. Lévi-Strauss, etnik merkeziliğin evrenselliğini en iyi anlatan şu bilgileri vermektedir:

Kimi zaman, kültür kendini tek hakiki ve yaşanmaya değer kültür olarak görür; diğer kültürleri bilmezlikten gelir; hatta onların kültür olduğunu bile inkar eder. İlk diye adlandırdığımız halkların çoğu kendilerine “doğrular”, “iyiler”, “mükemmeller” anlamına gelen bir ad verirler; ya da sadece “insanlar” derler; ve diğer halklara “yer maymunları” ya da “bit yumurtaları” gibi onların insanlık durumlarını inkar eden nitelermelerde bulunurlar. [...] Daha çok hayatını adadığı Brezilya yerlilerinin kendisine taktığı Nimuendaju adıyla tanınan ünlü Alman etnolog Curt Unkel, uygar bir merkezde uzun süre kaldıktan sonra yerli köyüne geri döndüğünde, köyün ev sahipleri Nimuendaju'nun, hayatın yaşanır olmaya değdiği tek yer diye düşündükleri kendi köylerinden uzakta katlanmak zorunda kaldığı acıları düşünerek gözyaşı döküyorlardı. Başka kültürler karşısındaki bu derin kayıtsızlık, bu kültürler için kendi dilediklerince ve kendi bildikleri tarz içinde var olabilmenin güvencesiydi. (Lévi-Strauss 2013, s. 69).

Lévi-Strauss, bu durumu (aynı kaynaktan) insan aklında var olduğunu iddia ettiği sınıflandırıcı yapılarla açıklamaktadır. Kudret Emiroğlu'nun bir araya getirdiği kavim isimlerinde ise etnikmerkezci anlayışı yansıtan kavim isimlerinin aynı zamanda erkekmerkezci olduğu görülmektedir; insan anlamına gelen isimler genellikle, dilimizdeki adam isminde olduğu gibi, aynı zamanda erkek, koca gibi anlamlara da geldiği görülmektedir.*

* Apaçelerin adı Zunilerden gelmektedir, düşman demektir. Apaçeler kendilerine Shis-Inday orman insanları derler. Çeyenlerin Apaçelere verdiği ad Xa-he'-ta-no'dur, saçlarını arkadan bağlayanlar demektir. Çeyenler kendilerine Dzi-'tsiistas 'bize benzeyen insanlar' der, Çeyen adı Siucadır, yabancı bir dille konuşan demektir. [...] Algonkin grubundan en güneyde yaşayan Delawareler kendilerine Abnaki veya oluşturdukları konfederasyon Adıyla Lenni Lenape gerçek-normal insanlar derler. Delaware adı Virginia'nın ikinci valisi Lord Delaware'den gelmektedir. Mo-havklar Delawarelere A-ko-tea-ka'ne der, konuşmaları karışık olanlar. [...] Kabile adı 'insan'la birlikte kabilenin ergin erkek bireyi, koca ve savaşçı anlamlarına da gelebilmektedir. Çingene dilinde Rom hem Çingene hem erkek ve koca demektir. Bugünkü anlamı rütbesiz asker demek olan er sözcüğü Eski Türkçe'de insan, erkek, koca ve savaşçı demektir. Yunanca andropos insan ve andras koca aynı kökten gelmez. Fransızca homme, İtalyanca uoma insan ve erkek anlamlarındadır. İngilizce'de insan human being insani varlık ve man erkek, adam, insandır. İnsani, insancıl, insanlık kavramları Latince'den alıntılanmışken man Germen kökenden gelmektedir. Man sözcüğünün Got dilinde manna düşünmek kökünden geldiği ileri sürülmektedir; sözcük çok eskidir ve mitolojiktir. Sanskritçe ve Frigcede bulunur. Tacitus eski efsanelere dayanarak Germenlerin Mannus adlı ortak bir atadan geldiklerine inandıklarını yazar. Almandada insan, kişi, erkek, adam sözcükleri bu kökten gelmektedir. [...] Farsça merd insan, adam, erkek yiğit demektir. Sözcük Sanskritçede bulunduğu gibi Savaş Tanrısı Mars'ın adı da buradan gelir ve Batı dillerindeki askerlik terimlerinin (martial, vb) kökenidir. Klasik Ermenicede mart, Kurmanc dilinde mér erkek, koca meri insan demektir. Fin-Ogur dillerine yayılmış olan ve erkek, adam (Çeremışçe mari, marij), erkek, koca (Mordvin

Etnikmerkezcilik ‘doğal’ bir yanılsama ve hatalı düşünme biçimidir. Ancak gerçekliği çarpıtın bir psöik engel olarak her türden ‘merkezcilik’ kişinin kendisine dair algısından başlayarak bütün hayatına teşmil edilebilir: benmerkezcilik, cinsiyetmerkezcilik (erkek merkezcilik) ve insanmerkezcilik (türmerkezcilik: doğadaki her şeyin insan için olduğu, insanın en üstün varlık olduğu inancı), yermerkezcilik (evrenin merkezinin dünya olduğu inancı), biçimlerinde de rastlayabilmekteyiz.

Ne var ki, insan oluştan söküp atılması son derece zor olan bu irrasyonallitenin sürekliliği, asıl olarak birbirine benzemeyen, çıkarları aynı olmayan insanlardan toplulukları, toplumu meydana getirmesindeki işlevinden, belki daha da önemlisi, her türden iktidarın varlığı için sahip olduğu önemden kaynaklanmaktadır. O halde, burada söz konusu olan yalnızca gerçekliğin kültürün sınırlılıkları içinden yanlış kavranışı değildir, bir iktidarın kendisini var eden ilişkilerin dışında kalanları (ötekileri) kusurlu, eksik, kötü, yanlış veya düşman olarak değerlendirme ve tanımlama durumudur. İktidarı, “temelde, bir tarafın diğer tarafa istediğini yaptırmayı olarak tanımlanan siyasal iktidar, bir sosyal sınıfın bir başka sosyal sınıfa, bir sosyal tabakanın diğerine ya da devletin topluma tahakkümü çerçevesinde anlam kazanan çok boyutlu bir kavram” olarak tanımlayan Akal (1994, s. 14), başka bir eserinde de cinsiyetçilik ve iktidar ilişkisi hakkında özetle şu fikirleri öne sürer: İktidarın cinsiyeti her yerde erkektir; iktidar daima erkeğin iktidarındır. Ana tanrıça kültlerinden hareketle kurgulanan anaerki bir toplumun varlığına dair tezler doğrulanmamıştır. Öte yandan anasoylu toplumlarda da yönetme gücü erkeklerdedir. Yine tarihte kadın hükümdarların varlığı iktidarın her zaman erkek olduğu teziyle çelişmez. Yalnızca istisna oldukları için değil, kendilerinin de erkekler gibi olabileceklerini kanıtladıkları, kendilerinden önce kurumsallaşmış olan eril tahakkümü değiştirmek bir yana, onunla işbirliği yaptıkları için (Akal 2014, s. 211-314)

Umberto Eco da, “Düşman Yaratmak” başlıklı bir yazısında tarih boyunca ötekileştiren/düşmanlaştıran söylemlere örnekler verir. Uzak diyarlardaki yabancı halklar, kendileriyle savaşılan uluslar, yoksullardan başka en fazla aşağılamaya ve şeytanlaştırmaya maruz kalan bir kesim de kadınlardır. Eco “hükmeden ve yazan veya yazarak hükmeden erkekler kadınları baştan eri düşman olarak tasvir etmiştir” tespitini yaptıktan sonra Antik Çağ’dan modern zamanlara kadar kadınlara şeytanlaştırdığı metinlerden örnekler verir. Daha sonra “ ‘normal’ sayılabilecek mizojiniden, modern uygarlığın başyapıtı olan cadıları inşa etmeye” geldiğini belirten Eco, cadı avlarında düşmanı yaratırken her zaman başvurulan ve sapkınların veya Yahudilerin inşa edilmesinde kullanılan modele başvuruluğuna dikkat çeker (Eco 2014, s. 27-29). Bir diğer deyişle kadın düşmanlığı bir ötekileştirme biçimidir ve kadın ötekidir.

Bu noktada kadının hem gerçek bedensel varlığıyla hem de simgesel bağlamda,

ve Erza mirde, morde) insan, erkek (Ziryene mort), insan, erkek, halk, ulus (Votyak murt) anlam ve biçimleriyle bulunan sözcüğün Hint-Ari kökenden alıntılındığı düşünölmektedir. Hotantoların kendilerine verdikleri ad, khoi-khoi ‘insanlar içinde insan olanlar’ demektir. Hotanto adını onlara, dillerindeki dişler arasından çıkarılan seslerin bolluğundan dolayı Boerler vermişlerdir, ‘hatemen en toteren’ kekeleyen ve sürçen tanımından çıkmış bir addir Türkiye’de halk arasında Yahudiler için kullanılan Çıfıt sözcüğü eski Türkçede casus demektir ve Ermeni, Arnavut halk dillerine de Yahudi anlamıyla geçmiştir. Rusların Ukraynalılara verdiği Hokol, Meksikalıların Amerikalılara verdiği gringo adları gibi, her dilde başka uluslar için küçümseme ve düşmanlık gösteren adlar bulunabilmektedir (Emiroğlu, 1992: 48-51).

erkeklerce biçimlendirilen siyasetin müdahalelerine maruz kalması çelişkiler ve tutarsızlıklarla doludur. Yuval-Davis (2010), “bir kadın figürü, çoğunlukla da bir ana, ister Rusya Ana ister İrlanda ana veya Hindistan Ana olsun, birçok kültürde topluluğun ruhunu simgelemektedir. Fransız Devrimi’nde bunun sembolü ‘La Patrie’ idi, yani bebek doğuran kadın figürü” diye yazdıktan ve erkeklerin savaşa ‘kadınlar ve çocuklar’ uğruna gittiklerine dair klişelere yer verdikten sonra, toplumların çelişkilerle dolu ‘öteki’ kurgularına da değinir ve kadınların toplumlar içindeki konumunun belirsizliğinin de bu türden bir çelişki olduğunu yazar:

Bir yandan [...] çoğunlukla topluluğun birliğini, şerefini, savaşa gitmek gibi belli millî ve etnik projelerin varoluş nedenlerini simgelerler. Diğer yandan çoğunlukla beden siyasetinin kolektif ‘biz’inden dışlanırlar ve öznenen ziyade nesne konumunu muhafaza ederler. Kadınlık kurgusu bu açıdan, ‘ötekilik’ özelliğine sahiptir. ‘Uygun kadın’ın nasıl olacağına dair katı kültürel kodlar, çoğunlukla kadınları, bu aşağı güç konumunda tutmak üzere geliştirilmiştir. Bu durumu meşrulaştırmak için kullanılan kolektif ‘akıllar’, ‘ötekiler’i dışlamak, aşağılamak ve boyun eğdirmek için kullanılan -‘kadınlar aptaldır’, ‘kadınlar tehlikelidir’ veya ‘kadınlar kirlidir ve bizi kirletebilirler’ gibi- diğer ‘yaygın’ ifadelere çok benzemektedir (Yuval-Davis 2010, s.97).

Arkaik toplumlardan modern zamanlara ve günümüze kadar dikkat çekici bir süreklilik gösteren kadın düşmanlığının, psikolojiyi/irrasyonalityi içermekle birlikte onu aşan bariz siyasal niteliği, toplumsal düzenlemelerin en eski, en basit biçimlerine de -en azından- göz atmayı zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda çokça tartışılmış bir mesele, devletsiz/yazısız toplumların birçoğunda görülen bir toplumsal düzenleme biçimi olan totemler ve tabulardır. Bilindiği gibi totemler, aile ve akrabalık kurallarıyla, atalarla kurulan manevi bağlarla, dini inançlarla ilişkili, toplumlara göre çeşitlilik gösteren kurallar ve yasalar^{*}. *Totem ve Tabu* adlı eserinde, başta James Frazer ve Robertson Smith olmak üzere çeşitli kaynaklardan totem ve tabulara dair verileri inceleyen ve bu konudaki görüşleri tartışan Freud, döneminde etkili olmuş evrimci paradigma çerçevesinde, ‘sürüden topluma’ veya ‘anaerik toplumdan ataerik düzene geçiş’ senaryolarını yeniden düzenleyerek şu öyküyü kurgular: Sürü halinde yaşayan bir toplulukta despot bir baba ve onun sahip olduğu kadınlar vardır. Kadınlar üzerindeki babanın tekeli oğullar ve babalar arasında rekabete yol açmaktadır. Sonunda kardeşler bir araya gelerek babayı katleder ve onu yerler. Daha sonra oğullar arasında babalarından kalan yeri kimin alacağına dair uzlaşmazlık ve çatışmalar başlar ve bir süre sonra aralarında uzlaşarak annelerini sürünün lideri olarak seçerler. Böylece anaerik dönem başlar. Artık ölmüş olan baba da korkunç, vahşi bir hayvanın temsil ettiği bir totem haline getirilir (Freud 1987, s. 124-127).

* *Totem*: (Kuzey Amerika *Algonkin* dilinde totam=klan, aile, akrabalık) Totem, bir insan grubunun ya da tek başına bireyin mistik ve büyüsel duygularla bağlı bulunduğu hayvan, bitici, doğa olayı ya da cansız nesnedir. Bir klanın, insan grubunun ya da bireyin aynı atadan geldiğine inandığı hayvan, bitki, doğa olayı ya da cansız nesneye (toteme) mistik ve büyüsel duygularla bağlanışı; bu bağlanıştan doğan görev, yasak, ritüel ve törenler bütünü. Bir klanın, insan grubunun ya da bireyin aynı atadan geldiğine inandığı hayvan, bitki, doğa olayı ya da cansız nesneye (toteme) mistik ve büyüsel duygularla bağlanışı; bu bağlanıştan doğan görev, yasak, ritüel ve törenler bütünü. Totemizm, grup içinde oluşturduğu duygusal akrabalık bağı, bu bağın yarattığı ortak ata inancı nedeniyle grup içi evlenme yasağı (dıştan evlenme- egzogaminin geçerliliği), totem hayvan veya bitkisini yeme yasağı (tabu) kuralları çevresinde belirlenir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 806).

Erkekler arasındaki sözleşmeyle toplumun kuruluşu meselesini Freudcu psikanaliz çerçevesinde inceleyen Enriquez ise, ‘benzerleri bir araya getiren bağın’ ve kadınların Freud’un kurgusundaki yerinin ne olduğunu sorgularken şu dikkat çekici yorumları yapar:

Demek ki, kolektif formasyona elverişli olan şey doğrudan sevgi değil, karşı-cinsel sevgi değil, ama yalnızca cinsellikten arındırılmış sevgi (kadınlar örgütlerde mevcut olsa bile), engellenmiş ya da engellenmemiş eşcinsel sevgidir [...] Kadın olarak kadının toplumsalda yeri yoktur. Bunun tam tersine, kadının medenileştirici sürece muhalif olduğu düşünülebilir. Aslında [bu noktada] Freud’un toplumsal üzerine söyleminin bu önemli eksiği olan kadın ortaya çıkar, ama olumsuz olarak. Freud’un metninin yalnızca şeften, babadan, oğullardan söz etmesinin nedeni, grubu, kitlenin, örgütlenmenin, uygarlığın yalnızca erkeklerin işi olmasıdır. [...] Freud, kadınla girilen ilişkilerin erotik arzulara dönüşme eğiliminde olduğunu, oysa kolektif oluşumun cinsel eğilimlerin yüceltilmesini gerektirdiğini, iki varlık arasındaki karşıcinsel aşk duygusunun kendi kendine yettiğini ve dolayısıyla kolektif duyguya karşı işlediğini not eder (Enriquez 2004, s. 75).

Başka bir deyişle, erkeklerin bir arada oluşunu, yani erkeğin kendisinden üstün başka bir erkeğe itaatini, saygısını ve onu sevmesini gerektiren bir düzen için kadınlara duyulan aşk bir tehlike arz etmektedir.* Burada iki kişi arasındaki aşk ilişkisini, esasen iki kişi arasında değil iki aile arasında (hatta bazen iki hanedan/ iki devlet arasında) bağ kurmak, üreme faaliyetini denetim altına almak gibi işlevleri nedeniyle daima siyasal bir kurum olan evlilikten ayrı düşünmek gerekir. Az veya çok risk ve belirsizlik içeren iki kişi arasındaki ucu açık bir ilişki olarak evlilik dışı, bireysel veya romantik aşk, bir iktidarla bağ kurmanın söz konusu olduğu, üyelere lider veya örgütün amaçları için fedakârlık, adanma beklendiği her örgütte (siyasi veya dini) her zaman yaptırımı tabi olmasa bile, genellikle yasaklanan, istenmeyen bir ilişki biçimidir. Doğurabilme niteliğiyle ve erkek üzerindeki etkisiyle tehlikeli addedilen, erkekler arası bir oyun olan siyasette bozgunculuk yaratabilecek kadın, evlilik kurumu aracılığıyla, yeni sorumluluklar (çocuk bakımı), yeni bağlar ve kısıtlamalara tabi tutularak evcilleştirilir.

Belirsizliğin Simgeleri

1. Yılan

Bilinmeyi “görünmez ama var olduğuna inanılan, ancak sadece nerede ne zaman ve nasıl karşılaşılacağı kestirilemeyen tehdit ya da ümitlerin tümü” olarak tanımlayan Timur ve Bağlı (2001, s. 330-31), Mark Cousins’ten (1998) esinlenerek bilinçdışını sıvı ve bilinç düzlemini katı metaforları ile düşünüp kahve falı, kurşun dökme ve nazar boncuğu yoluyla bilinmeyenler dünyasını (kötülüğün, geleceğin) kontrol etme ritüellerini, bilinçdışının (yani sıvının) bilince sızarak katılaşmasının göstergeleri olarak okumaktadırlar. Yazarların kurdukları bilinmeyen/akışkan ve bilinen/katı karşıtlığı, kadın korkusuna yönelik bu çözümleyici çalışmanın başlangıç noktasıdır.

İnsan kendisine ev veya yurt olarak seçtiği mekânı özel ve kutsal kılar -bu süreç Eliade’ye (1991, s. 12) göre evrenin yaradılışının taklit edildiğini ima eden simgesel

* Meselenin tarih içinde gözlemlenmiş pratik yönleriyle ilgili daha ayrıntılı bilgiler için Emiroğlu ve Aydın’ın *Antropoloji Sözlüğü*’nün ‘oğlancılık’ maddesine bakılabilir.

eylemlerle, ritüellerle doludur- Birçok toplumdan örnekler sunan Eliade, evin ve tapınağın dünyanın merkezi olarak kabul edildiği yorumunu yapar. Yerleşilen mekân düzen, bu mekânın dışındaki yabancı dünya kaostur. Bu mekânı tehdit eden belirsizlik, yani tanıdık, bildik olmayan, adı konulmamış alan, yılan ve ejderha ile temsil edilir. Ejderha hakkındaki bilgiler hiç var olmamış bir hayvana göre oldukça fazladır! Genellikle de eski çağların kahramanlık hikâyeleri veya masallarda sıradan birini kahramana dönüştüren bir savaşın düşman tarafında yer alır. Diğer hayvanlardan hiçbirine benzemez: örneğin ağzından alev çıkarabilir. Bazen de birden fazla kafası vardır. Kanatları ve pençeleri de vardır. Bütün korkulan hayvanların üstün niteliklerini bir arada temsil eder. Böylece ejderha ile savaşta aslında insanın vahşi doğaya karşı savaşı olarak okuyabiliriz.

Yılan ise neredeyse birçok kültürde tehlikenin, sinsiliğin, düşmanın temsilcisidir. Yılan da su gibi akışkan ve kıvraktır. Türkçede yılanın eylemi için ağmak/akmak ifadesi fiili kullanılır. Nemli ve kaygan vücudu yılanın su gibi bir yerden bir yere aktığını düşünmemize neden olabilir. Eliade (1991, s. 29) İbrani geleneğinde putperest kralların ejderha çizgileriyle temsil edildiği bilgisini verir ve şu sözleri ekler: “Ejderha deniz canavarının, karanlıkların kozmik sularının, gecenin ve ölümün, tek kelimeyle şekilsiz ve hayali olanın, henüz bir ‘biçime’ sahip olmayan her şeyin simgesi olan ilksel yılanın örnek figürüdür.” Bu yorum su ve yılanın neden belirsizliğin, belirsizlikten kaynaklanan endişelerin simgeleri olduğunu, ortak yönlerinin ne olduğunu açıklar: şekilsizlik, her şekle girebilmek, küçük aralıklardan (mekânda ihmal edilmiş açıklardan) sızabilmek, yani denetim duygusunu tehdit edecek niteliklere sahip olmak. Bütün bunlar güven ve huzur duygusunun tam karşıtı duyguları anlatmak için güçlü imgeler sunar.

Türkiye’de de çokça anlatılan ünlü bir İran masalı olan Şahmeran (yılanların şahı) masalında da kahraman (erkek), yer altına iner. Orada Şahmeran ile karşılaşır ve onun esiri olur. Şahmeran otların bilgisine sahiptir. Masalın sonunda padişahın askerleri (iktidar) tarafından yakalanıp öldürülen Şahmeran’ın otlar hakkındaki bilgisi erkek kahramana geçer. (Kaynak kişi: Mecit Işık, d.1929)*. Camsap, Lokman Hekim’e dönüşür, sonunda da ölümsüzlüğün bilgisine ulaşır.

Bu noktada Şahmeran’ın özellikle Doğu Anadolu’da birçok evde görebileceğimiz temsiline dışı görünümü olması süslü, parlak pullarıyla gösterişli bir dışı imgesi olarak dışlaştırılması dikkate değerdir. Şahmeranın dişil bir imge olmasında onun otların, şifanın bilgisine sahip olması da (bitkiler ve hayvanlar, yerleşik hayata geçişle başlayan uzun tarih içinde kadının otorite olduğu bir alandır) etkili olmuş olabilir. Padişah, askerler ve masalın başkahramanı ile temsil edilen iktidar (eril), belirsizliği (dişil) bertaraf ederken, kadının egemen olduğu doğa bilgisine (tıpkı yukarıda değinilen kadının yeniden yaratılış rolünün çalınmasında olduğu gibi) simgesel düzlemde erkek tarafından el konulmuş olmaktadır.

İlk devletli toplum Sümerlerin dünyasını anlatan ve bilinen en eski mit olan Gılgamış’ta

* Bilindiği gibi sözlü kültürün iletişim biçimi ve mantığına uygun olarak masallar, az-çok değiştirilerek, bazen başka masallarla birleştirilerek anlatılmış, yani sürekli değişerek kalıcılık kazanmıştır. Benim yetiştiğim bölgede (Kars) anlatılan sürümünde Şahmeran ile dost olan Camsap, onun tavsiyesine uyarak padişahın adamlarınca pişirilme aşamasında ‘ikinci suyundan/ikinci parçasının kaynatıldığı sudan’ içerek çok iyi bir doktor olur. Çünkü yılanlıktan gelen otların bilgisi ona geçmiştir. Ama masalın bu noktası bir son değil, kahramanın Lokman Hekim adıyla ünlü bir hekim oluşuna giden bir başlangıçtır.

ölüm, ‘insanın balçığa dönüşmesi’ olarak betimlenmiş (Adalı 2010, s. 80) böylece belki de, Mezopotamya mitlerinin yaratılış öykülerinde karşımıza çıkan başlangıçta ‘balçıktan yaratılma’ temasıyla tutarlı olarak, ölüm kaosa, şekilsizliğe, bilinmeyen bir yere dönüş biçiminde düşünülmüştür. Yine Gilgamiş uzun süren ölümsüzlüğü arama yolculuğunun sonunda bir çeşit teselli hediyesi olarak kendisine verilen gençlik otunu denizin altından bin bir zahmetle çıkardıktan sonra, ot bir yılan tarafından çalınır. Bu olay ile Şahmeran öyküsündeki ölümsüzlük otunu bulan Lokman’ın bu bilginin olduğu defterinin Tanrının gönderdiği bir melek tarafından suya atılması arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Birinde gençliğin bilgisi yılan simgesiyle doğaya geri döndürülürken Lokman Hekim’in öyküsünde ölümsüzlüğün bilgisi suya atılarak aynı işlem gerçekleştirilir ve insanın arzularına bir sınır çekilir. Bilinen şey, sır yeniden bilinmeyene dönüşür.

Bu bağlamda, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak, kadının bilgiden yoksun bırakılması çabasının yalnızca okuma yazma öğretiminden ve okuldan yoksun bırakmakla sınırlı olmadığını, sözlü kültürlerde de, örneğin inançla ilgili ‘sırlar’ın kadına verilmemesine büyük özen gösterildiği hatırlanmalı. Örneğin, bilginin batın ve zahir olarak iki kategoriye ayrıldığı Nusayri inancına göre, batını bilgiler, inançla ilgili sırlar kadınlara verilmez (bkz: Özbek 2006, s. 45-47). Akal da “mitosların verdiği en anlamlı derslerden biri de, erkeklerin tekelinde bulunması gereken bilginin, ne olursa olsun, kadınların eline geçmemesi gerektiğini öğreten derstir. Bilgiye sahip olmak hakim olmaktır. Kadınlar bilgiden ya da güçten uzak tutulmalı, bilgilenen kadınlarsa yok edilmelidir” diye yazar ve erkeklerin sırlarını yayan kadınların ölümle cezalandırıldığı mitlerden örnekler verdikten sonra Françoise Hériter’nin şu yorumunu aktarır: Bilinen bütün toplumlarda erkekler, erkeklere kapalı üreme alanının simetriği olan ve öğrenilmesi gerçek ya da öyle gösterilen bir incelik isteyen, ama fiziksel olarak kadının da içinde bulunmasında hiçbir engel olmadığı halde, ona kapalı tutulan bir özel alan yaratırlar; bu alan teknik bilgi ve beceri alanıdır (akt: Akal 2014, s. 229-30).

Ender Özbay (2013) tek tanrılı dinlerin Âdem ve Havva ile başlayan yaratılış öyküsünü önceleyen ve kaynaklık ettiği düşünülen Mezopotamya’nın yaratılış mitlerinde bir de Lilith adlı bir kadın figürü olduğuna dikkat çeker. Bu mitlerde Lilith, eşitlik iddiasıyla ilk yaratılan erkeğe itaat etmeyi reddeder ve kaçır. Yazar, Lilith’e dair anlatının çeşitli kaynaklardan ve değişik versiyonlarını aktardıktan sonra, şöyle yazar: “çeşitli varyasyonları görülebilecek olan bu anlatıların ayrı düşmeyen görüşleri ise, Lilith’in (ilk günahattan önce Aden Bahçesi’nden ayrıldığı için) Âdem’e verilen ölümlülük cezasından azat olduğu e ayrıca onun dünyanın felaketi olduğudur. Nitekim Kitab-ı Mukaddes’te Lilith figürü [...] İşaya Bap 34’te ve Eyyub Bap 18’de yıkım, felaket ve cezalandırmalara eşlik eden bir kötülük emaresi olarak sunulur. Ve genellikle etrafta varlığına eşlik eden baykuş ve yılanla birlikte görüldüğünü anlatır.

Yılan birçok kültürde insanın düşmanıdır. Türkçede de sinsiliğin, tekinsizliğin, ihanetin kısacası kötülüğün mecazı olarak kullanıldığı görülmektedir. Yılan, karşı karşıya olduğumuz bir düşman oluşuyla değil, yarattığı tehlikenin belirsizliği nedeniyle korku kaynağıdır. Onu görmek, yakalamak, nerede, ne zaman saldıracığını öngörmek kolay değildir. Sessizdir, evimize kadar sokulabilir; yanı başımızda olabilir. Buna

karşılık Lilith'in etimolojisine dair bilgilerde bu kelimenin yılanın başka göndermeler ve çağrışım katmanlarının da olduğunu görüyoruz:

Barbara G. Walker, Lilith'in etimolojisini lotus anlamına gelen Sümer-Babil kökenli 'lilu' kelimesine bağlamaktadır. Böylece Lilith'i, tüm anlatılarda ve betimlemelerde ilişkili olduğu görülecek olan 'ağaç' motifiyle ve Mısır-Hindistan'ın Lotus tanrıçalarıyla ilişkilendirmek mümkün olmaktadır. Muazzez İ. Çığ, Kramer'e dayandırdığı açıklamalarında, Lilith'i Musevi efsanesindeki karakterle ilişkilendirmekte; Sümer dilinde "ki.sikil.lil.la" olarak geçtiğini, "ki.sikil" in genç kız, "lil" in hava, ruh anlamına geldiğini; böylece 'Lilith'in hava, ruh anlamını verdiğini belirtmektedir. Zingsem, buna ek olarak Babil-Asur kökenli 'lilitu' kelimesinin de uyduğunu ve 'dişi şeytan, rüzgâr hayaleti' anlamına geldiğini; İbrani [Sami] kökenli 'Laila' [bkz:Leyla:gece] sözcüğünün de geleneksel hikâyelerde Lilith ile bağdaştırılıp 'gece hayaleti' olarak çevrildiğini söylemektedir (Zingsem 2007 ve Çığ 2006; akt: Özbay 2013, s.36).

Yılan ile kadın erkek merkezli söylemde bir arada ve giderek birbirini çağrıştırır şekilde ('yılan gibi kadın' arzuyu da nefreti de dile getirebilir) sıkça kullanıldığını, ancak yılanın yerini bazen 'zehirli sarmaşık' gibi yine kıvrımları, güzellikle sinsiliği birleştiren metaforların aldığını görüyoruz. Son olarak Lilith'in etimolojisinde rastladığımız ruh sözcüğünün etimolojisinde de 'rüzgâr, hava, nefes' anlamlarının bulunabileceğini hatırlatmakta yarar var. Su, yılan, hava ve aslında genel olarak akışkan şeyler, denetim altına alınması ve tutulması zor şeylerdir. Dolayısıyla da belirsizlik ve tekinsizlik duygusu uyandırır.

Bonnefof'un (2000) verdiği bilgilere göre, Çin mitolojisinde demonlar iki sınıfa ayrılmıştır: 'kouei'ler ve 'tsing'ler...

[...] sayıları kırk kadar olan koueiler, göksel tanrıların buyruğunda çalışan bir çeşit kolluk güçleridir; bunlar, kötü niyetli güçleri ve günahkarları izleyip cezalandırırlar. Yer ve Gök'ün "dürüst belirişleri"ne yardım için demon orduları vardır. [...] Göksel kouei'den farklı olarak sayıları yetmiş kadar olan tsing'ler, (aynı zamanda uçucu madde anlamına gelir) bağımsız demonlardır; onlar ne gök ne yer ne de herhangi bir tanrıya bağımlıdır. Her bir demon tarif edilmiş, adı belirtilmiştir. Adlarını bilmek, demonlara üstünlük sağlamak demektir; çünkü böylece kaybolurlar. Tsing demonları kırk kouei demonundan daha çok gündelik hayatı ilgilendirir. Tsing'lerin birçoğu, aynı zamanda masal kahramanıdır (Bonnefof 2000, s.160).

Bonnefof, bazı zararsız demonlara örnekler verdikten sonra şöyle yazar:

Ancak bu sevimli demonlar, birer istisnadır, geri kalanları tehlikelidir. Issız bir adada öldürülen bir adamın ruhu, dağınık, kırmızı saçlı, yeşil gözlü bir hayalet olarak ortaya çıkar; o, insanları adlarıyla çağırır ve taşlayarak öldürür. Aynı şekilde boğularak ölen, ancak yaşama gücü hâlâ var olan birinin ruhu, boğulmakta olan bir kadın gibi görünecek, kendisini kurtarmaya gelen kimseyi suların içine sürükleyecektir. Her iki durumda ruhlar; özgürlüğe kavuşmak için yeniden doğmak üzere kendilerinin yerini alacak birilerini aramaktadır. "Beyaz yüzlü kırmızı yılan" demonu da boğulup ölen birinin ruhudur; bu ruh, suların kıyısında gezer, oradan geçmekte olan bir insanın üzerine üfleyip suya düşürür. Çok eski bir ağacın ruhu, bir Yer sunağında gizlenip sunu getirenlerin hayatını zehir edebilir. Eski bir sazan balığının ruhu, su kenarında ağlayan,

matem elbisesi giymiş bir kız olarak belirir. Ev ya da tapınaklarda bulunan eski tanrı heykelleri, tehlikeli birer demona dönüşebilir. 3000 yaşındaki bir beyaz yılan, sunak ya da terkedilmiş evlerin çevresinde olduğu gibi, ıssız yerlerde de, oradan geçen genç erkekleri büyüleyip ayartan genç ve güzel bir kıza dönüşür; okuduğu şiir ve şarkılarla gönülleri kazanır. Ancak bu demonların sağ kaşlarında çıkan bir kıl sayesinde onları insanlardan ayırt etmek mümkündür (Bonney 2000, s. 160).

Bonney'un verdiği bilgilerden şu çıkarımları yapabiliyoruz: Çin demonolojisinde de belirsiz ve şekilsiz olanın aynı zamanda korku ve endişe kaynağıdır (tsing aynı zamanda uçucu madde anlamına gelmektedir); kötü olan demonlar bağımsız hareket etmekte, kontrol edilememektedir (kouei'den farklı olarak tsingler bağımsız demonlardır); kötü demonlar sık sık suların çevresinde, yılan veya kadın kılığında görünmektedirler.

2. Su

Zamanın bizim kontrolümüz dışındaki, yavaşça ve hatta sinsice (hissetirmeden) denilebilecek hareketi, zaman ve akarsu (nehir) arasında benzerlik ilişkisi kurmayı kolaylaştırır (zaman hep su gibi geçer). Akışkanlık, sürekli değişimi anlatmak için de başvurduğumuz bir niteliktir. Ama her an her şeyin değiştiğini düşünmek tedirgin edicidir ve hakiki olan da çoğu zaman ve çoğunluk açısından değişmez olan ile özdeş sanılmıştır. Herakleitos'un "aynı nehirde iki kez yıkanılmaz" uyarısı pek de huzur vaat etmez. Çünkü zamanla, değişimle suyun akışı arasında kurulan bu eğretileme, bizi kaçırdığımız değişim ve bilinmezlik gerçeğiyle yüzleştirir.

Su simgesinin yine zamanla ilişkili olmakla birlikte, simgelediği diğer bir belirsizlik kaynağı, 'ben'in oluşum süreci, yani kaderdir. Birçok mitte ve masalda işlenen şöyle bir motif vardır: Bir kâhin krala bir oğlan çocuğunun olacağını ve kendisini öldürüp tahtını ele geçireceğini haber verir. Kaderini değiştirmek isteyen kral yeni doğan çocuğunu öldürmeye karar verir (bazı değişikliklerinde kral ülkedeki bütün yeni doğan oğlanları öldürme kararı alır). Annesi çocuğunu kurtarmak için onu bir sepetin içinde nehre bırakır. Gelişen olaylar kehanetin gerçekleşmesiyle son bulur. Freud (1987, s. 18) *Musa ve Tektanrıcılık* adlı eserinde birçok kahraman gibi Musa'nın hikâyesinde de okuduğumuz bu olayı, çocuğun dünyaya gelişinin metaforu olarak yorumlar. Ona göre bebeğin konulduğu sandık veya sepet anne karnını, su ise amniyon sıvısını simgeler. Freud'un bu yorumu onun çokça eleştirilen Oidipus kompleksi adını verdiği merkezi psişik mekanizma ile tutarlı görünmektedir. Fakat Freud'un bu yorumu genişletilebilir; nitekim her şekle girebilen suyun, daha genel olarak akışkan olan, her şeyin, birçok anlatıda belirsizliğin simgeleri olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bize göre bu tür motifler yoluyla tek bir insanın hayatının, yani çocuğun kimliğinin belirginleşeceği zaman kesitinin belirsizlikleri ve bu konudaki kaygılar simgeleştirilmiştir. Zaman ve su arasındaki daha kolay ve dolayısıyla yaygın benzerlik ilişkisi de çocuğu ırmağa bırakma motifinde suyu kader, yani 'ben'in (çocuğun, insanın) nasıl biri veya kim olacağını, geleceğinin belirsizliğinin simgesi olarak okumamıza gerekçe oluşturmaktadır. İnsanın hayatının başlangıç aşamasında henüz şekilsiz, akışkan bir nesne olarak algılandığına kanıtlar Türkçe'de bulunmaktadır. Örneğin 'adam olmak' sözüyle ifade edilen olmak/olgunlaşmak süreci zaman içinde bir yolculuğu ima eder. Çocuğun eğitiminden söz

edilirken de yoğurmak, şekil vermek gibi eğretilmelere sıkça başvurulduğunu görürüz. Bu tür eğretilmelere başvurulması da yine dünyaya yeni gelmiş insanın henüz akışkan, yarı sıvı bir halde bulunduğunun düşünüldüğünü gösterir. Bir bakıma insan dünyaya geldiğinde, ilk insanın yaratılış öykülerinde karşılaştığımız şekilsizliğin metaforu olan çamur halindedir.

Uygar olmanın günümüzdeki en kısa tariflerinden biri, insanın saldırganlık, cinsellik, açlık gibi güdülerini denetim altına almasıdır. Bu özdenetim uyarısı modern öncesi zamanlarda ‘eline, beline, diline sahip ol’ (Hacı Bektaş) gibi telkinlerle dile getirilmişken günümüzün medenilik anlayışının mimarı olan burjuva sınıfı daha karmaşık ve katı kurallara dayalı geniş bir kurallar, yasalar, teamüller, gelenekler, ritüeller sistemi inşa etmiştir. Norbert Elias (2000 ve 2002) burjuvazinin, aristokrasinin gündelik hayat kurallarını izleyip, giderek bu kuralları alt sınıflara yayarak yerleştiği, uygarlık olarak adlandırılan adabı muaşeretin tarihini izlerken uygarlığın nasıl özdenetimle ilişkilendirildiğine dikkat çeker. Ona göre uygarlaşmak bir yönüyle ‘vücut sıvılarının (balgamin, tükürüğün, meninin, idrarın) denetim altına alınması’ni gerektirir. Modernlik, bedeni ve toplumu aklın sıkı denetimine verip sınırları katılaştırırken sızıntı yapan kişiler (hem biyolojik hem mecazi/sözel anlamıyla), yani sır tutmasını bilmeyen çocuklar, iç güdülerini ya da duygularını denetlemekte güçlük çeken alt sınıflara mensup kişiler ve elbette kadınlar ikincilleşecek, değersizleştirilecektir (bu konuya aşağıda, söz başlığı altında tekrar değinilecektir).

Bu noktada kadının her şekilde girebilen ve kötülüklerin, erkeklerin çektiği acıların kaynağı bir varlık olarak temsil edildiği Yunan yaratılış mitine yakından bakmak yararlı olabilir. Söz konusu mit, Mezopotamya’ ninkiler gibi insanın çalışmak zorunda olmadığı, tanrılarla insanların bir arada yaşadığı ve en önemlisi de erkeğin olduğu ama kadının henüz var olmadığı bir cennet kurgusuyla başlar. Hesiodos’un kaleme anlattığı miti Vernant şöyle özetlemektedir:

Başlangıçta, evren var olmaya başladığında, yani Kronos’un kainatın kralı, efendisi olduğu altın çağında, kadın yoktu. Bütün insanlar (anthropoi) o dönemde andres, yani erkekler: Kadın yoktu, bildiğimiz anlamda doğum yoktu, dolayısıyla ölüm de yoktu. İnsanlar tanrılarla bir aradaydı, onlarla birlikte yaşıyorlar, yiyip içiyorlardı; çalışmıyor, yorulmuyor, ne hastalığı ne ıstırapı biliyorlardı. Hatta bildiğimiz anlamda ölümü de tanımıyorlardı. Hesiodos’un dediği gibi tüm nimetlere sahiptiler, musibet nedir bilmiyorlardı. Eidyllion şiirlerine özgü bir hayat... Buğdaylar kendiliğinden bitiyor, tabii etleri de kızarmış halde buluyorlar... Her şey el altında, zahmetsiz; hiç yıpranmayan, her daim çevik ve diri vücutlar, eller, bacaklar her daim genç ve taze. Tanrılarla birlikte, onlarla iç içe geçiyor zaman; hiç zahmetsiz, hazır şölenlerde yemek yeniyor; şarkı söyleyen Mousa’ ların sesleri işitiliyor, şiirler dinleniyor. Tam bir eidyllion hayatı... Kronos devrindeki ilk vaziyet böyle (Vernant 2011, s. 9-10).

Bu kusursuz zamanları bozacak olan şey Zeus’ la insanlarla birlik olan Prometheus’ un savaşıdır. Zeus, insanların hayatını gittikçe daha da güçleştirirken sonunda bütün kutusunda bütün kötülükleri taşıyan ilk kadını, baştan çıkarıcı Pandora’yı erkeklerin arasına gönderir! Bu mitte her şeyden önce Zeus’ un evlendiği dışı tanrı Metis’ i alt etmesinin öyküsü dikkat çekicidir. Metis her şeye dönüşebilmektedir (bu haliyle dışı

olanın tekinsizliğini gayet iyi anlarız) ve ileride doğuracağı bir erkek çocuk Zeus'u iktidardan edecektir (rahim, gelecektir; doğurganlık potansiyeli belirsizliktir, kontrol altına alınmalıdır). Zeus, karısının bir su damlasına dönüşüp dönüşmeyeceğini sorar, su damlasına dönüşünce de onu yutar, artık bütün özellikleriyle Metis, Zeus'un içindedir.

Kadının, dişil olanın, tekinsizliği ile nemli oluşu veya su ile temsil edilmesinin en eski örneklerinden biri bu mittir. Antik Yunanlıların iki cinsiyet sorunu üzerine çok düşündüklerini tespit eden Vernant'a göre

“iki cinsiyet fikri zihinlerini o kadar şekillendirmişti ki, eşyayı eril ve dişil diye ayırmaya yarayan iki sütunlu tablolar daha Pythagoras'lar zamanında çoktan kullanılmaktaydı. Bu tablolara göre erkek/kuru; dişi/nemli idi; erkek/sıcak, dişi/soğuk idi. Ve bu böyle devam edip gidiyordu. Dünyayı düşünmeye yarayan bütün kategoriler iki sütun halinde ayrılmıştı ve dişil ile erilin formları olarak görülüyorlardı” (2011, s. 8-9)

Yukarıda örneklenen mitolojik temel çocuklara, mekânlara veya doğal olaylara ad verme uygulamalarına da yansımış görünmektedir. Örneğin antik Yunan mitlerinde karşımıza çıkan *Parthenos*, yani Batı Karadeniz bölgesinde yer alan Bartın Çayı, bakire kız anlamına gelmekteydi (Erhat 1993, s. 238; Umar 1993, s. 641)*. Türkçe'de kız çocuklarına verilen bazı isimler de suyun dişil olarak kabul edildiğini göstermektedir: Su, pınar, damla, dere, yağmur, nehir, ırmak, deniz, derya, şelale gibi... Doğal olayların da, belki yol açtıkları belirsizlikler ve düzeni yıkma tehdidi nedeniyle, dişileştirildiği görülür: Türkçedeki afet isminin kadın ismi oluşuna benzer şekilde Batı'da da, kasırga gibi felaketlere kadın adlarının verildiğini görmekteyiz: Katrina, Rita gibi (Schaeffer 2015, s. 169).

Dişil olanı düzenle, denetimle ve iktidarla karşılaştırarak kadını -açık veya örtülü- düzeni tehdit edebilecek bir varlık olarak yorumlayan ataerkil akıl, akışkanlıkla dişilik arasındaki imgesel bağı kurarken kadının süt üreten ve düzenli olarak kanayan biyolojik niteliklerinden de hareket etmiş olabilir. Kanın hemen her toplumda kutsallık atfedilen bir nesne olduğu kadar korkuyu da içeren çeşitli ve çelişik duygulara, çağrışımlara yol açtığı bilinmektedir. Bu bağlamda kadın korkusunun, anatomik bilgilerden yoksun eski çağlardan tevarüs eden biyolojik bir dayanağı, adet kanamaları olabilir. Örneğin,

Okyanusya'da adet kanı ve doğum erkekler için ölümcül bir tehlike oluşturur. Kadınların [kanamalı günlerinde toplanıp] yalnız başlarına kalacakları evler yapılmıştır. O evlerden birine giren erkek “elektrik çarpmış”a döner, ta ki “bağlantıyı kesecek” bir ruha kurban adamazsa. [...] Plinius'a göre, aybaşı kanı zehirlidir. Böylesi bir zehri üretebilen bir varlık özünde tehlikeli, şeytani bir varlıktır. Dölyatağından çıkan zehirli madde, bir şeylerin birikip çürümesinden, başka bir deyişle kan ya ad ersuyu salgılanmasındaki, yaşam biçimine yorulabilecek bir işlev bozukluğundan kaynaklanır (Schaeffer 2015, s. 183).

* Sözcüğün kökenini araştıran Ünal (2014), konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir: “Bartın isminin Helencede ‘Sular İlahi’ manasına gelen Parthenios kelimesinden geldiği yönünde bilgi bulunmakla birlikte Yunan mitolojisinde doğrudan doğruya bu ismi taşıyan bir tanrı mevcut değildir. Söz konusu mitolojide yüzlerce tanrı-ırmak adı vardır ve bunlar Okeanos'un çocukları olarak tasarlanmıştır. Bartın'a ismini verdiği düşünülen Parthenios kelimesiyle ilgili olmak üzere en eski iki menşeden birisi İlahe Athena'nın 19 bir sıfatı olan Parthenios ve tarihte Yediler Seferi'yle anılan sefere katılan Prens Parthenopaeus gösterilebilir. Parthenios adının aslını bunlardan birisine bağlamak herhangi bir şekilde kesin olarak belgeleme yoluyla mümkün olamamaktadır. Bununla birlikte Bartın isminin İlahe Athena'nın bir sıfatı olan Parthenios'tan geldiği araştırmacılarca genel kabul görmektedir” (Ünal 2014, s. 651- 652).

Yılan ve kadın bazen bir arada karşımıza çıkar; güçlü bir tehlike atmosferi yaratılır. Örneğin yine Türkçe bir masalda dere kenarında uyuyan bakire bir kızın ağzından yılan girer. Kızın karnı şişer; bu şişkinliği kızın gayri meşru ilişki yaşamış olduğuna ve hamile kaldığına yoran yengeler (kızın erkek kardeşlerinin eşleri), kocalarını kızı öldürmeleri için kışkırtırlar (Yavuz 1994, s. 106). Böylece kadın rahmi ve yılan bir arada belirsizliğin güçlü simgeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Akal, iktidarın cinsiyeti sorununu tartışırken Segal'in kadınlık durumunun dil içinde oluştuğuna dair görüşlerini aktarır "Dil ya da kullanımı cinsiyetçidir, kadının değerini düşürür. Dil ya da eğitim, adalet... gibi söylem üreten tüm kurumlar, hep erkek gücünü yansıtır ve onu tipik örnek, kadını da atipik bir örnek olarak sunarlar (Segal 1987, akt: Akal, s. 225) diye yazmaktadır. Dilin tarafsız olmadığı, daima belli bir çağın egemen değerlerini ve egemen ideolojiyi yansıttığı bilinmektedir. Burada bizi ilgilendiren modern öncesi çağların dilinin, dolayısıyla da egemen dünya görüşünün erkek iktidarınca biçimlendirilmiş olmasıdır. Erkeğin korkularını yansıtan, erkekliği yücelten ve kadına dair erkekmerkezci görüşleri yansıtan söylem, kamusal bilgi kaynakları olan masallar, atasözleri, deyimlerde formüle edilmiştir ve bunlar kadınlarca da anlatılmaktadır. 'Dişi köpek kuyruk sallamazsa erkek de peşinden gitmez' gibi 'ata' sözleri nasıl ideolojikse, mitler ve masallar da öyledir. Dolayısıyla yukarıda özetlenerek aktarılan masalda kadının kadına karşı eyleminin bir önemi yoktur; önemli olan kadının rahminin, doğurganlığının bir endişe kaynağı olduğu erkek egemen yorumu bir eğitim aracı olan masallar aracılığıyla yeniden üretmesidir.

3. Söz

İzlerini günümüzde de gördüğümüz çok eski bir inanişaya göre, kelimeler ve söz, gerçeğin temsilcileri değil bizzat gerçeğin yaratıcısı ve gerçeğin kendisiydi. Örneğin bir yoruma göre "kadim Anglosakson dilinde, şair için kullanılan kelime fail'dir [maker]; bu ifade, kelimeleri örmenin anlamını cismani dünyayı inşa etme anlamıyla harmanlar (Manguel 2009, s. 18). Okuryazarlığın binlerce yıl boyunca imtiyazlı bir azınlığa ait, sınırlı bir bilgi-beceri olarak kaldığı ve konuşma becerisinin, söz söyleme sanatlarının en ileri iletişim tekniği olduğu bilinmektedir. Eğitim faaliyetlerinin konuşmayla ve usta-çırak ilişkisi biçiminde doğrudan, yüz yüze ilişkiyle yürütüldüğü, gezici ozanların hem eğlendirip hem eğittiği, kurgu ile gerçeğin kesin sınırlarla birbirinden ayrılmadığı bu çağların kültürünü sözlü kültür olarak adlandırmaktayız*. Sözlü kültürlerde en önemsenen kolektif eylemler, örneğin dua etmek, büyü yapmak veya hikâye anlatmak etkinlikler, sözün insan ve doğa üzerindeki gücüne ilişkin kültürel uzlaşmanın göstergeleridir. Sözcüklerle gerçeğin özdeşliğine duyulan inanç konusunda bir başka ipucu, adlarla ilgili inanç ve ritüellerdir**. Örneğin dilbilimci Porzig (2011) insanların yakınlarına

* Sözlü kültürlerde bilgi ve hatırlama teknikleri konusunda şu kaynaklara bakılabilir: Ong 1995; Sanders 1999; Goody 2001; Işık 2016).

** Emiroğlu (1989) bu konuda şu bilgileri vermektedir: Reenkarnasyona inanan toplumlarda ölmüş atanın ruhunun yeni doğan bebeğin bedenine girdiği belirlenene kadar çocuğa ad verilmez. [...] [Anadolu'da yaygın inançlara göre] bazen konulan adda yanlış yapıldığında çocuk hastalanmakta, adı taşıyamamakta ve 'ağır gelen' ad değiştirilmedikçe iyileşmemektedir. Dursun, Durmuş, Satı, Satılmış, Hediye, Ömür, Yaşar gibi adlar çocuk ölümlerine karşı tedbir olarak konulan adlardır. Bebekleri ölen aileler, bu adları tercih ederek, ad büyüsü yapmaktadırlar. 'Satmak' kökünden türetilen adlarda, bebeğe musallat olan kötü ruhları, bebeğin o aileye ait olmadığına, başkasına satıldığına inandırarak kandırma hilesi yatmaktadır. Bazı yörelerde bebek, 'satıldığı' yeni anasının eteklerinin

gelmelerini istemedikleri tehlikeli varlıkların isimlerini söylemekten kaçındıklarını bu yüzden ayının isminin çoğu yerde örtmece ile ifade edildiğini yazar ve şu örnekleri verir: Eski Yüksek Almandada ‘bero’ aslında ‘kahverengi’ demektir. Rusça ‘medved’in anlamı ise ‘bal yiyici’dir. Yılanın ismi de sık sık değiştirilir: Aslında eril olan Almanca kelimenin [dipnotta şimdiki dilde dişil olduğu belirtilmiştir] anlamı ‘kıvrılan’dır. Latince ise, eski ‘angius’ kelimesi, yerini örtücü ‘serpens’, ‘sürünen’e bırakmıştır” (Porzig 2011, s. 33) [tek tırnak işaretleri eklendi].

Batı’da okuryazarlığın yaygınlaşması, Reform ve Aydınlanma ile yaşanan değişim, aynı zamanda sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin tarihidir. Modernleşme ayrıca bir dizi ayrışmayla da anlatılabilir: Sözlü ve yazılı bilginin, kamusal ve özel alanın, iş ile evin, bilimsel olanla olmayanın... Kadına düşen bu ayrışmada özel alan ve sözel bilgidir. Rasyonalite ve akılsal olanın kurulduğu felsefi, bilimsel söylem ise erkekle, yetişkinlikle özdeşleşir. Bu süreci kadın sözlü kültürünün bir parçası olan, dedikodu kavramı ekseninde izleyen Çubuklu (2006), “dedikoducu” sözcüğünün ilk kez on sekizinci yüzyılda ansiklopedilerde kadınlarla ilişkilendirilmeye başlandığını not düşerek şöyle yazar:

Egemen eril söylem kadının sözünü kamusal alandan dışlayıp özel alana kapatmakla kalmıyor, kadının bu ‘dar’ alandaki konuşmasını dedikodu, boş laf, gevezelik, dırıldır gibi sıfatlarla aşağılıyordu. Mmary Leach’in belirttiği gibi batı kültürünün akıl merkezci yapısı ve ‘bilimsel’ bilgisi bilginin spontane üretiminden korkuyordu. Eril, aşkın özneliği, mutlak bilgiyi öne çıkaran bu felsefi söylem kadına ait olanı dışlamakta, kadının teorik bir özneliğe ulaşamayacağını varsayıyordu. Yüksek ve ciddi fikirleri ancak kamusal mekânın ve yazılı kültürün egemeni olan erkek üretebilirdi; küçük, değersiz uğraşların vuku bulduğu özel alanın bir parçası olan kadın ise ancak, dedikodu üretebilirdi; soyut, evrensel, bilimsel bilgiye, evrensel hakikatlere ve değerlere ulaşamazdı! (Çubuklu 2006, s. 27).

Okuryazarlık ve bilimselliğe dayalı rasyonalite kavrayışı, sözü ve sözel iletişimi dışlarken anlaşılacağı gibi, dedikodu, modernliğin ilerleyen aşamalarında giderek daha çok aşağılanan ve kadınlarla ilişkilendirilen bir iletişim biçimi oldu. Öte yandan modernlik ve eril rasyonalite özdenetimin bir gereği olarak duyguların bastırılmasını gerekli görünürken, dedikodu ve söz kadın duygusallığıyla ilişkilendirilmekteydi. Çubuklu’ya (2006, s. 27) göre dedikodu gündelikliğiyle, ‘ciddi olmamasıyla’, taşıdığı duygusal yükü, oyuncu niteliğiyle, ‘başı sonu olmayışıyla’, lineer (doğrusal) bir anlatı olarak kurulmamasıyla, iniş çıkışlarıyla, seyrinin tahmin edilemezliğiyle, akışkanlığıyla, kaotikliğiyle, “anti-rasyonel” yapısıyla, “kadınsı tekinsizliğiyle” modernlik için bir endişe kaynağı olup çıkacaktı.

Dedikodunun iktidar açısından denetlenemeyen niteliği, bir başka deyişle sözün

altından geçirilip yakasından çıkartılarak satma işlemi, gerçekte doğurma işlemi yapılmaktadır. Eski Türkler de aynı yöntemi uygulayarak kötü ruhları bebeklerin değersizliğine inandırıp kaçirtmak için çocuklarına İtalmas, İtboku, Çoçkabay (domuzbay) gibi adlar koymuşlardır. [...] Ad büyüsünün önemli özelliklerinden biri de adın yabancılardan sakınılmasıdır. Ad kişinin niteliğine ilişkin bir bilgi içerdiğinden, olası düşmanlarca bilinmesi sakıncalı durumlar yaratabilir, birine büyü yapabilmeyen kapılarından biri adını bilmektir. Türkçedeki “adı bağışlamak” deyiminin kökeni budur. Adın yabancılarda bilinmesinin istenmediği ve yüksek sesle söylenmesinin hakaret sayıldığı toplumlarda lakaplar yaygındır (Emiroğlu 2003, s. 8-11).

akışkanlığının muktedirler açısından tedirginlik yarattığını öne süren Patricia M. Spacks'tan alıntı yapan Çubuklu'ya (2006, s. 28) göre, “modern eril özne dışı karşı sınırlarını sıkı bir şekilde koruyan, kendini kapatan, “dışa karşı sızıntı yapmayan” bir beden olarak kurulmak istenmekteydi. Erkekler birbirlerine karşı formeldi. Kadının bedeni ise adet kanaması, doğum sıvısı vb. nedenlerle kendi sınırlarını koruyamayan, dışı tehlikeli bir biçimde açık olan “sızıntı yapan” bir beden olarak tanımlanmaktaydı.” Sözü ve dedikoduyu da bu bağlama yerleştiren yazar, dedikodunun bir “sözel sızıntı” olarak değerlendirildiğini öne sürer.

Günümüzde de dedikodunun ve yalanın kadınlarla daha çok ilişkilendirildiğini, aşk ve romantizmin yanı sıra skandallar, aldatmalar, komplolar üzerine kurgulanan TV dizilerinin hedef izleyici kitlesinin kadınlar olduğunu, dedikodunun, kişisel ilgilerin, sözün ve duyguların serbest bırakıldığı “kadın programları”nın ilgi çektiğini gözlemlemekteyiz.*

Kadının sözünün gücü ve tehlikesi tema'sının masallarda veya mitlerde de bolca tekrarlandığını görmekteyiz. Masallardaki cinsiyetçilik konusunun çok iyi bilindiğini ve/veya okurun konuya ilişkin kaynaklara kolayca erişebileceğini varsaydığım için tek bir örnekle yetineceğim. Örnek masalım tanınmış Türk masallarından biri olan, Özalp (2014) tarafından yayına hazırlanan *Kırk Vezir Hikâyeleri*'dir. Masal, Hindistan kaynaklı *Binbir Gece* ve *Tütiname*** gibi, belli bir sorunun çözümü için zaman kazanılması, dolayısıyla kahramanlardan birinin oyalanması işlevini gören, aynı zamanda ders veren, iç içe geçmiş hikayelerden oluşmaktadır. Padişahın evlendiği kadın, yani kötü nefsi, şehveti, hırsı ve fitneyi temsil eden üvey anne, padişahı oğlunu öldürtmeye teşvik etmektedir. Kırk vezirin her biri bir masal anlatarak padişahın oğlunu öldürme kararını uygulamasını engellemeye ve bu kararın yanlışlığını göstermeye çalışmaktadır. Vezirlerin anlattıkları hikâyelerin ortak mesajları kabaca şöyle özetlenebilir: Kadınlar erkeklerin nefesine hâkim olmasını güçleştirir; kadınlar şeytandır (veya şeytana daha yakındır), kadınlara güvenilirse insan çok kayıp ve acılar yaşayabilir, sonradan pişman olabilir, sonuç olarak kadınlar tehlikelidir.

Öte yandan masallarda bol miktarda depolanmış bulunan ‘kötü kadın’ imgelerine (cadılar, zalim üvey anneler, dedikodularıyla yuva yıkan, kardeşleri birbirine düşüren fitneci kadınlar), Türkiye'nin muhafazakâr siyasal retoriği içinde üretilen kötü kadın imgeleri de eklenmektedir. Örneğin “Türk devletleri yönetici erkeklerin yabancı kadınlarla evlenmesi nedeniyle yıkılmıştır”, “Osmanlı Devleti, padişahların devşirme anaları” yüzünden yıkılmıştır ya da “Prut Savaşında zafer, bir kadının kadınlığını kullanması yüzünden heba edilmiştir” gibi retorik kalıplar, informel yollarla yayılır ve bu yolla ‘kadının düzen için yarattığı tehdit’ iması, her seferinde yeniden üretilir***.

* Bu bağlamda Türkiye Televizyon tarihinin en çok izlenen ve en çok tartışılan yapımlarından birinin, *Muhteşem Yüzyıl*'in başarısının hem erkeklerin (gerçek olaylar, tarih, siyaset, iktidar, devlet gibi konular) hem de kadınların (başkahraman Hürrem bir kadındır, padişahla aşk yaşamaktadır, cariyeler ve diğer kadınlar komploların içindedir) ilgisini çekebilecek bir kurguyla sunulmasına borçlu olduğunu hatırlatalım. Nitekim dizi, siyasetçilerin, tarihçilerin tartışmalarına da konu olmuş ve bütün bunlar, doğal olarak, dizinin anlattığı dönem hakkında yazılan kitaplara olan popüler ilginin artışıyla sonuçlanmıştır.

** Tütiname, B. Necatigil (haz.). İstanbul: Can Yayınları; *Binbir Gece Masalları* (Ş. Onaran, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

*** 1990'ların ortalarında Şerif Mardin'in Türk edebiyatında yazarın demonik yaratıcılıktan otosansür nedeniyle yok-

Günümüzde ise Ortadoğu ülkeleri başta olmak üzere, dini söylemin yeniden siyasetin merkezine taşınması ve iktidarların meşruiyet arayışında yeniden din payandasına ihtiyaç duymalarına paralel olarak kadın, düzeni tehdit eden, çeşitli yasa(k)lar ve düzenlemeler ile denetim altına alınması gereken biri olarak sunulabilmektedir. Bu yenilenmenin aynı zamanda bir yinelenme olmasının nedeni, iktidar mantığının bin yıllardır olduğu gibi günümüzde de erkekmerkezci oluşudur.

Sonuç

Kadın korkusu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kadın nefretini, daha ilksel ve evrensel bir korkuyla ilişkilendirerek açıklanabileceğini öne sürdük. Bu ilksel korku bilinmeyenlerden duyulan korkudur. İnsan hayatının birçok bakımdan bilinmeyenlerle, belirsizliklerle (örneğin geleceğin belirsizliği, ölümün yarattığı belirsizlik, insanın kendisinin değişmeye açıklığı, çelişik arzuların ve değişken duyguların yarattığı tutarsızlıklar, dolayısıyla belirsizlikler gibi) dolu olduğunu, bütün bir uygarlaşma serüveninin, bilimsel çabaların insanın belirsizlikleri deneti altına alma, şekilsiz olana şekil verme, öngörülemezliği öngörülebilir hale getirme savaşına indirgenebileceğini söyleyebiliriz. Toplumların karmaşıklaşmasıyla birlikte çatışmaların, toplumsal sorunların çözümü ihtiyacına cevap olarak şekillenen siyasal iktidar, çoğulluktan merkezileşmeye, kişisel karizmadan soyut bağlılıklara (aynı zamanda kralların kurban edildiği siyasal uygulamalardan krallara tapınılan, gönüllü köleliğin ortaya çıktığı hükmetme biçimlerine) doğru evrilirken, muktedirlerin iktidarı kaybetme korkusunun yönetilenlere düzensizlik, istikrarsızlık, kaos, belirsizlik korkusu olarak yansıtıldığı görülür. Bu her iktidarın ihtiyacı olan rıza ve meşruiyet üretim mekanizmalarının psikolojik boyutudur. Ancak binlerce yıllık bu söz konusu tarihe kadına yönelik düşmanca söylemin, aşağılayıcı ifadelerin, mitlerin, hikâyelerin, atasözlerinin, deyimlerin artışı eşlik eder. Her çağda, her büyük dinde ve her sınıftan erkekte görülen kadınlara yönelik aşağılayıcı ve saldırgan ifadeler, 'kadın meselesi' nin aslında bir erkek meselesi olduğunu ve siyasetin merkezinden hiçbir zaman uzak olmadığını göstermektedir.

İkinci olarak, farklılıktan, çeşitlilikten, değişimden kaçış ve bütün bunların yarattığı ezeli tedirginliğe tepki olarak ortaya çıkan her türden homojenlik özlemi, özcülük ve/veya merkezcilik, kadın korkusunu besleyen, bedelini toplumlardaki başka 'ötekiler' ile birlikte kadınların da ödediği bir başka psikolojik/siyasal etkidir.

Son olarak, geleneksel değerlerin sürekliliğini savunan, değişime kuşkuyla yaklaşan, ayrıca otoriteye itaatın, sadakatın bir ahlaki değer sayıldığı muhafazakârlığın da kadın korkusu ve kadın düşmanlığında önemli siyasal/kültürel rol üstlendiğini gözlemlemekteyiz. Endişelerin yoğunlaştığı hızlı değişim ve geçiş dönemlerinde (içinden geçtiğimiz küreselleşme olarak adlandırılan dönem de böyle bir dönemdir) yaşanan alt üst oluşa karşı istikrar arzusu, aile kurumunu ayakta tutma çabaları, nüfus politikaları... Bütün bunları kapsamaya çalışan bir muhafazakâr siyaset, kaçınılmaz olarak geleneksel kadın karşıtı dile dönmektedir. Dünyayı huzur, düzen, istikrar, gelenek, kimlik vb. gibi

sun kaldığı tezleriyle başlayan, edebiyatta yaratıcılık ve kötülük ilişkisi hakkındaki tartışmalarda dikkat çekilen bir nokta, kötülüğün genellikle kadın karakterlerle temsil edilmesidir (Bkz: Gürbilek, Nurdan. (2016). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yay.; Çelik, B., (2001) "Nahit Sırrı Örik'in Romanlarında Kötülük", *Virgöl*, 41, 55-56; Kitap-lık, sayı: 103, Mart 2007 (Edebiyatımızda Kötücül).

kavramların hâkim olduğu bir çerçeveden bakarak yorumlayan değişimi de ‘bozulma’, ‘yozlaşma’ olarak gören tepkisel bir retorik, yalnızca Türkiye’de değil hemen her ülkede ‘kadınların durumu’nu endişe kaynağı olarak işaretleyebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adalı, B. (2010). *Gilgamiş Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akal, C. B. (1991). *Yasa ve kılıç*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Akal, C. B. (1994). *Siyasi iktidarın cinsiyeti*. İmge, Ankara
- Akal C. B. (2014). İktidarın üç yüzü 7. bsm. Ankara: Dost Yayınları
- Armstrong, K. (1998). *Tanrının tarihi*. (K. Emiroğlu vd. Çev.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Berktaş, A. (1996). *Tektanrılı dinler karşısında kadın*. İstanbul: Metis Yayınları
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü I*. (L. Yılmaz, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Cahen, A. P. (1999). *Topluluğun simgesel kuruluşu*. Ankara: Dost Yayınları.
- Campbell, J. (1995). İlk mitoloji tanrının maskeleri. (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.
- Childe, G. (2014). *Tarihte neler oldu?* (M. Tunçay ve A. Şenel, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Çubuklu, Y. (2006). “Sözlü kültürün bir parçası olarak dedikodu”, *Varlık*, 1186, s. 26-30
- Davis, J. (2016). Taş devrinden bugüne tarihimiz insanın hikayesi 11. bsm. (B. Bıçakçı, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Delaney, C. (2001). *Tohum ve toprak*. (S. Somuncuoğlu ve A. Bora Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demir, G. Y. (2015). *Sosyal bir fenomen olarak dilin belirsizliği*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Diamond, J. (2006). *Tüfek, mikrop ve çelik* 17. Bsm. (Ü. İnce, Çev.). Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Düşman yaratmak ve rastgele yazılar*. (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap Yayınları
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (M. Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2007). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi cilt I 2*. Bsm. (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Elias, N. (2000). *Uygarlık süreci*, Cilt 1, (E. Ateşman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elias, N. (2002). *Uygarlık süreci*, Cilt 2, (Erol Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emiroğlu, K. (1989). “Çocukluğunu bilmek oğuldan, uşağa, mahduma...”, *Tarih ve Toplum*, 69, s. 9-13.
- Emiroğlu, K. ve S. Aydın. (2003). “Ad” *Antropoloji sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s. 8-11.
- Emiroğlu, K. ve S. Aydın (2003). “Totem” *Antropoloji sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s. 806-808.
- Emiroğlu, K. “İnsaniyet ve Kavmiyet”, *Tarih ve Toplum*, sayı: 100, s.47-51
- Enriquez, E. (2004). *Sürüden devlete toplumsal bağ üzerine psikanalitik deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erhat, A. (1993). *Mitoloji sözlüğü* 5. basım. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Freud, S. (1987). *Musa ve tektanrıcılık*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Goody, Jack. (2001). *Yaban aklın evcilleştirilmesi*. (Kb Değirmenci, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- İşık, S. Y. (2016). İnsan okudum halk kültüründe okuma ve okuryazarlar. Ankara: Ütopya

Yayımları.

- Lévi-Strauss, C. (2004). *Yaban düşünce*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal antropoloji*. (A. Kahiloğulları, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.
- Levi-Strauss, Claude. (2013). *İrk, Tarih ve Kültür* (altıncı basım). (H. Bayrı ve Diğ., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam*. (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Manguel, A. (2009). *Kelimeler şehri*. (Esen Ezgi Taşcıoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Morin, Edgar. (1999). *Aşk şiir bilgelik*. (Haldun Bayrı, Çev.). İstanbul: Om Yayınları.
- Mumford, L. (2013). *Tarih boyunca kent*. (G. Koca, T. Tosun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ong, W. J. (1995). *Sözlü ve yazılı kültür*. (S. P. Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özalp, A. N. (2014). *Kırk vezir hikayeleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Özbay, E. (2013). “Adem-Havva-Lilith izleğinde bir olanaksızlık miti: aşk”, *Nüans*, 3, 28-37.
- Özbek, T. (2006). *Nusayri etnik kimliğinin simgesel inşası*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Porzig, W. (2011). *Dil denen mucize*. (V. Ülkü, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sanders B. (1999). Öküzün A'sı elektronik Çağda yazılı kültürün çöküşü ve şiddetin yükselişi. (Ş. Tahir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schaeffer, J. (2015). “Kadın kanının kırmızı ipliği”, *Cogito*, 81, 168-191.
- Timur, Ş. ve H. Bağlı. (2001). “Bilinmeyen göstergeleri: kahve falı, nazar boncuğu, kurşun dökme”, *Göstergebilim tartışmaları*, İstanbul: Multilingual Yayınları, s. 330-333.
- Umar, B. (1993). *Türkiye'deki tarihsel adlar*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Vernant, J. (2011). *Pandora* (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Yavuz, M. H. (1994). *Masallar cıgaramın üstünde bir topal karınca*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Yuval-Davis, N. (2010). *Cinsiyet ve millet*. (A. Bektaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.79

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

DIŞA VURUMCU BİR ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ: DER UNTERTAN

AN EXAMPLE OF EXPRESSIONIST CRITICISM: DER UNTERTAN

Betül Yalçinkaya Akçit*

ABSTRACT

Expressionism, which emerged in the early 20th century, has strongly opposed the formation of militarism, capitalism, mechanization and industrialization, which cause human alienation. The writers of this period also criticized in their works the social problems and them who were responsible. Heinrich Mann is also one of the writers who have produced expressionist works. It is known that Mann criticized the German Empire in his trio of Die Armen (The Poor), Der Kopf (The Chief) and Der Untertan (The Loyal Subject). In Der Untertan, which is subject to this study, the period of Kaiser Wilhelm II was handled and the negative aspects of the period and the way of administration were ironically criticized through the main character of the work. The Heßling character, who admired Kaiser Wilhelm II and imitated him, turned in time to a Wilhelm II parodic. Thus Kaiser Wilhelm's II attitude was handled widely in the work as an authoritarian and almost dictator. In the study, firstly Expressionism and the details of the period of Kaiser Wilhelm II were explained. After that, it's shown with examples from the work how Mann criticized Kaiser Wilhelm II through his main character and in which ways the main character was trying to imitate himself Kaiser Wilhelm II.

Keywords: Expressionism; Heinrich Mann; Der Untertan; Kaiser Wilhelm II; Diederich Heßling

* Araş.Gör., Ankara Üni. DTCF Batı Dilleri ve Ed. Böl.byalcinkaya@ankara.edu.tr.

ÖZET

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan dışa vurumculuk, insanın yabancılaşmasına sebep olan militarizm, kapitalizm, mekanikleşme ve sanayileşme gibi oluşumlara sert bir şekilde karşı çıkmıştır. Bu dönem yazarları eserlerinde karşı çıktıkları toplumsal sorunları işlemiş ve sorumlularını da eleştirmişlerdir. Heinrich Mann da dışa vurumcu eserler veren yazarlar arasında yer almaktadır. *Die Armen*, (Fakirler), *Der Kopf* (Kafa) ve *Der Untertan* (Tebaa) adlı eserlerinden oluşan üçlemesinde Alman İmparatorluğu'nu eleştirdiği bilinmektedir. Bu çalışmaya konu olan *Der Untertan*'da Kayser II. Wilhelm dönemi ele alınmış ve eserin ana karakteri üzerinden dönemin olumsuz yönleri ve yönetim biçimi ironik bir biçimde işlenmiştir. Kayser II. Wilhelm'e hayran olan ve onu taklit eden Heßling karakterinin zamanla bir II. Wilhelm parodisine dönüşmesiyle Kayser II. Wilhelm'in otoriter ve neredeyse diktatör denebilecek tutumuna eserde geniş yer verilmiştir. Çalışmada öncelikle dışa vurumculuk ve Kayser II. Wilhelm döneminin ayrıntılarına yer verilmiştir. Ardından Mann'ın Heßling karakteri üzerinden Kayser II. Wilhelm'i nasıl eleştirdiği ve karakterin özellikle hangi yönlerden Kayser II. Wilhelm'e benzemeye çalıştığı eserden örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dışa vurumculuk; Heinrich Mann; *Der Untertan*; Kayser II. Wilhelm; Diederich Heßling

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan dışa vurumculuk, izlenimciliğin etkileyici sanat anlayışı ve sembolizmin sanat sanat içindir görüşüne karşıt bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. İlk çıkış noktası, Cézanne ve Van Gogh'un etkisiyle önce 1905'te Dresden'de ardından 1910'da Münih'te bir araya gelen genç ressam olmuştur. Bu genç ressamlar dış dünyanın değil, kendi iç dünyalarının sanatsal yansımaları ilgi alanlarının merkezi yapmışlardır. İlk örnekleri resim sanatında görülen dışa vurumculuk, kavram olarak edebiyata ilk kez Kurt Hiller tarafından aktarılmıştır (Paul, 2009: 3). Dışa vurumcular, hayatı yalan ve anlamsız olarak görmüşlerdir. Sanatla birlikte, bu varoluş korkularını yönetmek ya da en azından bunları tanımlamak ve belirlemek istemişlerdir. Amaçları, insanı makineleşmeden ve modern kapitalizmden kurtarmaktır. Onlara göre bunu başarabilmek için yeni toplumsal kurallar ortaya koyulmalı ve insanın içinde bulunduğu atmosfer değiştirilmelidir. Dışa vurumcular büyük şehir çılgınlığının başlıca sebebi olarak görülen yoğunluk (Intensität) ve eş zamanlılık (Simultaneität) kavramlarını dönemin sloganı hâline getirmişlerdir (Gigl, 2008: 141).

Dışa vurumculuğun ilk aşamasında yazarlar, devlet otoritesine yapılan başkaldırıcı, baba oğul sorunsalı üzerinden sembolleştirerek işlemişlerdir. Yazarlar, bu sorunsalı şiir türüyle yansıtmayı seçmişlerdir. Aynı zamanda varoluş kavramının anlamsızlaşmasına vurgu yapan yazarlara örnek Georg Heym'dir. Heym, şiirlerinde büyük şehri şeytani, insanı ise tehlikeli olarak tasvir etmektedir (Altschneider, 2010: 5-6).

Dışa vurumculuğun ikinci aşamasında ise yazarların konularının odak noktasını savaş ve savaşın yıkıcı sonuçları oluşturmuştur. Eserlerinde insanların dürüst olmayışından yakınmış ve dünyayı edebiyat aracılığıyla düzeltmeyi amaçlamışlardır. Ağırlık verilen konular artık *pasivizm* ve *yeni kardeşlik* (neue Brüderlichkeit). Bu konulardan farklı olarak eserlerinde toplumu ve toplumsal kurumları eleştiren yazarlar da olmuştur. Sonuç

olarak dışa vurumculuk, insanın yabancılaşmasına sebep olan militarizm, kapitalizm ve sanayileşme gibi oluşumlara çok sert bir şekilde karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışı ise ikinci aşamada tiyatro türüyle yansıtmayı seçmişlerdir (Gigl, 2008: 141).

Bu akım içerisinde en çok ilgi gören edebî türler şiir ve tiyatro olmuş, düz yazı ise bunlara kıyasla geri planda kalmıştır. Dışa vurumcu şiir bir taraftan natüralizm ve izlenimcilikten etkilenmiştir. Dolayısıyla dinamik, tutkulu, acınası, tuhaf imgelerle karakterize edilen ve üsluplarını yeterince ortaya koyacak alanı bulabilmişlerdir. Diğer taraftan alaycı ve günlük bir dil tercih etmişlerdir. Bunun en çarpıcı örneği, Baudelaire'in takipçisi olan Gottfried Benn'in, tıbbi bir soğukkanlılıkla cesetleri tasvir ederek çirkin estetiğini Alman edebiyatına kazandırdığı *Morgue* (1912) adlı şiir derlemesidir (Akt. Berthold, 1999: 259-260; Kürschner, 2012: 196). Çünkü bu şiirde dışa vurumculuğun bir özelliği olan insanın objeye indirgenmesi ve nesnelerin veya hayvanların kişileştirilmesi gibi özellikler yer almaktadır.

Diğer yandan dışa vurumcu edebiyatın tiyatro türünde de değişikliklere gittiği görülmektedir. Örneğin, natüralizm ve realizmde karşılaşılan figürlerin aksine çoğunlukla konuyu seyirciye aktaracak model tipler tercih edilmiştir. Dönemin tiyatrosu bu özellikleriyle hem Piscator'un siyasi *tezli oyununa* (Thesenstück) hem de Brecht'in *epik tiyatrosuna* ve Beckett ile Ionesco'nun *absürt tiyatrosuna* öncülük etmiştir (Gigl, 2008: 143). Böylece dönemin sorunlarını anlatmada etkin olan tiyatro ve şiir türlerinin izleri sonraki dönemlerde de kendisini göstermiştir.

Dışa vurumcu yazarlar arasında, şiir türünde Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn; nazım türünde ise Heinrich Mann, Alfred Döblin, Franz Kafka akımın öncüleri olarak kabul edilmektedir. Dışa vurumculuğun ilk aşamasında yazarlar estetiğe önem verirken sonraki aşamalarında siyasi eleştiriye ön plana çıkarmışlardır. Bu yazarlar arasında yer alan Heinrich Mann'ın *Die Armen* (Fakirler), *Der Kopf* (Kafa) ve *Der Untertan* (Tebaa*) adlı eserlerinden oluşan üçlemesi, Alman İmparatorluğu'nu eleştirmektedir. Çalışmaya konu olan *Der Untertan*, II. Wilhelm dönemini ele almaktadır. Yazar, Kayser II. Wilhelm'i eserin ana karakteri Diederich Heßling üzerinden, ironik ve satirik bir anlatımla tenkit etmektedir.

Eser incelemesine geçmeden önce Kayser II. Wilhelm ve dönemine kısaca değinmek yararlı olacaktır. II. Wilhelm 27 Ocak 1859 tarihinde Prusya veliahdı Friedrich Wilhelm ve İngiliz kraliçesinin kızı olan Victoria'nın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Wilhelm, babasının, kanser nedeniyle hayatını kaybetmesinin ardından 1888 yılında tahta çıktığında 29 yaşındadır. Anne ve babasının özgürlükçü düşünce yapısını hiçbir zaman benimsemeyen II. Wilhelm'e göre imparatorluk, Tanrı'nın ona bahsettiği bir lütuftur. Askeriyle ilgili her konuda aşırı bir hırs ve istek geliştirmiştir. Hatta kendi siyasi görüşünü ortaya koymak istemiş ve tek elinde tutacağı bir rejim konusunda hak iddia etmiştir. Bu sebeple Otto von Bismarck'la yaşadıkları düşünce ayrılıkları neticesinde 1890 yılında 75 yaşındaki şansölyenin görevine son verilmiştir. Anayasal bir monarşiyle yürütülen Alman İmparatorluğu'nda siyasi görevlileri II. Wilhelm seçmekte,

* *Der Untertan* (Tebaa) muhtelif çevirmenlerce Türkçeye çevrilmiş olmasına karşın alıntılar eserin orijinalinden yapılmış ve tarafımdan çevrilmiştir. Yazının müteakip kısımlarında *Der Untertan* adlı orijinal başlık kullanılmıştır.

önemli siyasi görevlere kendince en uygun kişileri de o atamaktaydı. Ayrıca medyayla arası iyi olan II. Wilhelm, çeşitli üniformalar giyip fotoğraf çektirmekten ve bu esnada doğaçlama konuşmalar yapmaktan da hoşlanmaktaydı. Çok iyi bir hitap yeteneğine sahip olan imparator, bu yeteneğini halkını etkilemek için kullanmıştır. Bu yeteneği sayesinde halkı I. Dünya Savaşı'na katılmak konusunda ikna etmeyi başarmıştır (Clark, 2009).

II. Wilhelm, Avusturya-Macaristan veliahdı Franz Ferdinand'ın 28 Haziran 1914'te öldürülmesinin ardından ittifak devletleriyle yaptığı anlaşma gereği Avusturya-Macaristan'ın Sırbistan'a karşı ilan ettiği savaşa dâhil olmak zorunda kalmıştır. Alman halkı ve devletin ileri gelenlerinin savaşa karşı hayranlık duyması kendilerine olan güveni arttırmış ve savaşın çok uzun sürmeyeceği hayallerine kapılmışlardır. Öyle ki savaşın yılbaşına kadar sona ereceğine ve her şeyin yine normal seyrinde devam edeceğine inanmışlardır. Ancak hiç kimse o zaman Avrupa'nın nasıl bir felakete sürüklendiğini ve hatta çok zaman geçmeden ikinci bir dünya savaşının patlak vereceğini öngörememişti. Sanayi devriminden sonra gelişen silah teknolojileriyle I. Dünya Savaşı'nda tahmin edilenden çok daha fazla insan hayatını kaybedince Alman İmparatorluğu'ndaki savaş çöküşü azalmaya başlamıştır (Clark, 2009).

Bu olaylarla başa çıkamayan II. Wilhelm depresyona girmiştir. Bu arada 1916 yılından itibaren Mareşal Hindenburg ve General Ludendorff Kara Kuvvetleri Komutanlığı yönetiminde daha fazla söz sahibi olmaya başlamış, bununla birlikte artık askerî kararları II. Wilhelm'e danışmadan almışlardır. Almanya I. Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkınca Amerika Birleşik Devletleri, Almanya'da bir rejim değişikliğinin gerekliliğine vurgu yaparak II. Wilhelm'e istifa etmesi yönünde baskı yapmıştır. Alman halkı arasında imparatorluk ve monarşiye karşı isyanlar ve askeriye içinde itaatsizlikler baş gösterince II. Wilhelm daha fazla karşı koyamamış ve 8 Kasım 1918'de istifa ederek Hollanda'ya kaçmıştır. 23 yıl boyunca sürgünde yaşamış olan son Alman İmparatoru II. Wilhelm, 4 Haziran 1941 yılında Hollanda'da hayatını kaybetmiş ve orada defnedilmiştir (Clark, 2009).

II. Wilhelm'in takip ettiği otoriter ve neredeyse diktatör olarak adlandırılabilir bu tutumu, yukarıda bahsedildiği gibi Heinrich Mann'ın ana konusudur. Heinrich Mann, *Der Untertan* adlı eserinde Kayser II. Wilhelm'in halk üzerinde nasıl etkili olduğunu Heßling karakteri üzerinden göstermektedir. Bunu yaparken aslında Almanya'ya *parlak bir dönem* (Johann, 1966: 58) yaşatmak isteyen, ancak İmparatorluğu I. Dünya Savaşı'na ve ardından gelecek çöküşün başlangıcına sürükleyen son Alman Kayseri II. Wilhelm'in bir yansımasını, Heßling aracılığıyla okura göstermek istemiştir. Böylece Heinrich Mann'ın bu eseri, hem angaje ve eleştirel bir dönem romanı hem de toplumsal roman hâline gelmiştir (Pelster, 2008: 6).

Romanını 1906 ve 1914 yılları arasında kaleme alan yazar, *zamanın tarihi gerçeklerini* (Jeske, 1981: 444) gözler önüne sermek için içinde yaşadığı dönemin konularını işlemiştir. Bu dönem, bir yandan imparatorluğun en yüksek otoritesi sayılan Kayser II. Wilhelm'in, diğer yandan romana adını veren ve *köle gibi boyun eğme hissi ile köle gibi hükmetme arzusunun* (Tucholsky: 1965: 319) kendi içinde barındıran tebaanın etkisindedir. Böylece dönemin resmi tamamlanmaktadır. Heinrich Mann için önemli olan, sadece belirli tarihî olayları aktarmak değil, dönemin salt toplumsal olmayan,

düşünsel ve kültürel, siyasi ve ekonomik olan panoramasını okura aktarmaktır (Wilpert, 1989: 1044). Bu panoramik resim içerisinde eleştiri ve halka çağrı işlenmiştir.

Dönem romanı olarak eser, aktarılan gerçekliği kendi bilgi ve deneyimleriyle karşılaştırabilen, kendisinin hem şahit olduğu olaylara hem de doğrudan ya da dolaylı olarak tanıdığı şahıslara ilişkin imaları anlayabilen dönemin okuruna hitap etmektedir. Sonraki nesillerin okurları için ise bu dönem romanı tarihî bir roman olmakla birlikte tarihi bir doküman hâline gelmektedir (Pelster, 2008: 7). Ancak burada göz ardı edilemeyecek bir sorun ortaya çıkmaktadır: Sonraki nesillerin okuru, dönemin olaylarına tanıklık etmediğinden ve dolayısıyla romanda aktarılan gerçeklik ile asıl gerçeklik arasında bir ayrım yapamayacağından (kendi içinde tartışmalı bir konu olsa da) roman ona nesnel bir bakışı açısı sun(a)mayacaktır.

Toplumsal eleştiri güden her eser gibi Heinrich Mann'ın romanında da kendine özgü, eleştirici, yargılayıcı, bireysel ve siyasi davranışlardan bağımsız ölçüler belirleyen tavrının kabul edilebilirliği, romanla ilgili tartışmaya açık konulardan birini oluşturmaktadır. Yazar, bireylerin ve kurumların kabahatlerini ifşa etmek ve belirli bir grup ya da sosyal tabakaya saldırmak için onları gülünç duruma düşürmekte, yani satirik unsurlar kullanmaktadır. Romanın ön baskısı 1 Ocak 1914'te *Zeit im Bild* adlı haftalık dergide yayımlanmaya başladığında (Akt. Pelster, 2008: 7) Der Untertan, içerisinde *katı eleştiri ve keskin hiciv* yer alan bir *satirik dönem romanı* (Betz, 1939: 85) olarak tanıtılmıştır. Sırf bu sebeple romanın basımı durdurulmuş ve savaşın başlamasıyla tamamen iptal edilmiştir. Günümüz okuru için satirik unsurların hoş bir etki yarattığı söylenebilir. Çünkü günümüz okuru, bu satirik saldırının sebebini bilsin ya da bilmesin, *alay, sarkazm, ironi gibi unsurların kötülük ve akılsızlığı ifşa etmek, onlara saldırmak ya da dikkat çekmek için kullanılmasının tadını çıkarmaktadır* (Hodgart, 1969: 16).

Çalışmaya konu olan eserde bu alayın öncelikli muhatabı, otoriter yönetici Kayser II. Wilhelm ve kendisini gülünç duruma düşüren tebaa Heßling'dir. Geriye bakıp değerlendirildiğinde ise roman, otoriter nasyonal sosyalist *Führer Devleti'ne* ve onun ortaya çıkmasını sağlayan topluma yönelik bir eleştiri olarak algılanabilir.

Tebaanın sapkın denecek hisleri ve düşünceleri, ana karakterin ilk gelişim aşamasında görülmeye başlamıştır. *Güç uygulanan ve güç uygulayan* (Müller-Michaels, 1994: 127): Bunlar ilk iki bölümde Heßling'in gelişim sürecinde maruz kaldığı iki zıt kutuptur. Heßling, fabrika sahibi ve evin reisi olarak iş ile aileyi yöneten babasının otoriter karakteri altında kalmıştır (Schlewitt, 2011: 67).

İlk iki bölümde Heßling, kısmen hâlâ güç uygulanan durumundadır. Ancak Netzig'e döndükten sonra giderek artan bir şekilde güç uygulayan ve aynı zamanda tebaa özellikleri gösteren birine dönüşmüştür (Müller-Michaels, 1994: 128). Hummelt-Wittke (1998: 37), bu durumu değerlendirirken, romanın ilerleyişi içinde Heßling'in temelde neredeyse faşist denecek ideolojik özellikler taşımasına rağmen romanda bu açıdan ele alınabilecek olayların çok nadir görüldüğünü vurgulamıştır.

Romanın ana karakteri Heßling; davranışı, konuşması ve düşünceleriyle otoritenin tutumunu yansıtır niteliktedir. Özellikle işçileri ve ailesiyle yaptığı konuşmalarda Heßling bu tutumunu sürdürmüştür:

Şimdi dümeni elime aldım (Mann, 1980: 80).

Burada bir tane efendi var, o da benim (a.g.e., 80).

Birinin yönetime karşı olduğunu öğrendiğimde, o kişi benim için çoktan bitmiştir (a.g.e., 82).

Burada Alman disiplini ve terbiyesi istiyorum. Anlaşıldı mı? (a.g.e., 85).

Heßling, jest, mimik, üslup ve hatta sakal şekline kadar Kayser II. Wilhelm ile benzerlik içindedir. Fiziksel olarak da, gurur duyduğu idolüne benzemeye çalışmaktadır. Özellikle makyaj sayesinde görünüşünü Kayser'e benzetme konusunda başarılı olmuştur. Heßling'in bu çabası zamanla, ailesi ve içinde yaşadığı toplumla sosyalleşmesine ve toplumla bağına büyük ölçüde zarar vermiştir. Gücü uygulayan, kullanan ve elinde tutan olmak isterken toplumsal ve geleneksel baskıyla üzerinde güç uygulanan biri haline gelmiştir. Aslında bu sayede Heßling, içinde bulunduğu kültürel ve siyasi şartlara kolaylıkla ayak uydurabilmiştir. Ancak bunu yaparken de çıkarıcı bir yol izlemiştir. Üstlerine boyun eğen, emrindikleri ezen bir yapıya sahip olmuştur.

Heßling otoriteye o kadar saygı duymaktadır ki, babasının sahip olduğu gücü otorite olarak gördüğü öğretmenlerinde de görmeye başlamıştır. Buna örnek olarak, öğretmenlerine olan bağlılığını, öğrenci arkadaşlarını ispiyonlayarak ispat etmek istemesi gösterilebilir. Liseden mezun olduktan sonra, Berlin'de fen bilimleri alanında yükseköğrenime başlamıştır. Burada, gelecekteki kişiliğini büyük ölçüde etkileyecek olan *Neuteutonia* adlı milliyetçi bir öğrenci birliğine katılmıştır. Heßling bu birlik içinde edindiği alışkanlıklar sayesinde iç huzura kavuşmuş ve kendine hâkim olma, gözlem yapma, birlik olma, yükselme gayesi gibi özellikler kazanmıştır. *Neuteutonia* ona siyasi bir görüş ve birlik içindeki gücü öğretmiştir. Heßling'in birlik ile bütünleşmesiyle kendi kişiliği devreden çıkmıştır. Heßling'in yerine adeta *Neuteutonia* birliği düşünmüş ve istemiştir. *Neuteutonia*'nın ona sağladığı bağlantılar sayesinde kısa süre sonra askerlik görevinden kurtulmayı başarmıştır. Ancak bu onu hiçbir zaman askeriyeyle sürekli milli bir kurum olarak övmesine engel olamamıştır.

Ana karakter, merkezi sınavlar ve doktora derecesinden sonra memleketine geri dönmüş ve hayatını kaybeden babasının işlerini devralmıştır. Artık hem aile içinde hem de iş yerinde bir zorbaya dönüşmüştür. İş yerinde kararlı bir şekilde sosyal demokrasiye karşı güçlü bir duruş sergilemek istemiştir. Neticede gizlice, fabrikasında makine ustası ve aynı zamanda sosyal demokrat partisinde görevli olan ve kendisine ileride belediye meclis üyeliği kariyerini garantileyecek Napoleon Fischer ile bir araya gelmiştir. Üstelik Kayser ile Roma'da karşılaşabilmek ve ona saygısını sunmak için balayını yarıda kesmiştir. Netzig'deki milli çevrelerle bağlantı kurma çabalarının başarıyla sonuçlanmasının ve zengin, ancak toplumdaki saygınlığı tartışılan varis Guste Daimchen ile yaptığı evliliğin ardından Heßling hem maddi hem de siyasi alanda büyük ilerleme kaydetmiştir. Zaman geçtikçe Heßling kendini Kayser II. Wilhelm'in bir kopyası haline getirmiştir. Bu işi o kadar abartmıştır ki jest, mimik, üslup, sakal ve hatta Kayser'in düşünme şekline kadar onunla benzerlik içindedir.

Eser içerisinde Heßling, Kayser II. Wilhelm ile iki defa karşılaşmaktadır. Bu karşılaşmaların ilki birinci bölümün sonunda (Mann,1980: 44-47) ve ikincisi altıncı bölümün başında (a.g.e., 277 v.i.) gerçekleşmektedir. Eserin diğer dört bölümü, Kayser II. Wilhelm ve tebaa Heßling'in adım adım kendi karakterlerinden sıyrılıp nasıl tek bir vücutta birleştiklerini yansıtmaktadır. Bu kurgusal özellikler okura, Heinrich Mann'ın

eleştirisinin II. Wilhelm dönemi ve onun tebaası üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Kayser II. Wilhelm'e eserde sadece iki defa kısaca yer verilmiş olmasına rağmen diyaloglarda *majesteleri, dahi önder, ata, en yetkin kişi* ve *Kayser* gibi tanımlamalarla sürekli anılmaktadır. Heßling'in tavrı ve görüntüsünün yanı sıra yine eserde geçen çizme, üniforma, *düello, kılıç, demir haç* gibi sözcüklerin Kayser II. Wilhelm'in gücüne gönderme yapması, onun eser boyunca varlığının Heßling üzerinden hissedilmesine sebep olmaktadır.

Kendisi de gerçek hayatta Kayser II. Wilhelm ile karşılaşmış olan Heinrich Mann (akt. Yıldız, 2000: 17) eserde bu anı, bir grev olayı ile kurgulamıştır. Bu sahnede güç ve mülk sahibi Kayser II. Wilhelm ile işsiz ve fakir halk karşılaşmaktadır. Grev esnasında çıkan karmaşa ortamı birden Kayser II. Wilhelm'in ortaya çıkmasıyla sakinleşmektedir. Çünkü insanlar II. Wilhelm'in heybetli görüntüsünden etkilenmektedir (Mann, 1980: 44). Ancak, gösteri sırasında *ekmek ve iş* sloganları atan halkı Kayser II. Wilhelm umursamamaktadır. Buna rağmen yine de göstericiler Kayser II. Wilhelm'i takip etmektedir. Kayser II. Wilhelm işçilerin isteklerini anlamaya ve duymaya çalışmaksızın sadece kendini ve o anki başarısını düşünmektedir (a.g.e., 45). Heybetli görüntüsü ile gösteri alanındaki karmaşa halini sonlandırmış olmanın verdiği gurur, onun için adeta o anın en önemli meselesidir. Kayser II. Wilhelm'in bu tavrını, yani güç ve gövde gösterisi yoluyla halkı bir nevi büyüleyerek susturmuş olmasını, Heinrich Mann eserinde kalabalık içindeki bir karakter üzerinden tiyatro olarak nitelendirmektedir (a.g.e., 45).

Bu gösteride işçilerin istekleri karşılanmamış ancak Kayser II. Wilhelm'e duydukları hayranlık artmıştır. Bu güç onları yok edecek bile olsa halk güce körü körüne bağlanmakta ve onun izinden gitmektedir. Aynı sahnede Heinrich Mann olayı daha da absürt bir yere taşımaktadır. Heßling bir su birikintisinin içine düşer ve ayakları yukarı gelecek şekilde etrafa kirlı su sıçratır. Kayser II. Wilhelm'in bunu görmesi ve ona gülmesiyle Heßling kendini komik bir duruma düşürmüştür (a.g.e., 47). Bu sahnede Heinrich Mann, Heßling'in sadık tebaalığının kanıtını göstermektedir. Bunu yaparken de güç karşısında tebaayı gülünç duruma düşürmektedir. Buradaki ironik ve satirik anlatım tebaanın güç karşısında boyun eğen ve itaat eden tutumuna yöneltmiş eleştirilerden biridir.

Heinrich Mann, Alman İmparatorluğu'nu incelerken farkında olmasa da I. Dünya Savaşını öngörmüştür. Toplumun ruh halinden dönemin boyun eğen ve güce hayran olan yurttaş yapısını tasvir etmekte ve bu zihniyetin ortaya çıkış sebeplerini aramaktadır. Hatta Yıldız'ın (2000) aktardığına göre, Heinrich Mann Heßling karakterinde bir ön-Nazi zihniyeti ortaya koymaktadır. Eserde anlatılan zaman Fransız İhtilalinden Alman İmparatorluğuna kadar olan dönemi tamamen kapsamasa da yer yer bu geniş zaman dilimine vurgu yapılmaktadır. Bu zihniyetin, Fransız İhtilalinin gerçekleştiği 18. yüzyıla dayandırıldığı ve romanın kapsadığı 19. Yüzyılda bir tebaa zihniyeti olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünde Heinrich Mann'ın anlatılan zamanı özellikle bu aralıkta tutmasının sebebi de anlaşılabilir. Bu durumu ülkenin başına gelmiş bir hastalık olarak nitelendiren Heinrich Mann, yine farkında olmadan Hitler ve Nasyonal Sosyalistlerin gelecekte ülkenin yönetimini devralacaklarını öngörmesi bakımından önem taşımaktadır. Heinrich Mann'ın *Der Untertan* adlı eserinde Alman halkını çok iyi bir şekilde gözlemlemesi sonucunda geçmişte ve o dönem içerisinde halk olarak gösterdikleri başarısızlıklara

ve otoriteye boyun eğmelerine dayanarak bu hastalığın gelecekte de düzelmeyeceğine kanaat getirmiştir (Yıldız, 2000: 42).

Eserde karşımıza çıkan Buck karakteri üzerinden liberal yurttaşlığın çöküşü, Heßling üzerinden ise milli liberal ve sanayileşmiş yurttaşlık olgusunun yükselişi yansıtılmaktadır. İki farklı kutbu bu karakterler üzerinden işleyen Heinrich Mann dönemin sosyal yaşantısından küçük bir kesit sunmaktadır (Kaya, 1992: 103). Eski bir liberal yurttaş olan Buck, Heßling'in babasının cenazesinde Heßling ile yaptığı konuşmada şu sözleri sarf etmektedir:

Babanız iyi bir yurttaştı. Genç adam, siz de öyle olunuz! Her zaman başka insanların haklarına saygı gösteriniz! Bunu size insanlık onurunuz emretmektedir. Umarım burada, şehrimizde halkın refahı için birlikte çalışırız (Mann, 1980: 33-34).

Heinrich Mann'ın zihnindeki ideal yurttaş anlayışı, Buck karakterinin sözleri aracılığıyla okura aktarılmaktadır. Ancak Heßling, Buck'un tasvir ettiği yurttaş anlayışının aksine sosyal demokrasiye karşı, tek elde toplanan güçten yana, otoriteye boyun eğen bir yurttaş olmaya hevesli bir karakterdir. Sosyal demokrasiyi bir *iç düşman* (a.g.e., 41) olarak gören ve sosyal demokrasiden sadece *genel bir paylaşımcılığı* (a.g.e., 41) anlayan Heßling, tüm sosyal demokratları vatan haini olarak nitelemektedir.

Bunun yanı sıra eserde, o dönem toplumunun yapısına, toplum katmanlarının yer değiştirışı ve farklılaşması ile toplumun yöneticiler ve sosyal demokrat işçi sınıfıyla olan ilişkilerine yer verilmiştir. Her ne kadar incelememize konu olan eser birebir tarihi gerçeklerle örtüşmese de o dönem toplum yapısını okura anlatmak ve onu eleştirmek konusunda başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü eser kurgusu içerisinde gerçek hayatta yaşanmış siyasi olaylar da yer almaktadır. Bunlardan bazıları, 1982 Şubat Ayaklanması, Kayser II. Wilhelm'in Nisan 1893'teki iki günlük Roma gezisi ve Kayser I. Wilhelm'in 22 Mart 1897'deki yüzüncü doğum günüdür (Yıldız, 2000: 44). Heinrich Mann gerçek hayatta yaşanmış olayları kendi roman kurgusu içerisinde kendine özgü bir biçimde tasvir etmiştir.

Heßling babasının ölümü üzerine fabrika işlerini ve ev idaresini eline alarak babasının yerine geçmiştir. Çocukluğunda korktuğu, çekindiği ama saygı da duyduğu ve ona haz veren güce artık kendisi sahip olmuştur. Bu olayın, Kayser II. Wilhelm'in Bismarck'ın devrilmesinden sonra yönetimi devralmasını simgelediğini söylemek mümkündür. Kendisiyle fazlasıyla gurur duyan Heßling, fabrika çalışanlarına bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma, Heßling'in fabrika sahibi sıfatıyla resmi olarak işçileriyle ilk karşılaşmasıdır. Kayser II. Wilhelm'in konuşmalarına ait sözlerin Heßling'in konuşmasında yer alması ise Heßling'in Kayser II. Wilhelm'e ve onun sahip olduğu güce olan hayranlığını ifade etmektedir. Heinrich Mann, yarattığı bu karakter ile eleştirdiği Kayser II. Wilhelm'i ve tutumunu parodik bir biçimde okura aktarmak istemiştir. Heßling on beş kişiden oluşan bir işçi grubuna yukarıdan bakacak şekilde seslenmektedir. Artık *yığın halinde bir arada duran insanlar ona aittir* (Heinrich Mann, 1980: 79). Güce ulaşmış ve gücü tek elinde tutuyor olmanın verdiği gurur ile şu sözleri sarf etmektedir:

Şimdi dümeni elime aldım. Benim yolum doğru yoldur, sizi güzel günlere götüreceğim. Bana bu yolda yardım etmek isteyenlere kapım sonuna kadar açıktır; ancak bu davada karşımda duranları ezip geçeceğim (a.g.e., 80).

Konuşmasının devamında kendi vicdanı ve tanrıdan başka kimseye hesap

vermeyeceğini vurgulayarak işçilerini sosyal demokrat olmaya karşı uyarmakta ve olanları da işlerine son vermekle tehdit etmektedir.

Heßling'in konuşmalarının devamı, Kayser II. Wilhelm'in gerçek hayatta birbirinden farklı tarihlerde yaptığı konuşmalarından alıntılar içermektedir. Kayser II. Wilhelm'in konuşmalarına ait sözlerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

24 Şubat 1892 (akt. Yıldız, 2000: 54): ...*sakin ve kararlı bir biçimde tekrar ediyorum: Benim yolum doğru yoldur daha da sürdürülecektir* (Mann, 1980: 80).

5 Mart 1890 (akt. Yıldız, 2000: 54): *Bana bu yolda yardım etmek isteyenlere, kim olurlarsa olsunlar, kapım sonuna kadar açıktır; ancak bu davada karşımda duranları ezip geçeceğim* (Mann, 1980: 125, 217, 217, 218, 245, 269, 289).

1899 yılının sonları (akt. Yıldız, 2000: 54): *Kral, tanrının bir lütfudur, bu yüzden sadece tanrıya hesap vermektedir* (Mann, 1980: 80).

26 Kasım 1902 (akt. Yıldız, 2000: 54): *Her kim ki bu insanlarla bağıni koparmazsa, ahlaki olarak bu suça kendini de kısmen ortak etmektedir* (Mann, 1980: 351).

14 Mayıs 1889 (akt. Yıldız, 2000: 54): *Çünkü benim için her sosyal demokrat kanun düşmanı ve vatan hainidir... Şimdi evinize gidin, düşünün...* (Mann, 1980: 41).

Heßling Kayser II. Wilhelm'in sözlerini birebir kullanmasa da onları amiyaneleştirmiş ya da kısaltmıştır. Kendisini Kayser II. Wilhelm'le o kadar özdeşleştirmiştir ki, alıntılardığı sözlerin neredeyse kendine ait olduğuna inanmaktadır. Böylece, Heßling, Kayser II. Wilhelm gibi konuştuğça hem ona hem de sahip olduğu güce yakınlaştığını hissetmektedir. Onun gibi olmaya çalıştıkça elindeki gücün gittikçe artacağını ve böylece elde ettiği otoritenin daha da sarsılmaz hale geleceğine inanmaktadır.

Dışa vurumcu yazarlar arasında yer alan ve *Die Armen*, (Fakirler), *Der Kopf* (Kafa) ve *Der Untertan* (Tebaa) adlı eserlerinden oluşan üçlemesiyle Alman İmparatorluğu'nu işleyen Heinrich Mann, *Der Untertan*'ın ana karakteri Heßling'i II. Wilhelm'in bir paradisi olarak ele almış ve ana karakter üzerinden II. Wilhelm'in kişiliği ve yönetim tarzını eleştirmiştir.

Eserlerinde siyasi eleştiriyi ön planda tutan Heinrich Mann, kurguya kattığı küçük biyografik ayrıntılarla da Heßling ve Kayser II. Wilhelm arasında benzerlik oluşturmuştur. Heßling babasından devraldığı fabrikatörlük tahtında kendini bir kayser gibi hissetmekte ve çalışanlarına tebaası gözüyle bakmaktadır. Kayser II. Wilhelm, görüş ayrılıkları yaşadığı ve uzun yıllar İmparatorluğa hizmet etmesine rağmen şansölye Bismarck'ın görevine nasıl son verdiyse, Heßling de sosyal demokrat olmaya karşı işçilerini işten çıkarmakla tehdit etmektedir. Heßling'in bu tutumu, işçilerini fabrikanın işlemesini sağlayan birer çalışan olarak görmekten çok ona hizmet eden ve emirlerine itaat etmesi gereken tebaa olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.

Eserden alıntılanan örneklerle Heßling'in güce olan tutkusu ve onu elde etmek için gösterdiği çabanın yanı sıra kendisini II. Wilhelm'e hem fiziksel hem de yöneticiliği ve otoriter tutumu açısından nasıl benzetmeye çalıştığı gösterilmiştir. Heinrich Mann, aslında eleştirdiği Kayser'i idol olarak gören bir ana karakter ortaya koymuş ve Kayser II. Wilhelm'in kişisel ve fiziksel özelliklerini ironi, abartı ve alay yoluyla eleştirmiştir. Yazar, sadece Kayser'i değil, dönemin siyasi, kültürel ve toplumsal olaylarını da aynı yolla eserinde ele almıştır. İncelenen örneklerden hareketle Heinrich Mann'ın eserinde

II. Wilhelm dönemini parodi yoluyla işlediğini ve savaş öncesi dönemde Alman halkının içinde bulunduğu durumu bu vesileyle analiz ettiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Altzschner, Catrin, (2010), Das Motiv der Apokalypse: Urbanen Welten Georg Heyms und ökologische Katastrophen in Günter Kunerts Werk, GRIN Verlag, Almanya.
- Berthold, Helmut, (1999), Die Lilien und den Wein: Gottfried Benns Frankreich, Königshausen und Neumann, Almanya.
- Betz, Frederick, (1939), Erläuterungen und Dokumente, Heinrich Mann, *Der Untertan*, (UB, 8194), Stuttgart.
- Clark, Christopher, (2009), Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers, Deutsche Verlags Anstalt, Almanya.
- Gigl, Claus, (2008), Deutsche Literaturgeschichte, Stark Verlag, Freising.
- Hodgard, Mathew, (1969), Die Satire, München.
- Hummelt-Wittke, Monika, (1998), Heinrich Mann *Der Untertan*, München.
- Jeske, Wolfgang (1981), *Der Zeit- und Gesellschaftsroman*, In: Otto Knörrich (Hrsg.), Formen der Literatur, Stuttgart.
- Johann, Ernst (1966), Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II., München.
- Kaya, Nevat, (1992), *Gesellschaftskritik in Thomas Manns "Der Zauberberg" und Heinrich Manns "Der Untertan"*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara.
- Kürschner, Wilfried, (2012), Kulturerinnerungen - Erinnerungskulturen: Mozart, Heine, Benn : Musik, Literatur, Denkmäler, LIT Verlag, Berlin.
- Mann, Heinrich, (1980), *Der Untertan*, dtv, Berlin.
- Müller-Michaels, Harro, (1994), Deutschkurse Modell und Erprobung angewandter Germanistik in der gymnasialen Oberstufe (2. Aufl.) Weinheim.
- Pelster, Theodor, (2008), Heinrich Mann. *Der Untertan*, Reclam, Stuttgart.
- Paul, Sebastian, (2009), Die sozialen Missstände des 20. Jahrhunderts im Theater, GRIN Verlag, Almanya.
- Schlewitt, Jörg, (2011), *Der Untertan*, Hofffeld.
- Tucholsky, Kurt, (1965), *Der Untertan*, In: Kurt Tucholsky, Ausgewählte Werke, Reinbek bei Hamburg.
- Wilpert, Gero v., (1989), Sachwörterbuch der Literatur, 7., Stuttgart.
- Yıldız, Münevver, (2000), *Die Darstellung von Zeitgeschichte in Heinrich Manns Roman Der Untertan*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.80

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

SANAL ANLATICININ ELEŞTİRİSİ: GÖSTERİ ÇAĞINDA TARİHYAZIM TARTIŞMALARINA BİR KATKI**

CRITICISM OF THE VIRTUAL NARRATOR: A CONTRIBUTION TO
HISTORIOGRAPHY IN THE AGE OF SPECTACLE

Sinan Vardar**

ABSTRACT

At the end of the modern era, ex-literal objects began to transform into objects of the spectacle through the process of symbolic and epistemological transformation. The triumph of the spectacle which Baudrillard called “*the death of history*”, brought about a new-gen transmission system and at this point, all TV programs, video games and websites have become implicit notions of this complex manipulative system.

Influences of interactions with images have transformed the intellectual narrative form into *the virtual narrative form* and after that this virtual form has become the symbol of a new beginning in historiography. Besides, the soul of this new period re-formalised old-fashioned epistemologies and empowered this recreated epistemology with the power of images.

In this context, this paper aims to contribute to the discussions about historiography in the age of spectacle with original and new approaches.

Keywords: Historiography; history; modernism; postmodernism; spectacle

* 20-21 Nisan 2017 tarihlerinde düzenlenen “*Geleceğin Sosyal Bilimcileri Kongresi II*” dahilinde sunulmuş –ve geçen süre içerisinde yayınlanmamış– olmakla birlikte; içerik bakımından geliştirilmiş ve genişletilmiş olması dolayısıyla kongre sunumunun dayandırıldığı metne (metnin eski haline) nazaran gözle görülür farklılıklar içermektedir (Güncel Tarih: 06.07.2017-15.12.2017).

** Yüksek Lisans Öğrencisi. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı.
vardarsinan@outlook.com

ÖZET

Post-modern öznel çağında sosyo-politik düzlemde yaşanan köklü bir simgesel dönüşümün yanında; dünün *uğraş gerektiren* türlü yazın ürünleri de sürmekte olan bu değişim/dönüşüm sirkülasyonu içerisinde, gösterinin nesnelere haline getirilmektedir. Jean Baudrillard'ın deyişiyle "*tarihin ölümü*" ya da diğer bir deyişle *gösterinin/gösterilenin zaferi* olarak anılabilecek bu yeni evre, dünün yazılı materyallerinin –bugünün sanalitesi boyutunda– televizyon yapımları, video oyunları ve sinema filmleri bağlamında bir gönderenler sistemine dönüştüğü görkemli ve bir o kadar da eleştiriye açık bir evre olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde, *görsel olanla* girilen kaçınılmaz *gündelik* etkileşimin etkisiyle; *anıt* olanın anlatıcısının yerini alan geçen yüzyılın *entelektüel* yazarının dönüştüğü günümüz *sanal anlatıcı* formu, tarihyazımında yeni bir dönemin de simgesidir. Tüm hatlarıyla bu yeni süreç, tarihyazım ürünlerinin sunumunun yanında, onun epistemolojisini de görsel gönderenlerle ciddi bir etkileşime sokmuştur. Post-modern dönemde, tarihyazımı, artık sanal pigmentlerin renklendirdiği *yeni derisine* alışmak/alıştırılmak sürecinde bulunmaktadır.

Tarihyazımın ve ürünlerinin dönüşüm göstermiş yüzünün anlaşılabilirliği, bu gerçekleşen dönüşümün etkilerinin ölçülmesi ve tarihyazımın geleceğine ilişkin olası manzaranın belirlenmesi adına, mevcut tartışmaya katkı bağlamında, bir söylem dönüşümünün iz sürümü çalışmamızda gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tarihyazımı; tarih; modernizm; post-modernizm; gösteri

Giriş: Geleneksel Tarihyazımın Gösterişli Sönümlenmesini İzlerken Teknolojiyi Düşünmek

"Televizyon ekranı, zihin gözümüzün retinası haline gelmiştir."

– *Videodrome* (David Cronenberg, 1983)

"Resimdeki hiçbir şey mutlak değildir."

– *Fütürist Resim: Teknik Manifesto* (1910)

Globalizmin kristalize olduğu 22 Aralık 1989 gününü, belki de yaklaşık elli yıllık bütün bir çatışma dönemiyle özdeşleşebilmiş o meşum *Berlin Duvarı*'nın yıkılışıyla açıklamakla yetinmek fazla kolaycı bir yaklaşım olacaktır. Radyo frekanslarının eşliğinde büyüyen kitle iletişiminin özellikle II. Dünya Savaşı yıllarından itibaren salt bir haberleşme aracı olmakla kalmayıp gün geçtikçe görselleşen ve görselleştikçe nesnelere haline getirdiği asli özneleri yutan yapısına ilişkin iz sürümün nihayetinde görkemli bir tasarım durmaktadır: XX. yüzyıl tarihi, *görsel olanın* ya da bir bakıma *imge tabanlı sosyal manipülasyonun* tarihidir. Televizyon programlarının ve görsel etkinliklerin yanı sıra, 1960 sonrası evrede internetin –sivil amaçlarla olmamakla birlikte– kullanılmaya başlanması ve XXI. yüzyıla yaklaştıkça yavaş yavaş internet ağlarıyla desteklenmiş *kişisel bilgisayarların* gündelik hayatın ve kültürün manipülasyonundaki yerini alması,

içerisine kamu kuruluşlarının iç ve dış politik manevralarını dahi dahil edebileceğimiz bir dijital hazneyi –ya da hazineyi– gözlerimizin önüne serer.

Söylenebilir ki, XX. yüzyılın erken dönemlerden itibaren akışkanlık gösteren yapısı ile XXI. yüzyıl eşiği, önemi inkâr edilmesi güç bir kırılma noktasına tekabül eder. *Guy Debord*'un ünlü “*La Société du Spectacle (Gösteri Toplumu)*” eserine de konu olduğu üzere *gösterinin zaferi* ise bu bahsi geçen zamansal evrelerin *değişmez* ve *değiş(tirile)mediği müddetçe aksi iddia edilemez* kimliğinin anahatlarını oluşturur. Bu yüzdendir ki, Debord, 1992’de yazdığı önsözde düzeltim meselesiyle ilgili tutumunu kesin hatlarla çevrelediği cümleleriyle okuruna şöyle duyurur: “...ilk kez bu teorinin doğru bir şekilde tanımladığı uzun tarihsel dönemin genel koşulları çürütülmediği sürece bu teori de değiştirilmemelidir.” (Debord, 1996: 10). Şüphesiz, Debord, *gösteri* kavramını salt bugün bizim algılayageldiğimiz bağlamı içerisinde ele almamıştır. Onun için, *gösteri*, manipülasyona açık bütüncül bir bilgi ağını da içerir. Debord, gerçeklik ile sanalite arasındaki vurguda gücünü gösteren eleştirileriyle *hakikat* kavramının varlığını sorgulamıştır. *Gösteri Toplumu* eserinin hakikate ilişkin eleştirilerini günümüze uyarlamak –Debord’un öngörülerini haklı çıkarırcasına– mümkündür: *Gösterinin* ya da *gösterilenin* bilgi teknolojileriyle bütünleştiği noktada gerçeğin keşfi daha muğlak bir surete bürünür –ki öyle de olmuştur.

Kitle iletişimin yaygınlaşmasından bu yana, Batı’da, –özellikle– savaş zamanlarında, haber yayınları, idarecilerin *seçili mesajları* ilettikleri bir yol olarak aracı işlevi görmüştür. Bilgi üzerinde “*yarat-dağıt-kullan-kontrol et*” metodunun yapısökümcü yapısı, kitle iletişim araçları ile bilgi arası sanal köprülerin bir çözümlemesini sunmaktadır (Manheim, 1991: 7). Gazete, telefon, radyo ve televizyon gibi araçların ise bilgi üzerindeki bu yaratıcı ve yeniden-yaratıcı faaliyetleri güdümleneyen etkisinin, görsellikle bezenmiş haber sunumlarıyla sınırlı kalmasını beklemek güçtür. Bununla birlikte, görsel içerikli nesnelere ayrı olarak, telefon ve radyonun yerine ilişkin birbirinden farklı saptamalarda bulunabilmek de imkan dahilinde görünmektedir. *Theodor W. Adorno*, telefonda radyoya geçişin bir kırılma anı yarattığını belirtmiş; insanların özne rolü oynamalarına izin veren telefonda, herkesi demokratik bir yolla birbirinin özdeşi sayılabilecek dinleyicilere dönüştüren ve hatta *bağımlı* dinleyiciler arasından çıkacak *yetenekleri* de metalaştırarak yutan radyoya geçiş süreciyle, *kültür endüstrisinin* günlük yaşamdaki etkisine dikkat çekmiştir (Adorno, 2011: 49-50). Bilginin gündelik kültüre nüfuz etmiş bu denli geniş bir ağ üzerinde yayılı yapısı, toplumsalın neredeyse tüm hatlarında bir *görsel şenlik* nesnesi olarak belirmesinin açıklaması niteliğindedir.

Bilgiyi yeniden yaratmak... durmamacasına... Tüm bu mekanik alışımı, kılıgısal epistemolojik yaklaşım, muhabatına ardı arkası kesilmeyecek bir imgeler dizisi sunar. Geçmiş yüzyılların bir yazılı kültür bakiyesi olarak bilginin görkemli görsellikler eşliğinde yeniden işlenmesi ve bu yolla görünür nesnelere dönüştürülmesi; Kantçı anlamda bilginin duyumsamaya dayalı temel –edinimsel– yapısının (Copleston, 2004: 86-96;

Thilly, 2000: 377), post-modernist bir geliştirimi gibidir adeta. Bilgi artık salt duyuların sağladığı bir ürün değildir; bilgi artık manipüle edilmiş duyuların tanıklığında an be an bozulup yeniden yaratılan bir gösteri nesnesi haline gelmiştir. *Michel Foucault*'nun bilgi çözümlemesi dahilindeki "...belirlenmiş bir söylemsel uygulama olmaksızın bilgi yoktur..." cümlesini (Foucault, 1999: 233) hatırlatan bu mesele, her ne denli bilimsel bir sahayı tanıtlamasa da güncel bir bilgi türünü –üstelik tarihyazıma etkileri bağlamında uyarlanabilecek/ele alınabilecek bir bilgi türünü– akla getirir: *Görsel mekanizmanın bilgisi –ya da bilgi olarak gösteri.*

Bilginin bu yeniden-yaratımı sürecinde kitle iletişim araçlarının global politik süreçlere eklenmiş –benzerlikler içeren– yapısını görebilmek, yeni tip araçların sunduğu dünyayı ve yeni *bilgi aktarım mekanizmasını* görebilmenin bir koşulu niteliğindedir. Yeniden yaratım sürecinin artık *kullanıcı* nosyonu üzerinde kurulmaya başlandığı evre, kişisel bilgisayarların ve bunlar üzerinden milenyum-öncesi dönemin anahtar icadı *internetin* zaferini ilan ettiği evredir. İnternetin arketipi sayılan, ABD çıkışlı *ARPANET*'in (*Advanced Research Projects Agency Network / Gelişmiş Araştırma Projeleri Dairesi Ağı*) ilk yöneticisi *Joseph C. R. Licklider*'ın (Fano, 1998: 3-22) 1960'da yayınladığı "*Man-Computer Symbiosis*" metni, bilgisayarın kullanıcı ihtiyaçları ve *büyük amaçları* doğrultusunda, insanla sağlayacağı *bütünleşme* fikrinden hareketle üst-zihinsel ve *birleşik* bir yapıya kavuşturulması temasına dayanır (Abbate, 1999: 43). Öyle ki; Licklider, ünlü metninin –gerçekten– özeti sayılabilecek cümleleriyle bu elektro-aktif ortakyaşamı gayet yalın cümlelerle okura –amaçlarıyla birlikte– sunar:

"İnsan-bilgisayar ortakyaşamı, insanlarla elektronik bilgisayarlar arasındaki karşılıklı etkileşim ve işbirliğine dayalı, beklenen bir gelişmedir. Bu işbirliği ise, bahsi geçen birlikteliğin her iki tarafı sayılabilecek insan ile elektronik unsurlar arasında yakın ilişkilerin kurulumunu içerecektir." (Licklider, 1960: 4)

İnsan-bilgisayar simbiyozu fikri, salt tarihyazımın günümüzde geldiği noktanın anlamlandırılabilmesi adına değil; aynı zamanda çağın bu piksellerden meydana getirilmiş yeni görşelliğini seyre dalarken, yeni nesil elektronik teknolojinin felsefesinin anlaşılabilmesi adına da önemli bir belirteçtir. Bu ortakyaşam, günümüzün elektronik erişim işlemleriyle sınırlı değildir; bilginin üretimi süreci, insan-bilgisayar simbiyozuna eklenmiştir. Söylem mekanikleştikçe, kimlikler de mekanikleştirilmiştir.

Michel Foucault'nun dört ayrı egemenlik tipi olarak çözümlediği "*benlik teknolojileri*" kategorileri bu mekanik kimliklerin üretimlerinin çözümlemesi adına anahtar bir formülasyon olarak öne çıkar. Tahakküm ve benlik teknolojilerinin bilginin dönüştürülmesi ve organize edilmesi üzerindeki etkisi, Foucault'nun da özellikle üzerinde durduğu bir nosyondur. Bu teknolojiler arasında, *tahakküm teknolojileri* bireylerin hareket tarzlarını belirleyen ve onları belirli sonlara ya da egemenliğe boyun eğdirerek özne kimliklerini nesneleştiren bir yapıdayken; *benlik teknolojileri* ise bireylerin kendi bedenleri, ruhları, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluşları üzerinde kendi müdahaleleri

ya da başkalarının destekleri ile düzenlemeler yapmalarını ve böylece “kusursuzluk ya da ölümsüz haline ulaşmak üzere kendilerini dönüştürmelerini” sağlar işlevdedir. Her iki benlik teknolojisi de bilginin dönüşümünü –ya da mutasyonunu– amaç edinir ve bu türden bir dönüşüm döngüsü, bilginin tarihini araştırmanın bir parametresi niteliğindedir (Foucault, 2001: 26-27).

İnsan-bilgisayar simbiyozu, kompleks işlemler yapmakla sınırlı bir faaliyet alanı sunmakla yetinmez; bu simbiyoz, insanî bilginin mekanik yollarla yeniden, yeniden ve yeniden yaratımını da içerir. Mekanik olanla birleşiminde, insan, bilgisayarın dijitalize edilmiş içeriğini teknolojik/interaktif ağlar üzerinden yaratır ve dağıtırken, tüm bu genişleyen ağın her bir durağında yeniden-yaratılmasına da imkan sunar. Bilginin yeniden yaratılması, tarihyazım üzerinden yapısökümcü bir bağlamda meseleyi görmeye çalışırsak, *tarihin –de– yeniden yaratılmasıdır*.

1. Gözü Anlamak ve Görsel-Olanı Anlamak: Perspektifin Sanal Anlatıcılığı Doğuran Tarihçesini Düşünmek

Teknik bilginin sıçramalarla var ettiği günümüz dünyasının adına *sanal perspektif* diyebileceğimiz görüngüsel yapısı, geç modern çağın son demlerinde kristalize olan mekanik gözün imgesel retinasında saklıdır, kanaatimizce. Bu mekanik uzvun yarattığı perspektif anlayışın öncesinde, erken modernizm önemli metinlerinde rastlanan duyu-akıl birlikteliğine dayalı göz tasavvurları, her ne denli gözün evrimi için bir milat oluşturabiliyor olsa da geç modernizmden itibaren manipülasyon çemberinin merkezine konumlandırılan *yeni-göz* kavrayışı, ardıl dönemde görsel-olanın yükselişini sağlamış ve sanal anlatıcı form/formlarının yaratılmasında etkin bir rol oynamıştır.

Uygarlığın icadı, tabiri caizse, *görünenin* icadıdır; görünmeyen veya görü-ötesinin icadıysa doğrudan *soyutlama* olarak nitelendirilebilecek bir üretim alanına işaret eder. Bu ard-alan, figüratif bir temelden türemiş olan yaratım faaliyetinin, *düşünüşün* sınırlarını genişletecek bir üst yapıya dönüşmüş merhalesidir adeta. İnsan bedeninin tanrısal figürlerle bütünleşerek karma bir görüngü inşa ettiği Rönesans, böylesi bir yaratım seviyesinin ürünlerini bünyesinde taşır. *Herbert Read*'in adına *plastik gerçekleştirim* (*plastic realization*) dediği bu yeni gerçeklik yaratımı, modernizmin köklerine gözün ve görmenin belirleyici iradesini yerleştirir gibidir. Gargoyle, melek ya da şeytan... Tüm bu görsel figürlerin çıkış alanı olarak reel dünyayı gösterebilmek olanaklıdır, zira hiçbiri yaşayan canlılar değildir. Öyleyse, *Read*'in de belirttikleri ışığında, tüm bu yaratım, görülmemiş bir gerçekliğin görünür kılınmasından, yani imajinasyondan hareketle açıklanmaya müsait bir çehredir (Read, 1991: 102-106). Kendi gerçeklik tasarımını gerçekleştirip bunu bir kavrayışa dönüştürerek sanatı yaratan insan için, gözün ve görmenin değerini reddetmek imkan dahilinde değildir; insan gözüyle görür, zihniyle yaratır ve elleriyle dönüştürür bir varlıktır ortaçağ boyunca. *Maurice Merleau-Ponty*

insanı “kendini gören olarak gören” bir varlık olarak tanımlar (Merleau-Ponty, 2016: 33) ki düşünülduğünde saptamasının keskinliği bir kez daha fark edilecektir. Sanatı yaratan insanın kendisini bir *gören* olarak görmesi, gözü kavramaya başlamasının yanı sıra, kendisini de gelişkin surette anlamaya başlamasının en önemli parametrelerinden biridir. Bu süreçte, Rönesans evresinin sonuna varılırken, göz-zihin birlikteliğinin en önemli dönemecinin, Kartezyen perspektivizmin ayak sesleri adım adım yaklaşan – görece– gelişmiş bir göz ve görme algısının adeta zaferini müjdelemektedir.

René Descartes’ın aklî yetinin tamamlayıcı rol oynadığı duyular arasında biçtiği role ve imajinasyon sınırları içinde gelişen varlık düşüncesine dayalı felsefesinin (Descartes, 1996: 32-37) etkileri, Aydınlanma’nın gelişiminde kilit bir role sahiptir. Üstelik, *Aydınlanma Çağı* olarak isimlendirilen evrenin yaşam süresi, geleceğe uzanan sürece etkileri hesaba alındığında, sanıldığından daha uzundur (Jay, 1988: 13). Aydınlanma düşüncesini domine eden filozofik görme ediminin sürüklediği erken modern algı ve bu bağlamda yaratılan yeni-görme biçemi (Jay, 1994: 69-82), gözü kutsayan geç modernizmin tarihçesinde oldukça önemli bir basamak olarak durur. *Duyuların en asili* olarak görmenin Kartezyen önemi, bu basamağı temellendirebilmenin mümkünatını fazlasıyla göstermektedir.

Modernite sonrasında ise görme edimi, *Christian Metz*’in ünlü “*Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*” eserinde “*görme rejimi (scopic regime)*” olarak adlandırılan bir seviyeye ulaşmıştır artık. Göz artık gelişmiş gösteri tasarımlarının karşısında, Freudyen bağlamda *dikizcilik (voyeurism)* noktasındadır. Tiyatronun *gösteren/aktör* üzerine kurulu yapısına karşılık, sinemanın *gösterilen* karakteristiğinde vücut bulduğunu belirten Metz’e göre, sinema, *roman okuru* olgusunda da görülen parçalı bir tanıklığın katılımlına/izleyiciliğine dayanır. Beyaz perdede asılı duran görüntüye tanıklık, aktörle doğrudan etkileşime girmenin söz konusu olmaması ölçüsünce dikizciliğin de önünü açar. Sinemanın izleyici-tanığı, bilinçdışının en ücra tutkularını tatmine bu denli yaklaşabildiği filmler karşısında yepyeni bir görme rejimi inşa eder böylece (Metz, 2001: 58-68). Gözün tanıklığındaki dönüşüm, ona yepyeni bir deri kazandırmış, yeni görme rejimleri bağlamında oluşan yeni görsel algı, post-modernist evrenin şafağında neredeyse ilgili dönemin hatlarıyla eşzamanlı yükselmeye başlamıştır.

Göz, günümüze gelindiğinde, belki de tarihin başlangıcından bu yana getirdiği dönüşüm dalgası dahilinde, artık salt bir duyu öznesi olmanın ötesinde, tarihsel bilgiyi de saracak geniş bir gösteri alanında yerleşik ve belirleyici bir etmen haline gelmiştir. Gözün doğasının dönüşümü, sanal anlatıcının anlaşılmasının kökenlerini oluşturur; böylesi bir dönüşüm epistemolojik değişim ya da gelişim sürecine ilişkin çeşitli kodlar barındırması bakımından da önemli bir yere sahiptir. Günümüz, gözün egemenliğindedir ve –*Rudolf Arnheim*’ın çizmiş olduğu, gözün irade sahibi bir varlık olarak portresi hatırlandığında (Arnheim, 2015: 15-34)– gözün bilgisi, bilimsel alanın diğer birçok cephesinde olduğu kadar, tarihyazım cephesinde de etkilerini sinema, televizyon, video oyunları ve internet dahilinde fazlasıyla gösterir niteliktedir.

2. Sanal Anlatıcı'nın İzsürümü

Tarihsel bilginin yeniden yaratımı, günümüz kitle iletişim teknolojisi baz alınırca, üç dönüştürücü değışkene ihtiyaç duyar: (I) Sinema ve TV yapımları, (II) video oyunları, (III) bilgisayar ve internet. Bu her üç alanın da tarihyazımdaki yerini biraz olsun anlayabilmek, tarih biliminin bugününü, sorunlarını ya da bürüneceği hatlara ilişkin ihtimallerini anlayabilmenin yardımcısıdır, kanaatindeyiz.

2. 1. Tarihin Ekranı: Sinema ve Televizyonda Görsel Tarihyazımı

Tarihi yazılı materyallerden *okumak*, XIX. yüzyıldan itibaren okur-tarihyazım arası bir etkileşim metodu olagelmiştir. Basılı eserlerin okura sunumunda, yazı, taşıdığı gücün yanı sıra biricikliği ile de tarihyazım çerçevesindeki yerini alır. Görselliğın ve görsel olanın öneminin keşfi ise özellikle XX. yüzyılın son dönemlerinden itibaren, tarihyazıma, yeni bir iletim aracı sunmuştur. Bu iletim aracının tek tip bir fonksiyonundan bahsedebilmek güçtür; bununla birlikte, tek mekânı süregiden tartışmaların yürütüldüğü platformlar da değildir. Sinema filmleri, *okurun* edilgen kılındığı yeni bir tarihbilimsel aktarım yolu olarak kendini gösterir; günümüz telefon ya da internet destekli televizyonlarında ise *okur* yarı-interaktif bir alan içerisinde vardır. Elbette, tüm bu girizgâhın beraberinde, sinemayı ve televizyonu tarihyazım üzerindeki etkileriyle yeniden düşünmek gerekir.

Tarihyazımın görselleştirilmesi meselesine, *Jean Baudrillard*, "*Simulacres et simulation (Simülakrlar ve Simülasyon)*" isimli eserinde yer verdiği ifadeleriyle yeni bir açılım getirir. Sinemanın XX. yüzyıldaki yükselişinin açıklaması, Baudrillard'a göre, bir karşıtla girdiği ilişkide yatmaktadır: "*Tarihin ölümü.*" *Tarihin ölümü*, doğrudan tarihbilimin ölümü anlamına gelmemektedir. Tarihin ölümü tezi, yönlemsel tarihçiliğın ölümü anlamındadır. Tarih bilimi, yeni çağda, artık aktarım sağlayamaz bir yapıdadır ve bu yetersizliğinden doğan boş alan sinemanın görsel/görselleştirici gücüyle doldurulmaya çalışılmaktadır. Bir *gönderenler sistemi* olarak tarihin yerini, sinema almıştır. Sinema, tarihyazımdan devraldığı işlevinde, adına *tarihsel gerçeklik* denilen müphemlikle girdiği ilişkide, nesnelere, nesnel benzerlikler kurmak amacıyla görselleştirici metotlarla yeniden-yaratırken, onları –aslında– bir *hayaletler dünyasına* gönderir. Keza, bu nesnelere ne vardır ne de yoktur; ne diridir ne de ölü. Tarihin ölümünün ardından sunulan tüm bu geçici nesnelere yaratan sinema, tarihsel gerçekliği yeniden kurgularken, sonunda içerisinde kaybolup gideceği *hayaletler* yaratmaktan öte bir işlev göstermez (Baudrillard, 2014: 66-73). Onun iddiası, tarihin, ölümün ardından yeni bir formla dirildiği yönündedir; fakat, görselin varlık iddiasına dayalı bu yeni tarihin taşınması muhtemel sureti fazlasıyla yanıltıcıdır. Bununla birlikte, bu *yeni tarih*, geçici nesnelere kurulu yapısında, salt tarihsel anlatılar içermez; şıngalanmış öğretiler de onun karmaşık içeriğindeki önemli bileşenlerden biridir.

Bu noktada, *Marc Ferro*, "*Cinéma et Histoire (Sinema ve Tarih)*" eserinde,

sinematografik çehreli tarihin ideolojik iletim eksenli yeni işlevine dikkat çeker. Ferro'ya göre, sinemanın tarihe müdahalesi için aşılması gereken dönemsel eşik, sinemanın bir sanat olarak kabulüdür. Bu eşik geçildiğinde, sinema, belgesel ve kurmaca yapımlar üzerinden harekete geçerek tarihe *müdahil* olmuştur. Bu müdahale ise “*uluyan*” örtülü betimlemelerin altında –seçili– öğretilerin enjeksiyonunu barındırmaktadır (Ferro, 1995: 15). “*Uluyan*” vurgusu önemli bir belirteçtir; zira, tarihsel konulu bir sinema filmindeki anlatının üslubu, yazının durağanlığından sıyrılıp görüntülerin devingenliğiyle yükselir –diğer bir tabirle, *ulur*. Bir basılı üründeki anlatı, en heyecanlı anlatım denemesinde dahi, durağandır. Oysa, akıp giden görüntülere dayalı bir anlatının devingenliğini reddedebilmek imkân dahilinde görünmemektedir. Tam da bu noktada, *Friedrich Nietzsche*'nin “*Unzeitgemässe Betrachtungen (Çağa Aykırı Düşünceler)*” isimli eserinde, “*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Zararı Üzerine)*” başlıklı bölümde yer verdiği mumyalaştırılmışlık-devingenlik çatışmasını hatırlamak, yerinde ve bir o kadar da ironik bir deneme olacaktır. Nietzsche, yaşamı mumyalaştırarak gömen bir tarihsel anlatıya karşılık, yaşama yararı bağlamında, devingen ve canlandırıcı bir anlatı niteliğini önemser. Şimdiki yaşam, geçmiş *canlandırmalı, coşturmalıdır*. Aksi halde, tarihsel anlatı, *eskiye* daima sadık kalacak; onu yaratamayacağı gibi, bu *atalara saygı* kaygısının etkisinden de kurtulamayacaktır. Nietzsche bu soruna ilişkin –*anıt*sal ve *eskiyi koruyucu* biçimlerin ardından– üçüncü bir yolun varlığından bahseder: *Eleştirici* biçim. Eleştirici biçimde, geçmişin bilgisi sorgulanır, yeniden biçimlendirilir ve *birinci doğayı* kurutmak pahasına yeniden-yaratılmış tarihe dayalı bir *ikinci doğa* oluşturulur. Bu ikinci doğa, şimdinin etkisindeki geçmiş bilgisinin malzemesinden yeniden-yaratılmış, böylesine *tehlikeli* bir edimden doğmuş bir doğadır. Tehlikelidir, çünkü “*geçmiş yadsımda sınır bulmak güçtür*”; tehlikelidir, çünkü birincisinden daha zayıf olması daima imkân dahilindedir (Nietzsche, 1986: 85-92).

Kanaatimizce, geçmiş yadsıma ve yeniden-yaratım müdahaleleriyle *canlandırma* faaliyetleri, günümüzde, salt yazılı ürünler üzerinden değerlendirmekle sınırlı kalamayacak bir yapıdadır. *Roland Barthes*'in sözünü ettiği yaratıcı maceraları kamçılayan “*kameranın/fotoğraf makinesinin sesi*” duyulmaya başlandığından bu yana, (Barthes, 1981: 15-19) sinema ve –özellikle– televizyon yapımları, tarihyazımın neredeyse günübürlük üretimlerinin başat mekanizmaları olarak faaliyet göstermektedir. Her ne denli sinemada bu sürecin bahsi geçtiği ölçüde sıklıkla yaşandığını söylemek pek mümkün değilse de periyodik yapımların alanı olarak gösterilebilecek olan televizyon, hanelerde hüküm süren *sanal anlatıcı* formunun mekânı olarak gözler önündedir. Bu yeni anlatıcı formu, izleyiciyi –ya da görsel tarihyazımın görsel-okurunu– desteğini aldığı *görsel olanın* sunduğu yolda emin adımlarla yürümeye teşvik ederken, aynı yolun *dikenli* yapısını gizlemekten geri durmamaktadır. *Giovanni Sartori*'ye göre; bu dikenli yol, belki önceleri gördüğü şeye sadece şaşırma ile yetinen izleyiciyi alır ve *görmenin iktidarı*

ile özdeşleşmiş imgelerin yardımıyla manipüle eder. İzleyici artık görsele/görünene itaat etmeye başlamıştır: Manipülasyon sürecinin sonunda, görsel-okur, gördüğü her görüntüye inanmak noktasına gelmiştir (Sartori, 2004: 52-55). Görüntü karşısında *görünmezleşen* izleyici tipinin eleştirisine ilişkin izleri, *Max Horkheimer* ve *Theodor W. Adorno*'nun ünlü "*Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente (Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar)*" eserindeki, meta üretim ilişkileri üzerinden getirilen eleştirilerde bulabilmek mümkündür. Horkheimer ve Adorno, ekonomik güçler tarafından hükümsüz bırakılan bireyin, ona sunulan ve kullanımına açılan *görünür* aygıtlar karşısında *görünmez* hâle geldiğini belirterek, aydınlanma hareketinin yolundan saptığını belirtir. Kendilerine dağıtım yapılan metaların niceliklerindeki artış ölçüsünce, bu metalar ve metaların etkileri karşısındaki acziyetlerinde de bir artışın söz konusu olduğunu savunan Horkheimer ve Adorno, *kültür endüstrisi* aygıtlarının inandırıcı ve bağımlı kılıcı etkilerine ilişkin yalın bir sertlikle bir yaklaşım sunar:

"Açık ve tam bir enformasyon seli ile şatafath, düzenli eğlenceler insanları bir yandan akıllandırırken öte yandan aptallaştırıyor." (Horkheimer & Adorno, 1995: 15)

Bununla birlikte, görselin, izleyicinin gözleri önüne konulduğu süreçte, görsellerde gösterilenin –ya da gösterilmesi gerekenin– aslında *gösterilmemesi* sorunsalı başgösterir. *Pierre Bourdieu*'ya göre; televizyon, bilgilendirme işinin gerçekleştirilebilmesi adına gösterilmesi gereken şeyi göstermez, üstelik bunu göstermediği gibi gösterilmesi gerekenden daha başka şeyler gösterir. Göstermesi durumunu içeren ikinci bir ihtimalde ise, televizyon yine *tuhaf* bir işlev gösterir ve göstermesi gereken şeyi *gösterirken göstermez* ya da öylesine anlamsızlaştırarak bozar ki gösterilmesi gerekeni gerçeklikten kopuk bir kurguyla yeniden var ederek *gizler*. Tüm bu gizlemeler-göstermeler arasında, televizyon, abartılara/abartmalara dayalı bir dramatizasyonu metot olarak kullanır; yeniden kurduğu anlatı, aslında anahatlara *can veren* abartıların kapsamından ibarettir. Üstelik, bilimsel bilginin alanına giren *heteronom entelektüeller* ve bu görsel-entelektüelizm eliyle de bilimsel-olanı medyatikleştirir ve entelektüel itibarı medyanın gücüyle belirlenebilir bir mertebeye indirger (Bourdieu, 1997: 23-24; Köse, 2004: 83-88). Bahsi geçen gizleme-gösterme süreci, *Susan Sontag*'ın fotoğrafı üzerinden değindiği meseleden farklıdır; Sontag'ın "*gizli olduğu için açığa çıkarılacak*" gerçeklik tasavvuru, fotoğraf karesinin çekimiyle açıklanır. Sontag'ın "*fotoğrafın gerçeklik programı*" dediği denklem, "*gerçekliğin gizli olduğu, gizli olduğu için de gözler önüne serilecek bir şey olduğu inancına*" dayanır. Bir gizli gerçeklik vardır ve fotoğraf bu gizemi yırtarak gerçeği kareleştirir/açığa çıkarır (Sontag, 2008: 140-141). Oysa, televizyon, Bourdieu'ya göre, tam da bu anda, varolan gerçekliği gizeme boğan bir yapı olarak kendisini gösterir. Televizyon söz konusu olduğunda, gerçek yine vardır, fakat Sontag'ın çözümlemesindeki gibi gizil değildir; bilakis ortada olan gerçeği gizilleştiren televizyonun kendisidir. Bir tarih ekranı ya da *sanal anlatıcı* olarak televizyon sunucusunun/konuşmacısının işlevi böylece anlaşılmaktadır. O, kendisine has bir yapısökümcü eğilimle, adına *gerçek* dense

de müphem kalmaktan kurtulamamış bir bakiyeyi *görsellik*le örter; sonrasında bozar ve *görsel-okura* bu yeni formu yeniden-yeniden-yeniden sunar. Her ne denli *belgeler eşliğinde* anlatılsa da bu artık bir tarih anlatısı değildir; televizyonun tarih aktarımı bir *gölgeler oyunudur*. Kısıtlı bir süre içerisine sıkıştırılmış ve entelektüel konuşmalarla biçimlendirilmiştir. Artık geriye *görselin inandırıcılığı* nosyonu kalır ki bu nosyonun – Debord’un ifadelerinde oldukça yalınlaşan– oldukça kolay kavranabilir bir parolası vardır: “*Görünen şey iyidir; iyi olan şey görünür* (Debord, 1996: 16).” Gösterilenin seçimini belirleyen *sanal anlatıcı* ise modern bir tarihçi edasıyla *seçili* malzemeyi görsel-okurun gözleri önüne yığmaya ya da –diğer bir tabirle– tarihsel anlatıyı gizleyici söylemler eşliğinde yeniden-yaratmaya devam edecektir. Seçili malzemenin kullanımı, *Edward Hallett Carr*’ın “*What is History? (Tarih Nedir?)*” metninde ele aldığı *balık-balıkçı metaforuyla* benzeş niteliktedir. Carr’ın kurguladığı metafora göre; tarihçi, bir balıkçının tuttuğu balıklara müdahalesinde görülebileceği gibi, edindiği belgeleri *pişirir; canı nasıl istiyorsa o şekilde sofraya koyar*. Yalın ya da karmaşık, söz oyunları ile zenginleştirilmiş ya da sade, hangi üslupla sunulursa sunulsun, ortaya çıkacak tarih metni, tarihçinin servis tercihinin bir ürünüdür (Carr, 2011: 60). Fakat, tüm bunlar televizyonu bir tarihyazım aracı/odağı/aygıtı olarak sunmaya yeterli midir? Televizyon ekranı, yazılı/basılı kültürün nesnelere olarak tarih kitabıyla benzer nitelikler gösteriyor olsa da kendine has bir yapıya ve sunum gücüne sahiptir. Sunum gücü, günümüz gösteri çağında, televizyon ekranını kitap sayfasından daha muteber kılan bir avantajdır aynı zamanda. Kitap sayfaları, okurunun algılama yetisine bağımlı bir yapıdayken; televizyon ekranı mevcut algıyı yıkarak görsel-okuruna ya da izleyicisine bağlanmaktan ziyade, onu kendisine bağımlı kılar. Bağımlılık eleştirisi, aşırı-eleştirelinin bir parçası gibi görünse de günlük televizyonun görüntüsel akışı ve –Adorno’nun radyo üzerine belirttiği– *farklı istasyonlardan aynı programların yayınlanmasına dayalı* işleyişiyle birlikte düşünüldüğünde, ancak beylik eleştirilere konu olabilecek *sorgulayıcı izleyicilik* nosyonu tartışmanın daha en başında anlamını yitirir. Tarih içerikli programları da barındıran televizyon, gündelik yaşamın tarihyazıcısı gibi çalışır; belgelerin ekrana yansıtıldığı ve güncelle ilişkilendirilmiş tarihsel *meselelerin* masaya yatırıldığı bu programlar, yine Carr’ın seçili malzemenin kullanımına ilişkin geliştirdiği metafordaki gibi, özenle hazırlanmış ve dikkat çekmesi umulan bir *menüde* barınır. Bununla birlikte, ilgili yöntem, yalın bir tarihyazım metoduna denk düşmez; televizyon/televizyon programı, servis ettiği tarihsel anlatıya an be an müdahale edebilir, onu kesebilir, *izlenme oranlarına* kurban verebilir; gösterisini, göstermek için kullanabildiği gibi, *gizlemek* için de kullanabilir. Televizyon ekranı, sadece görsel imgelerin değil, yapıbozuma uğratılmış tarihsel anlatıların da mekânıdır –ve bu bağlamda tarihyazımın güncel bir aracı niteliğindedir.

Sinema söz konusu olduğunda ise *sanal anlatıcının* işlevinin daha *sanatsal* bir çehrede görüldüğünü fark edebiliriz. *Vasilyev Kardeşler* tarafından 1934’te çekilen Sovyet yapımı “*Чапаяев (Çapaev)*” filmi, takdire şayan epik kurgusunun altında, Kızıl Ordu’nun

efsanevi komutanı *Vasilii Ivanoviç Çapaev*'in şahsında yeniden-yaratılmış bir Sovyet ülküsü sunar. Filmin epik karakterlerle kurulmuş tarihsel söylemi, Ferro'nun deyişiyle, *kahramanların ölümü-partinin dirimi* denklemine yatar. Ferro'ya göre, Çapaev'in, tüm o özenli kurgusunun altında sakladığı mesaj bu dirimi sağlamak üzerine inşa edilmiştir: “*Kahramanlar ölür, ama zaferin kalıcılığını sağlayan parti ölmez* (Vasilyev Kardeşler, 1934; Rollberg, 2009: 132; Ferro, 1995: 76).” Çapaev belki II. Dünya Savaşı öncesi Sovyet ideolojisi ve onun aygıtları konusunda bilgi verebilir, fakat –özellikle– *Sergei Eisenstein* söz konusu olduğunda bir sanal anlatıcı olarak yönetmenin payı reddedilemeyecek denli büyür. Eisenstein ve *Dmitri Vasilyev*'in 1938 tarihli “*Александр Невский (Aleksandr Nevskiy)*” filmi *yeniden-yaratılmış* tarihin görsel sunumunu sanatkârâne bir üslupla yansıtırken elbette anlatıyı bozacak ve –politik amaçlarla– yeniden kuracaktır. XIII. yüzyılın ünlü Novgorod Prensi ve Rus kahramanı Aleksandr Nevskiy'nin emrinde çarpışan Rus ordularının, gelişen Töton/Cermen akınlarına karşı sergiledikleri direnişi ve kazandıkları zaferi anlatan film; II. Dünya Savaşı'nı hazırlayan süreçte, yükselen Nazi Almanyası tehdidine karşı bir uyarı niteliğindedir. Burada, tarihsel malzeme, Aleksandr Nevskiy'nin Cermen saldırıları karşısındaki kesin zaferidir; mesaj ise oldukça güncel bir meseleye, Nazi tehdidi sorunsalına vakfedilmiştir (Eisenstein & Vasilyev, 1938; Rollberg, 2009: 39-40). Adına *Sovyet nişanı* üretilecek olan bir kahraman olarak Aleksandr Nevskiy'nin tarihsel yeniden-yaratımının nesnesi olarak 1938 tarihli bu film, geçmiş ile şimdi arası gidiş-gelişlerin ve buna ilişkin kafa karışıklıklarının odağı olarak Eisenstein'in otobiyografisinde de yerini almıştır:

“*Filmi nasıl yapacağımızı tasarlarırken yığınla sorun birikiyordu kafamda. Diyalogları 13'üncü yüzyılın lisanına göre mi hazırlayacaktım? O yüzyılda insanlar ne tür hareket ederlerdi? Nasıl yemek yerlerdi? Hangi araçlarla dolaşırlardı? St. Sophie katedralini ve Koenigsberg kentini 13'üncü yüzyıldaki gibi mi perdeye aktarmak gerekti? Yoksa bütün bunlardan vazgeçip olayları zamanımıza mı uydurmalıydı?*” (Eisenstein, 1975: 38)

Eisenstein'in *olayları zamanımıza uydurması* ihtimalinin, artık ihtimalden de öte bir anlama kavuşmuş olduğu malumdur. Bununla birlikte, Eisenstein'in tarihyazım dahilinde düşünülebilecek olan üslubunun benzerlerine farklı ülke sinemalarında da ulaşabilmek mümkündür.

Kronolojik çizelgede rotayı 30'lu yılların Sovyet sinemasından, 1978'de başlayıp özellikle 80'li yıllarda doruğa ulaşan ve günümüze dek devam eden *Vietnam Savaşı* filmlerine çevirdiğimizde, epik kurgularla yükselen zengin yapımların varlığı dikkatleri çekecektir. ABD'nin 1960-1975 aralığında, *Soğuk Savaş*'ın en *sıcak* döneminde, *komünist* Doğu Bloğu ülkelerine karşılık, *kapitalist* Batı Bloğu'nu ayakta tutmaya çalıştığı evrede, *McCarthyçilik* ideolojisinin anti-komünist içeriğinin güdümüyle yükselttiği savaş bayrakları, en temel tarımsal üretimi pirinç olan bir Güneydoğu Asya ülkesine, Vietnam'a karşı popüler kültüre çok sayıda yansımaları olacak bir müdahalede

bulunmasıyla döneminde yepyeni bir çatışma –ve nihayetinde ABD adına bir yenilgi– ortamı yaratmıştır. SSCB-ABD arası ekonomik mücadelenin bir üssü niteliğindeki Vietnam, ekonomik gücünün sınırlarına karşın, politik bağlantıları ve bağdaşıklıklarıyla yükselen komünist dalganın Asya’daki bir uzantısı olarak görülmüştür (Neale, 2004: 52-80). Böyle bir kültür ve siyaset coğrafyasının bakiyesinden doğmuş olan Vietnam Savaşı filmleri ise, –politik içerikli– yakın tarih anlatılarının tüm hatlarıyla gözler önüne serildiği bir furyaya karşılık gelmektedir. *Hollywood*’un 1978 yılına dek bu savaşı *unutması* manidârdır; zira, kaybedilmiş bir savaşın tasviri meselesi tartışma konusu edilmiştir. Bu savaşı anlatan filmler, tarihsel kurgunun politik angajmanla yükseldiği oldukça ünlü bir furyayı oluşturmuşlardır. Savaşı sorgulayan, Amerikan askerini yücelten, geri dönüp intikam almak isteyen ya da savaş-sonrası rehabilitasyon sürecine değinen farklı üslupsal anlatılar var olsa da tema daima –Vietnamlılar’ın deyimiyle– bir *Amerikan savaşı* olarak Vietnam’dır (Yılmaz, 1997: 73-88; Neale, 2004: 15). Bu furyadan birçok örnek incelemeye alınabilir, fakat aralarından biri –yukarıda da özetine yer vermeye çalıştığımız– tarihsel anlatının ne denli bozulup yeniden-yaratıldığı ve bu gerçekleştirilirken de Amerikan orta sınıf muhafazakâr mesajlarından taviz verilmediğinin rahatlıkla görülebildiği bir gösterge niteliğindedir: “*We Were Soldiers (Bir Zamanlar Askerdik)*.” *Birinci Çinhindi Savaşı* sırasında, bir grup Fransız sömürge askerinin Vietnamlı komünist askerlerce öldürülmesinin intikamı niteliğinde bir *Batı* müdahalesiyle açılan film, sahneler ilerledikçe ABD müdahalesi evresinde 400 askerle girişilen bir *destan yazma* meselesine dönüşür (Wallace, 2002). Filmin gösterime girdiği 2002 yılı, ABD siyâsi tarihinin yakın dönemdeki önemli bir parametresidir. Irak’a müdahale tartışmaları içerisindeki ABD siyasal atmosferi, yılın sonlarına doğru –11 Ekim– Kongre’nin kararıyla ciddi bir müdahale sürecine girer. “*We Were Soldiers*” tam da böyle bir dönemin filmidir ve beyaz perdedeki *eski Vietnamlılar/yeni Iraklılar*, filmin sonunda da görüleceği üzere ABD’nin –tarihsel anlamda *gizli*– zaferini kabullenmek zorunda kalacaklardır: Son sahnede, ağır kayıplar verdirilmiş Vietnamlı bir komutan, bir köşeye iliştirilmiş küçük Amerikan bayrağını alır ve bir Vietnamlı olarak kendi kayıplarını özetleyip bayrağı aldığı yere geri koyarak *yenilgisini* kabullenir. Film, mevcut tarihsel anlatıyı bozmakla kalmamış, yeni bir kurgu oluştururken onu şimdikiye uyarlamıştır. Tema, II. Dünya Savaşı, Kore Savaşı ya da Vietnam Savaşı olabilir; tema değişse de sinemanın tarihsel kurgulanımdaki ve görsel-tarihyazımındaki yeri değişmemek üzere karşımızda durmaktadır.

Sinema alanında verilebilecek örnekler elbette verdiklerimizle sınırlı tutulamaz. Bununla birlikte, tüm bu epik/tarihsel anlatılar daima bir önermeyi saklı tutar: XX. yüzyıl, görsel olanın yüzyılıdır. Geçmişin yazılı tarihsel metinleri sinema aracılığıyla görsellik kazanırken bozulup yeniden yaratılır ve her ne denli *canlı* bir surete bürünse de –Nietzsche’nin deyimiyle– *daha zayıf* kalacak tarihsel temeller üzerinde yükseltilmeye çalışılır. *Robin George Collingwood*’un sunduğu “*tarihçi*” profilinin “*romancı*”nın

ardından iki özdeşi daha söz konusudur artık: “*Televizyoncu ve sinemacı.*” Collingwood’un, birbirine benzer biçimde, hayal gücünden beslenen tarihçi ve romancısının (Collingwood, 2005: 249) yazılı kültüre dayalı üretimleri; gösteri çağında artık sinemacıya kalmıştır. Geçmişin entelektüel yazarı, yerini şimdinin *sanal anlatıcısına* bırakmıştır. *Hayaletlere karşı olacak olan* üretim, her koşulda bu sanal anlatıcının idaresindedir. Sinema ya da televizyon, salt kitle iletişim araçları kapsamında ele alınabilecek manipülatif aygıtlar değildir; tarihyazım kapsamında değerlendirildiğinde, günümüzün *zoraki* anlatıcılarıdır. Onları farklılaştıran çok sayıda nosyona rağmen; bu her iki aygıt da –her ne denli sosyal medya destekli televizyon programları gösteri kültürünün bir parçası haline gelmişse de– izleyiciyi edilgen kılarak görselin gücüyle inandırır. Üstelik inandırdığı tek tasarım tarih metni de değildir; televizyon ve sinema, söylemin derinliklerinde, görselin gücüyle hareket ederek yine aynı görselin bu gücüne izleyiciyi/görsel-okuru inandırır. Zira, izleyiciyi etkileyen ne tarihsel metin, ne de dramatik yapıların kalitesidir; izleyicinin bu tasarıma inanmasının sebebi *tarihi görebiliyor olmasıdır*. Bu, gösteri çağının tarihyazımının –kanaatimizce– başat niteliğidir.

2. 2. Tarihi Oynamak ya da Tarihle Oynamak: Video Oyunları ve İnteraktif

Tarihyazımı

Tarihyazımın sanal çehresini gözlemlemenin beyaz perde ve televizyon ekranlarıyla sınırlı tutulamadığı bir dönemde, artık bu görsel-tarihyazımın eski tip müdahalelerin mekânı olmaktan çıkarak gittikçe kompleks bir yapıya dönüştüğünü görebilmek mümkündür. Sanal anlatıcının işlevsel yoğunluğu da bu evrede oldukça kompleks içerik barındıracak ve özellikle gelişim çağındaki bireyleri *zoraki tercihlere* dayalı interaktif görevlerle bu *oyuna* dahil edecektir.

Öğrenme, günümüzün gösteri dünyasında artık lineer bir yapı olmaktan çıkmakta, verici/öğretmen kaynaktan, alıcı/öğrenci odağa ulaşan klasik algoritma yerini interaktif bir sürece bırakmaktadır. Özellikle, Batı’da, video oyunlarının da bu yeni nesil öğrenme sürecindeki yeri önemlidir. *Guillaume Denis* ve *Pierre Jouvelot*’un video oyunları eşliğinde öğrenme sürecine verdiği isimle “*öğrence/eğitlence (edutainment)*” basitleştirici bir anlatımla, video oyunlarının eğitici amaçlarla kullanılmasıdır. Denis ve Jouvelot, öğrence sürecine ilişkin en yaygın yanlış kanının da altını çizer: Öğrence/eğitlence, sanılanın aksine öğrenciyi eğlendirmek gibi bir iddiaya sahip değildir. Öğrence/eğitlence ile video oyunlar arasındaki en ayırt edici nokta interaktivitede yatmaktadır. Zira, öğrence/eğitlence, kullandığı karmaşık bir iletim yoluyla bilgiyi iletememesi durumunda aynı süreci ve şablonları tekrarlar –ta ki öğrenci iletmeye çalışılan bilgiyi alana kadar. Bununla birlikte, Denis ve Jouvelot, öğretim metotları arasında video oyunların yerinin azımsanamayacak denli önemli olduğunu da vurgular. İnteraktif doğasıyla video oyunları, öğretim metotlarının zenginleştirilmesinde önemli bir unsurdur (Guillaume & Jouvelot, 2005: 462-465).

Bilgisayar ortamının ve video oyunların genel görsel eğitim alanındaki etkisi çizilen süreçte işlerken, bahis konusu tarihyazım ve eğitim/öğretim olduğunda daha kompleks bir meselenin varlığı fark edilecektir. Bu bağlamda, tarihyazımına ve –sanal oyuncuların katılımı etrafında dönen– tarih öğretimi meselesine yeni bir açılım getiren video oyunlarının eğitici/öğretici etkisinde girift bir ilişki gizlidir. Video oyunları ile temasa geçen görsel-okurun tarih ve tarihyazımla ilişkisi, *oyna-öğren* biçimindeki basit bir yapıdan ziyade, “*oyna-yarat-öğren-oyna*” biçiminde ve *oyun sonlansa dahi* hiç durmayacak bir döngüsellik içeren, daha kompleks ve daha interaktif bir çehredir. Son basamakta yer alan –son– “*oyna*” parametresi, oyuncu-okur için aynı zamanda bir “*anlat*” parametresine tekabül eder. Oyuncu kendi yaratımı olan tarihsel metni oynarken, kurguladığı görselliğin etkileriyle birlikte, o metni kendi kendisine yeniden anlatır. Bazen de, tıpkı *Jean-François Lyotard*’ın değindiği gibi, tek ihtiyaç olunan, içeriğinden ziyade, bizzat bu anlatım eyleminin ta kendisidir. Lyotard’ın ifadesiyle, hikaye anlatıcısının eyleminde yatan mesaj, anlaşılacaktır ki doğrudan anlatımın yeniden-yaratım gücüne işaret etmektedir:

“*Ben böyle söylendiğini işittim’ ile Şimdi siz de işiteceksiniz arasındaki geçici zamansallığı ortaya koyan, şimdiye ait bu eylemdir.*” (Lyotard, 2013: 48)

İnteraktif katılım boyutunun televizyon yapımları ve oyuncakların ardından bir diğer frekansında yer alan video oyunları (Stahl, 2010: 41-42), oyuncu-oyun ilişkisinin yapışökümcü boyutta işlediği, görselliğinden doğan –görece– anlaşılabilirlik maskesinin ardında kafa karıştırıcı bir felsefî altyapı barındıran modern zaman gösterileridir. Kafa karıştırır, zira, mesele tarihsel konular işleyen bir video oyunun görevleri ölçüsünce değildir; bu ölçülerin ötesinde, video oyunları, tarihi yıkıp yeniden-yaratmayı, onu yaşarken yeniden-yazmayı, ona dahil olurken –veya ona interaktif katılım sağlarken– eğlenmeyi vaat eder.

Çözümleme girişimimizde –sınırlı sayıda dahi olsa– vereceğimiz örnekler üzerinden ilerlemenin, bizi, tarihin ve tarihyazımının interaktif çehresinin detaylandırılmış bir şablon üzerinden gidilerek görece daha yalın bir anlaşılabilirliğe ulaştıracağı kanaatindeyiz. Bu bağlamda, ilk kez 15 Ekim 1997’de piyasaya sürülmüş olan *Age of Empires* video oyun serisi, *gerçek zamanlı strateji (real-time strategy)* oyun biçimiyle, kişisel bilgisayarlara uyumlu oynanabilirliğiyle, 15 milyonu aşan satış rakamlarıyla ve 10.000 yıllık bir geçmişe yayılan 50 farklı uygarlığın yönetimini vaat eden yapısıyla (Kolektif, 10.04.2017a) tarihsel içerikli video oyunların tarihyazım bağlamındaki yerine iyi bir örnektir. Serinin ilk oyunun kullanım kılavuzunda, yapımcılar, oyunculara sadece verili uygarlıkları yönetme inisiyatifi vaat etmekle de yetinmez, isterlerse *kendi senaryolarını yaratıp kendi kavimlerini oluşturup diğer büyük uygarlıklarla dünya hakimiyetini elde etmek adına mücadele edebileceklerini* belirtirler (Kolektif, 1997: 2). Verili bir sanal-zaman dilimi içerisinde, asıllarına atfen çizilmiş sanal-uygarlıklarla yaratılacak politikalar, oyun boyunca, ilgili uygarlığın tarihsel altyapısına ilişkin bilgilendirmelerle

oyuncunun karşısına çıkar. Oyuncu, oyunun içerisinde olduğunun farkındadır belki, fakat oyun kendisini alelâde bir sanaliteden öte, *ikincil bir doğa* olarak sunmaktadır. Bu ikincil doğada birbirleriyle hiç karşılaşmamış –günümüz Japonyası topraklarında, 250-710 yılları arasında hüküm sürmüş– *Yamato* uygarlığı ile, –İ.Ö. 1500-İ.Ö. 539 aralığında, Akdeniz kıyılarına hükmetmiş– *Fenike* uygarlığını çatışmaya sokmak gibi alternatifler dahi mümkündür. Yukarıda da değindiğimiz gibi, oyunun yapımcıları müşterilere/oyunculara tarihi yeniden yazabilecekleri teminatını verirler. Oyuncu kendi tarihsel anlatısını kurgularken, mevcut anlatıyı bozduğunun ve böylece kurgulayacağı yeni anlatıyla bir tarihyazımda bulunduğu farkında olmasa da biliriz ki o kendisine görsel bir şablonda öyküleştirilerek sunulmuş içeriği yeniden elden geçirir ve bir kez de kendisi anlatır. *Alun Munslow*'un çözümlemesine uyarlanabilir biçimde, eline aldığı anlatıyı bozar ve ardından yeniden yaratır (Munslow, 2000: 196-198); üstelik bunu yaparken eğlenmek de işin cabasıdır. *A. Martin Wainwright* bu sürece öğrenme nosyonunu da ekler. Wainwright'a göre, öğrenci, tarihsel içerikli oyunları oynarken, daha önce aşına olmadığı kavramlarla ve olgularla da karşılaşabilmektedir. Bu *yeni dünya tarihi* anlatısı içeren muhtelif oyunlar *dünya sistemleri* nosyonuna odaklanır, kültürler arası ilişki/ etkileşim alanlarına dair sunumlar gösterir. Fakat Wainwright, aynı öğrenme sürecinin birtakım aksaklıkları da beraberinde getirdiğini belirtir. Örneğin; muhtelif oyunlarda, rastgele ortaya çıkan veba vakalarının gerçekçi nosyonlarla bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bulunduğunu görebilmek güçtür. Bu sebeple; oyunların da etkisiyle, birçok öğrenci *vebayı* bir *karanlık çağ* ürünü olarak düşünür. Veba, bazı oyunlarda bir *oyunlaş algoritması* gereği oyuncunun karşısına çıkarken, bazı oyunlarda böyle bir altyapı dahi söz konusu değildir. Öğrenim süreci böyle kırılma anlarında kesintiye uğrar ve *tarihi/ tarihle oynamak* adına ekran karşısına geçmiş olan oyuncu-okur, gerçeğin sanallaştığı bir düzlemde sanalı gerçek sanır (Wainwright, 2014: 589) –tıpkı Debord'un ünlü vecizesine benzer bu durum: “*Gerçek anlamda altüst edilmiş dünyada doğru, bir yanlışlık ânıdır* (Debord, 1996: 15).”

Belirli bir tarihsel anlatıya dayalı video oyunlar dünyasından verilebilecek bir diğer örnek ise epik içerikli *Call of Duty* oyun serisidir. Seri, değerlendirmeye oldukça müsait yapısıyla oyuncularına yönettikleri uygarlığa yön verdikleri bir oyun deneyimi yaşatmaz; bundan da fazlasını sunarak II. Dünya Savaşı cephelerine *interaktif katılım* sağlamalarına olanak tanır. Üstelik, bunu yaparken, gerçekle hayal arası gidip gelen –sözde– bireysel anlatılarla oyuncunun dikkatini daima diri tutmaya çalışır. Tıpkı – yukarıda da değindiğimiz üzere– intikam almak için geri dönen bir Vietnam Savaşı filmi kahramanı edasıyla, oyuncu, aradan geçen bunca senenin ardından Nazi Almanyası'nı karşısına alarak, *gerçek cephelerde sanal/hayali mücadeleler sergiler*. Stalingrad Cephe Savaşları'nda (1942-1943) tek başına bütün düşman ordusunu kurşuna dizer ya da Normandiya Çıkarması'nı (1944) neredeyse tek başına omuzlar. İçeriği destekler biçimde, Kuzey Amerika'da satışa sunulan kopyaların kutularında şu açıklamaya yer

verilmiştir: “*D-Day (Normandiya Çıkarması), Stalingrad’daki Rus Taarruzu ve Berlin Kuşatması’nın da aralarında bulunduğu II. Dünya Savaşı’ndaki destansı muharebelerin sinematik çarpıcılığını deneyimleyin* (Kolektif, 10.04.2017b).” Oyunun dramatize edilmiş tarihi deneyimlemek vaadi ve bu yöndeki görsel sunusu ise, *Georg Simmel*’in 1892’de altını çizdiği empati temelli anlamayı içeren psikolojik yaklaşıma dayalı tarih felsefesini hatırlatmaktadır. Simmel, “*Probleme der Geschichtsphilosophie Eine (Tarih Felsefesinin Problemleri)*” isimli eserinin birinci bölümünü *tarih araştırmasının psikolojik koşullarını* aktarmaya ayırır. Simmel’e göre, tarihsel bir zaman diliminde, eylemde bulunmuş olan herhangi bir tarihsel figürün sergilediği eyleminin anlaşılabilmesi, tarihyazıcının kendisini o figürün yerine koyabilmesiyle mümkündür. Bu empati yöntemi de, ancak, tarihyazıcının, etkileşimde olduğu tarihsel figürün metinde anlatılan tepkisiyle kendi tepkileri arasında bir bağ kurabilmesiyle işlevsellik kazanır (Simmel, 2010: 23). Bu kurulan bağ, tarihyazıcıya kendi özünden damıttığı bir malzeme sunar ve böylece, tarihsel anlatı ile tarihinin psikolojik deneyimleri arası köprü, tarihyazıcıyı, elindeki malzemeyi yeniden şekillendirmeye sevkeder. Simmel tüm bu çözümlemesini gayet anlaşılır bir örnekle şöyle pekiştirmektedir:

“*Telgraf âletine emanet edilen sözler, her ne kadar arada olan ve o sözleri taşıyan şey, tamamen başka süreçlerse de karşı istasyonda yeniden üretilir.*” (Simmel, 2010: 25)

Meseleye bahsi geçen video oyun üzerinden baktığımızda durum ana hatlarıyla örtüşmektedir; fakat oyunun bir *avantajı* daha vardır: Görselliği veya görselin gücünü arkasına alan video oyunlar, yazılı tarihsel anlatılarda olduğu gibi psikolojik özdeşim kurup kurmama özgürlüğünü –hatta bu özgürlüğe dair herhangi bir ihtimali– baştan yok sayar. Video oyunlar, okur-oyuncunun hayal kurma eylemini tetiklemekten ziyade, bu eylemi tekeline alır. Ona piksellerden oluşmuş yepyeni bir görsel şölen sunar ve okur-oyuncu bu mekanik hayali yaşarken hem sanal-tarihteki sanal-rolünün, hem de interaktif katılıma dayalı sanal-savaş ortamının sinematografik atmosferinin farkındalığını ve doyumunu yaşar. Eğitim bilimcilere göre video oyunlarla desteklenmiş eğitim programları öğrenciyi eğlenmekten ziyade biraz sıkarak ısrarcı bir öğrenme sürecine sokmaktadır; fakat video oyunların böyle bir iddiası baştan beri hiç olmamıştır. Öyle ki, video oyunlar ile öğrenci/öğitilence materyallerini birbirinden ayıran niteliklerden biri de *eğlence eşiğidir* (Guillaume & Jouvelot, 2005: 462-465). Video oyunlar eğlence sunar, eğitim programları ise –ister video oyunlarla desteklensin, ister desteklenmesin– eğitim. Bununla birlikte, video oyunlar, tüm formlarıyla, gösteri çağının görsel tarihyazıcıları gibi çalışırlar. Tarihsel anlatıyı kullanmaktan çekinmedikleri gibi onu istedikleri gibi yapıp bozup yeniden-yazarak adına *oyuncu-okur* dediğimiz, gösteri çağına özgü yeni nesil okur tipine bu sürece dahil olma şansı tanırırlar. *Uygarlık kontrolü* sunan herhangi bir oyunda, Hititler’i kontrol eden bir oyuncu-okur, tarihsel bağlamdaki Hititler’i kontrol etmekten ve Hitit tarihini baştan şekillendirdiğini düşünmekten *haz duyar*; fakat yine de kontrol ettiği şeyin tarihsel bağlamdaki *Hititler* olmadığını gayet farkındadır.

Tarihsel içerikli video oyunlar, sanal gerçeklik atmosferini gizemli bir üslupla kurgular ve bu sanal gerçeklik, ikinci doğanın birinci doğaya, hayaletlerin gerçekliğe, şimdinin geçmişe karıştığı bir *bulamaç* halinde oyuncu-okura/görsel-okura *yeni bir bilgi* olarak servis edilir. Bakarız, oynarız, kazanırız –ya da kaybederiz; bir süreliğine bu süreçten ibaret olan anlatı, *bizim simüle edilmiş tarihsel gerçekliğimiz* haline gelir. Yazdığımız tarih, standart bir tarihyazım ürününden farklı, interaktif bir sunu olduğundan ve kabulü adına tarihyazıma ilişkin yerleşik kalıpların yıkımının gerekliliğinden ötürü, gözümüze oldukça farklı görünür. Ardından, video oyunumuz kendi anlatısını şaşkın gözlerimizin önünde yeniden-yıkar ve biz yeni bir anlatıyı yeniden-kurgulamaya başlarız –bu yeniden-yaratım *Martin Jay*'in şu cümleleriyle başlayan ünlü uyarılarını anımsatır ister istemez: “*Göz, ışığın ve rengin pasif reseptörlerinden daha fazlasıdır.*” (Jay, 1994: 69-82) Bu döngüsellik içinde, oyuncu-okur olan bizler, tarihe, *onunla oynayarak* müdahil oluruz; bu, gösteri çağının yeni bir paradigmaya dayandırılmış *yeni nesil* tarihyazımında, kurguyla gerçek, kaniyle sanı, hazzın doyumuyla bilişsel manipülasyon arası gidip gelen ve temposunu düşürmeyen bir süreçtir. Bu, *yapay zekanın* yeniden-yıkılmaya ve yeniden-yaratılmaya açık *oyunlaştırılmış tarihyazımıdır*.

2. 3. Tarih 3.0: Bilgisayar, İnternet ve Sanal-Dünyanın Sanal-Tarihyazımı

İnternetin kurulum ve kullanım tarihindeki –kuşkusuz– anılmaya değer isimlerden biri olan *Joseph Carl Robbnet Linklider*, insan-makine ve insan-bilgisayar ilişkilerinin ve bu bağlamda ilerleyen süreçte bir olgu haline gelmiş olan *insan-internet* ilişkisinin –hatta ortakyaşamının– çözümlenmesinde anahtar öneme sahiptir. Bir davranışbilimci ve bilgisayar uzmanı olarak görev aldığı *ARPA (Advanced Research Projects Agency / Gelişmiş Araştırma Projeleri Dairesi)* dahilinde yürüttüğü çalışmalarla, bir tür dijital iletişim kanalı olan *paket yönlendirme (packet switching)* (Derfler Jr., 1998: 435) tabanlı yapısıyla internetin arketipi olarak kabul edilen *ARPANET* isimli ağın kurulumunda fazlasıyla pay sahibidir. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, Harvard’da, sesin insan zihnindeki algılanımlarını inceleyen psiko-akustik çalışmalarıyla ünlü Licklider’in, Mart 1960’da yayınladığı “*Man-Computer Symbiosis*” makalesi insanî yapı ile bilgisayar arası bir *ortakyaşama* ilişkin öngörü sayılabilecek bazı varsayımlarda bulunmuş, *cyberpunk* akımına bir ön-fikir verircesine bilgisayarın tarihçesini irdelemekten ziyade *geleceğiyle* ilgilenmiştir (Fano, 1998: 3-22). Licklider’in “*Man-Computer Symbiosis*” metni, günümüz internet çağının ve internetin bir *dispositif* olarak varlığının anlamlandırılabilmesinin –farklı amaçlar barındırmış olsa da– öncülüğünü yapmıştır. İlerleyen çalışmaları boyunca insan-bilgisayar simbiyozundaki ısrarını sürdüren Licklider, 1962’de *Welden E. Clark*’la yazdığı “*On-Line Man-Computer Communication (Çevrim-İçi İnsan-Bilgisayar İletişimi)*” başlıklı bir başka makalesinde, *insan-bilgisayar simbiyozuna duyulan ihtiyacın artmış ve artmakta olduğunu*, yine bu simbiyozun muhtelif alanlarda sağlanması beklenen kolayları sıralayarak belirtmiştir. Artık, Licklider,

simbiyozdan ziyade farklı ve daha ileri uçtaki bir ihtimali dillendirmektedir: “İnsan-bilgisayar bütünleşmesi (Man-computer complementation) (Licklider & Clark, 1962: 113-114).”

“*Man-Computer Symbiosis*” makalesinde, gelecekteki bir evrede, makinelerin/bilgisayarların insan zekâsı ile ortakyaşama sokulmasıyla oluşturulacak melez bir yapının ya da insan zekasının kodlarıyla bütünleşmiş mekanik bir *yapay zekanın (artificial intelligence)* varolma olasılığını değerlendiren Licklider; bu yapay zekanın bir *gerçek zamanlı düşünme (real-time thinking)* eylemi bağlamında problem çözme konusundaki olası becerilerine dikkat çekmiştir (Licklider, 1960: 5-9). Fakat yine de bir sorun olarak gördüğü *ortak dil* nosyonu insan-bilgisayar simbiyozunu sekteye uğratabilecek türdendir. Licklider buna karşılık çeşitli talimatlar içeren bir *talimatnâme* önerisinde bulunur:

“*Talimat verilen bilgisayar yönleri; talimat verilen insanlar ise amaçları belirler.*” (Licklider, 1960: 8)

Licklider’in ortak dil bulmak adına sergilediği bu girişim, günümüzde bilgisayarı yönlendirmemize ve yazdığımız komutlar neticesinde muhtelif sonuçlar almamıza aracı olan komut dilinin oluşturulmasında önemli bir aşamadır. Bu –görece– uzun sürecin sonunda, bilgisayarı kullanım kapasitemiz gelişmiş, gelişmeler silsilesinin son halkalarında da kısaca *internet* olarak andığımız global sahanın kullanıma açılması imkanı doğmuş, böylece bir insan-bilgisayar simbiyozu dahilinde geniş bir bilgi dolaşım ağı üzerinde varolabilmek söz konusu olmuştur. Bununla birlikte, Licklider, idarî kadrosunda yer aldığı, ABD Savunma Bakanlığı’ndan alınan *1 milyon dolarlık* bütçeyle desteklenmiş *ARPANET* projesi kapsamında deneysel bir bilgisayar ağının kurulumunda belirleyici bir rol oynamıştır. Bu devlet destekli bilgisayar ağı projesi, modern web dünyasının arketipi olmakla birlikte, internetin temel yapısının anahatlarının çizilmeye başlandığı, milat sayılabilecek derecede önemli bir evre olarak anılmaktadır. Fakat, bu *ağlar arası ağ*, 1969’da UCLA’daki doğumunun ardından ancak 1990’lı yılların ortalarına doğru ticarî amaçlarla kullanılmaya başlanabilmiştir. Bu süreçte, Eylül 1973’te, *University College London*’a uzanan uydu bağlantısının kurulmasıyla, bu ağlar arası ağ, uluslararası boyuta ulaşmıştır. Yine aynı dönemde, ağ, ABD’de, –günümüzde bilişim alanındaki gelişmiş üretimin merkezi sayılabilecek– *Silikon Vadisi*, Los Angeles, Boston ve Washington gibi kentlerden, kısmen de New York Üniversitesi’nden erişime açık hâle getirilmiştir (Blum, 2014: 45-66).

Günümüz bilgi dolaşım ağının –ya da daha popüler bir tabirle *bilgi otoyolunun*– sanal zemininin manipülatif etkisini muhtelif alanların her birinde, örtülü ya da açık biçimlerde, hissedebilmek mümkündür. Gerçekten de *yaşamlarımızın her bir köşesinde*, bireysel ve hukuksal özgürlüğümüzü ve tavrımızı tehdit eden denetim teknolojileriyle desteklenmiş yeni bir *trendi* bulabilmek imkan dahilindedir. *Andrew Feenberg*’e göre, bu çatışma, tam da internetin *tamamlanmamış* bir yapıda olduğunun kanıtı niteliğindedir. Bu *tamamlanmamışlık* ise internetin tamamen geliştirilmiş bir teknoloji olmadığını, yani

bir *buzdolabı* ya da *tükenmez kalem*in tamamlanmışlığıyla özdeş olmadığını gösterir (Feenberg, 2012: 3). Bu tamamlanmamış alan, sanal-otonom bölgelerin varlığıyla birlikte, güçlü denetim mekanizmalarının varlık göstermesine de imkân tanır. Bu kapsamlı ve gündelik yaşama nüfuz edebilmiş denetim mekanizmalarının gözetimi altında, internet kullanıcıları, sanal-dünyada, *Gilles Deleuze* ve *Felix Guattari*'nin “*madenci*” figürü misali (Deleuze & Guattari, 1990: 128-129) *ne tam bir göçebe ne de bir devlet aygıtına tam olarak bağlı* bir düzende/düzensizlikte geçici otonomluklara dayalı varlıklar oluştururlar. Bu yarı-göçebe yaşam, –belki de– *kendi kendine yeterlilik* üzerinden de değerlendirilebilecek bir üretim-dağıtım-bölüşüm ilişkisini –veya ilişkiler ağını– beraberinde getirir. *Blog* ve *website* örneklerinin bir trendden de öte, artık kültür nesnelere haline geldiği günümüzde, sanal-dünyanın yarı-göçebe madencileri, bulup çıkardıkları malzemeyi kendilerince işlerken buldukları bu yarı-denetim–yarı-serbesti ortamının sınırları dahilinde, *galeri* misali kurguladıkları *blog*larında/*web* sitelerinde, herhangi bir formel etiğin *doğrudan* baskısı altında kalmaksızın ve –ekseriyetle– amatör bir üslupla dolaşıma sokarlar.**** Bu dolaşım bilginin erişilebilirliğini artırdığı gibi, tarihyazım eylemini de daha önce hiç olmadığı kadar erişilebilir kılar. Bu türden sanal-dünyada tarihyazım ürünleri verebilmek adına ise bir adet kişisel bilgisayar ve seçili birkaç metin dahi yeterli sayılabilecek araçlardır. Elbette, bu imkân, internet ortamında üretilmiş tüm metinlerin itibarsızlaştırılmasına bir sebep sunamaz ya da bir mazeret olamaz. İnternet ortamı, salt meraklı amatörler için değil, profesyoneller için de görsel-okurlarıyla *doğrudan* ve üstelik karşılıklı bir ilişki kurabilecekleri önemli bir sahadır. Fakat bu kurulan ilişki her ne denli *doğrudan* yazışmalar üzerinden kurulması dolayısıyla tüzel kişiliklere dayanıyor ve bunların varlığını gerektiriyor sayılsa da *Clifford Stoll*'ün eleştirilerinde, internetin hiç de zannedildiği gibi güvenilir ve sağlıklı bir iletişim platformu olmadığı savunulmaktadır. Stoll'ün 1989'da kaleme aldığı “*The Cuckoo's Egg: Tracking a Spy Through the Maze of Computer Espionage*” başlıklı metni; California'daki (ABD) Lawrence Berkeley National Laboratory bilgisayarlarına izinsiz giriş yapan bir kullanıcının “*hacker*” olduğunun anlaşılması neticesinde gelişen araştırmanın, Stoll'ü ve araştırmayı yürüten çalışma arkadaşlarını, ilerleyen süreçte muhtelif ülkelerin resmî istihbarat servisi çalışanlarının da dahil olacakları ve hacker gruplarının peşine düşecekleri daha kompleks bir maceraya sürükleyişinin öyküsünü anlatır. Bu bağlamda, Stoll, metninin önsözünde, internetin yapısında ciddi bir güvenlik açığının bulunduğunu, üstelik bu durumu kötücül amaçlarla kullanacakların da meselenin varlığından haberdar olduğunu açıklamak adına ilgili metni kaleme aldığını belirtir (Stoll, 2000: v). Güvenlik açıklarının haricinde, Stoll, internetin, *hayalperestlerin* imgeleminde yer etmiş *interneti kullanarak evinden çalışanlardan, interaktif kütüphanelerden, çoklu medya araçlarının kullanımının söz konusu olduğu dersliklerden ve dijital ağların sağladığı özgürlüğün*

* Buradaki “*doğrudan*” vurgusu, bu türden tarihyazım ürünleri vermekte olan internet kullanıcılarının hukukî yaptırımlardan tamamen muaf tutulduklarını değil; bu hukukî yaptırımların ve *bilim etiği* gibi görece bağlayıcı normların etkisini *doğrudan* hissedip hissetmemeleri meselesine ilişkin bir kanaat bildirmektedir.

yönetimleri demokratikleştireceği beklentisinden müteşekkil gelecek hayallerinin geri plânda büyük sorunlar sakladığını savunmuştur. İnsanların birbirlerinden izole edilmekte oldukları saptamasında bulunan Stoll'e göre, tekno-iletişim, insanî iletişim metotlarını kurutmaktadır. Bununla birlikte, Stoll'ün *hiçbir çevrim-içi veritabanının günlük gazetenin yerini alamayacağını* savunan iddiaları (Stoll, 26.02.1995); elbette, internetin gücünün doruğa ulaştığı, sosyal ve siyasal alanlarda bu denli yaygınlaştığı, elektronik aletlerin ve internetin gündelik kültür üzerinde egemenlik kurduğu günümüzde erken-uyarı sayılabilmesi bakımından değerlidir, fakat tutmamış bir kehanet olması bakımından da miadını doldurmuş bir görüşe denk düşer. Stoll'un bu iddialarını içeren yazısını kaleme aldığı 1995 yılı, *henüz çözüm sağlamak için geç kalınmamış* bir tarih gibi görünebilir; fakat teknolojiyi olumsuzlayacaksa, bulunduğumuz dönem *artık her şey için çok geç kalınmış* bir dönemdir. Tıpkı, Sartori'nin betimlemesindeki gibi, *internette sörf yaparken (surfing the web) boğulmak* (Sartori, 2004: 42) artık fazlasıyla olası hâle gelmiştir. Stoll'un öngörülerinden ziyade, Licklider haklı çıkmıştır: İnsan-bilgisayar simbiyozu sadece cyberpunk/bilim-kurgu eserlerine ya da filmlerine konusunu veren bir nosyon olmaktan çıkıp gündelik yaşamlarımızın alt-metni oluvermiştir. Üstelik, bu alt-metin, satır aralarında orada olduğunu haykıran dezenformasyon payını da barındırmıştır ve hâlâ barındırmaya devam etmektedir.

Yanıltıcı içerik söz konusu olduğunda anılması gereken en önemli meselelerden biri, özellikle yazılı içerikler barındıran sitelerde görülen *hoax* meselesidir. Gerçeği gizlemek suretiyle ve nükteli bir üslupla kasten yazılmış/üretmiş materyalleri tanımlayan *hoax*, internette, özellikle *internet ansiklopedisi* türü platformlarda sıkça karşılaşılan meselelerden biri olarak görülmektedir. Bu anlamda, amatör yazarların kaleme almış oldukları *her şeyi* sunabilmelerine müsait bir platform olarak Wikipedia, gerçeğin *hoax* içeriklerden çoğu zaman ayırt edilememesi dolayısıyla, aynı zamanda kamuoyunun yanılığlara dayalı olarak biçimlendirilmesine de oldukça müsait bir saha teşkil etmiştir. Bununla birlikte, Wikipedia yönetimi, süregelen *hoax* meselelerine bir çözüm getirebilmek adına 2006 yılında aldığı bir kararla sadece sınırlı sayıda yazarın platformda yazı/makale yayınlayabileceği bir izin sistemi oluşturmuştur. Bu sisteme göre; platforma yüklenen her bir yeni içerik, platform kullanıcılarınca denetlenmekte, şüpheli görüldüğü takdirde *işaretilenerek* silinmesi gerektiği ibaresiyle platform yönetimine gönderilmektedir. Her ne denli *hoax* içeriklerin önüne geçilmeye çalışılmışsa da çalışmalardan çıkan sonuçlar itibarıyla meselenin sonlanmamış olduğu aşikârdır (Kumar, West & Leskovec, 11.04.2016: 592-593). Tüm bu verilerin yanı sıra, *hoax* üretiminin ve paylaşımının salt ansiklopedik bilgiler içeren platformlarla sınırlı tutulmamak suretiyle, özel tasarlanmış *hoax web sitelerinde* yayımlandığını söyleyebilmek de mümkündür.

Hoaxlar için özel tasarlanmış web sitelerine verilebilecek örnekler oldukça fazladır. Sadece Türkiye menşei web tabanlı popüler platformlar dahi yeterince mevcuttur. Bunlar arasından seçmiş olduğumuz bir örnek, *hoax* türü haberlerin oluşturduğu

sorunlu kamuoyunu ölçebilmek adına oldukça fikir vericidir. Ziyaretçilerini, ana sayfasında “*Sitede yer alan haberlerin hepsi, kişilik bölünmesi yaşayan, şizofren bir yazarın kafasında yarattığı hayali olaylardır. O yüzden bu haberlere inanabilirsiniz ama ciddiye alıp dava açan dombilidir.*” biçiminde mizahî bir ibareyle karşılayan “*Kirpice.com*” isimli web sitesinde, 30 Temmuz 2015 tarihinde yayınlanan “*ABD’de yapılan yeni kazılar, kızılderililerin Türk olduğu iddialarını doğruladı*” başlıklı bir asparagas haberde, özetle; *Kuzey Arizona Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji bölümü profesörü Dr. Francis Smiley’in başkanlık ettiği bir ekip tarafından, Arizona’nın Finiks kentinde yürütülen çalışmalarda bulunan Kızılderili dilinde yazılmış taş yazıtların okunması neticesinde, Kızılderililerin Türk olduğunun ortaya çıkarıldığı* (<http://www.kirpice.com/abddeki-kazilarda-ortaya-cikan-yeni-bulgular-kizilderililerin-turk-oldugu-iddialarini-dogruluyor/>) anlatılır. Haber yazısında, Orta Asya Türk kültüründe yer etmiş olan *at-avrat-silah* gibi metaforik nesnelerin, Kızılderililer’de de “*Poawi Haei*” olarak bilinen ve “*kutsal üçlü*” olarak anılan üçlemeye denk düştüğü, bunun da Kızılderililer’in Türk oldukları kanısını kuvvetlendirdiği açıklanır. Dikkatli bir okuyucunun rahatlıkla anlayabileceği üzere, haber, bir hoax olduğunu belli eden gayet fark edilir ipuçları içermektedir. Buna rağmen, ilgili üretimin, aralarında haber, *arkeoloji, tarih, genel kültür, forum ve sosyal paylaşım sayfalarının* da yer aldığı onlarca farklı web adresinde yayınlanmış olduğu incelememiz neticesinde saptanmıştır. Bakıldığında, içinde doğrudan tarihyazımla veya arkeolojik çalışmalarla ilgilendiğini yayın politikaları kapsamında belirten sitelerin dahi yer aldığı bu hoax mağdurları listesi, kullanıcıları internet tabanlı yazınsal üretim süreçlerindeki güvenlik sorunlarını yeniden düşünmeye çağırılmaktadır. Kimi web sitelerinde ise durum daha enteresandır; mizah üretildiği özellikle vurgulanan hoax sitelerinden buna rağmen mağdur olan bu sitelerden bazılarında, doğrudan alıntılanan metinlerin sonunda, kaynak belirtmek adına “*Kirpi bilim-teknoloji*” ibaresinin düşüldüğü görülmüştür. Hoax, uluslararası web tabanında sıklıkla yaşandığı gibi, Türkiye merkezli sunuculardan internete bağlanan kullanıcıları da etkilemiş; görselin gücünü ve bilgi akışının manipülasyonu tetikleyici hızını yazılı kültürün en kadim metodu olan *yazmak* edimi üzerinden kullanarak hatırı sayılır bir kamuoyu bölümünde rahatlıkla hakimiyet kurabilmiştir. Bu *başarı*, salt ilgili haberi kaleme alan yazarın başarısı olarak değerlendirmekle sınırlı tutulamaz. *Başarı*, ne özellikle sitede, ne de özellikle sitede bu haberi yayınlayan yazardadır. Başarı doğrudan gösterinin gücünün temel teknik bileşenlerle biraraya getirildiği *web dünyasının*dır. Böyle bir dünyada tarihyazım faaliyetlerinde bulunmak hem oldukça kolay hem de – Clifford Stoll’un da tabiriyle– *bilgi çöplüğünde* boğulma ihtimalini de barındırdığından, oldukça zor bir eylem biçimidir. *Sanal anlatıcı* formunun hakimiyet alanlarından biri olan internet dünyasındaki bu iki başlı yapı, günümüz gösteri dünyasında “*sorgulayıcı okuma/yazma*” tavsiyelerini; ilgili yöntemi doğrudan işlevsizleştiren, *ikinci doğa* olarak da nitelendirilebilecek *sanal-dünyayı* ve bu dünyadaki tarihyazım girişimlerinin değişim sonrası edindiği *yeni derisini* gözlerimize hiç de çekici olmayan, fakat kayıtsız da

kalınamayan ironik bir gösteri halinde sunmuştur ve günümüzde hâlen sunmaya devam etmektedir.

3. Sonuç Yerine: Sanal Anlatıcı'nın Etkileri ve Yapay-Doğası Üzerine Düşünmek

Yazılı kültürün, görselin gücünün bir uydusu haline geldiği günümüz dünyasının başat kültürü olan gösteri ve onun malzemesinden yoğurulmuş gündeliğin manipülasyonunun aygıtları, sanal çehreleriyle, bilginin dolaşımının yeni biçimlendiricileri haline gelmiştir. Günümüz dünyası, bilginin görselleştirildiği, görselin de başat bilgi aktarım aygıtı olarak kullanıldığı bir evre olmakla birlikte; gösteri ile bilgi arası etkileşimin detaylarının muğlaklaştığı ve tahakküm erkinin hangi unsurun tasarrufunda olduğunun anlaşılamadığı sanal bir deri ile sarmalanmıştır. Bilginin başat iktidar aygıtı olarak kullanıldığı modern çağın ardından; bu çağın dönüşüm sürecinde devreye giren gösterinin gücü, kanaatimizce, kendi öz-bilgisini/gösterinin bilgisini üretmiş; ardından, sunucularla terminaller arası gidip gelen ağ sistemlerinin yoğunluklu kullanımına dayalı yeni bir bilgi-dolaşım-rotası –ya da *bilgi otoyolu*– üzerinde bu yeni bilgi türünün dolaşımını sağlamıştır. Gösterinin bilgisi, gündeliğin birçok alanında bilgiye ve onun aktarımına ruhunu veren dominant bir kaynak haline gelmiştir; bilginin inandırıcılık kazanmasının mümkünatı artık gösterinin ekranlardan, bilgisayar komutlarından, bağlantı ağlarından ve komplike *akıllı* telefonlarından sarkan ellerindedir. Tüm bu gösterinin gücü, salt gündeliğin bilgisini değil; bilimlerin özgün terminolojilere dayalı bilgisinin dolaşımını da etkisi altına almaktadır.

Tarihyazım çerçevesinde ele almış olduğumuz gösteri ve onun etkileri nosyonu, özgün olmasına özen gösterdiğimiz ilgili çalışmamızın yine özgün bir ürünü olan “*sanal anlatıcı*” isimli bir terim ya da dispoitif– üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, belirtilmelidir ki; sanal anlatıcı kısıtlı bir öge ya da basit bir bileşen değildir. Belirli sınırlarla çevrelenmiş bir yaşam alanı olmadığı gibi, yaşamını sonlandıracağı beklentisi ya da bu varsayımına konu edilebilecek varsayımsal bir dezenkarnasyon evresi de söz konusu değildir –üstelik söz konusu olması henüz olası görünmemektedir. *Sanal anlatıcı* salt web dünyasının ürünlerinin bir parçası olmakla kalmayıp gündelik yaşam standartlarından bilimsel bilginin aktarımına dek yayılı geniş bir alanda sürdürdüğü egemenliğinin altın çağını yaşamaktadır. Sanal anlatıcı, tüm bu alanların edindikleri ve edinmeye devam ettikleri yeni derilerinin hem üreticisi hem de karakteristik doğası olan gösterinin yeni dolaşım dilidir.

Sanal anlatıcı, yaşam sahası günümüz dünyasında uçsuz bucaksız sınırlara ulaşmış ve milyonlarca sanal partikülün bir araya getirdiği muğlak derisine sarmalanmış bir *ouroboros* misali yaşamına devam etmektedir: Bir *ouroboros* misali kendi kendisini yutar ve bunu yaparken yine kendi kendisini sirküle eder. Adeta bir fizik-ötesi-varlık izlenimi uyandıran derisinin dış katmanının aksine, etki alanı bizzat gündelik yaşamın kadim köklere dayandırılabilir muhtelif dinamolarıdır. Sanal anlatıcı bu dinamoları işlevince

dönüştürür; onun oluşturduğu yeni doğa, birinci ve ikincisinin ardından üçüncü bir doğa olmaktan ziyade; ikinci doğanın bir mutasyonu olarak uzayda bir varlık oluşturur. Kendi türünü yaratmaktan ya da kendi yaşam alanını kurmaktan öte, *sanal anlatıcı*, dönüşüme uğrattığı yapıların gözeneklerinde yaşamını sürdürür ve etkisi altına aldığı yapıyı oradan –belki dışarıdan içeriye doğru– şekillendirir. Zira, sanal anlatıcı, yoktan tek başına var olmuş ya da var edilmiş bir yapı değildir; o, mistifikasyon girişimlerinin de ötesinde, gösteri çağının en temel dağıtım aygıtları arasında gelir.

Gösterinin tarihyazıma etkileri bağlamında tarihsel içerikli tiyatro eserlerinin de içeriğe dahil edilebileceği tezine karşılık kanaatimizce şu yönde bir açıklama girişiminde bulunmak gerekir: Tiyatro, her ne denli görselliğin doğrudan kullanıldığı, görselin gücünün fazlasıyla hissedildiği *doğrudan* bir gösteri ve gösterim alanı olarak var ise de, izleyicisiyle doğrudan ilişkisi bağlamında görselleştirme işinin henüz komplike kurgu aygıtlarına devredilmediği, gösteri çağının erken dönem ürünlerinden biridir. *Christian Metz*'inde ortaya attığı *görme rejimi (scopic regime)* dahilinde mesele değerlendirildiğinde, tiyatronun özgün yapısının, sinemada –ve elbette bununla birlikte ardıl dönemin ürünleri olarak video oyunlarında ve web sitelerinde– yaratılana nazaran daha etkenliğe açık bir noktada bulunduğunu belirtebilmek mümkündür. (Metz, 2001: 56-68) Oysa, sinemanın başını çektiği tüm bu gönderimsel sistemler yine özgün görme rejimleri bağlamında kendi özgün gerçeklik tasarımlarını yaratmışlar ve kendi sanal anlatıcı formlarını var etmişlerdir. Keza, bu surette denebilir ki, tiyatronun gücü, görselliğinin gücüdür; fakat televizyonun, sinemanın, video oyunların, internet gönderilerinin ve tüm bunların görece daha komplike kurgu ve sunu metotlarının karşısında, tiyatro –özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıllardaki sosyal etkilerinin aksine– hem belirli bir sosyal katmana özgü sayılmış alanlarla sınırlanmış/sınırlandırılmış, hem de diğer ürünlere nazaran erişim kolaylığı görece daha az olan ayrıksı bir varlıktır. Gösterinin dijitalizasyon çağında tiyatronun ardıllarına –adeta– devrettiği popülerliğinin ölçüsünü görebilmek de bu yüzden pek zor değildir.

Sanal anlatıcı, tarihyazım sürecinde belli başlı bazı özellikler gösterir. Bilgiyi gösteri mekanizmasının bir ürünü haline getirirken, onu gösterirken gizler. Onun yarattığı bu gizem, görümsenebilecek gösteri dilinin bilinç dışında kendisine yer bulur. Gösteriye inanan görsel-okur için, gösteri ve onun sunumu, aranabilir doğrunun ta kendisidir. Sanal anlatıcı, kendisini söylemde var eder ve bu noktada artık izleyici için idrak edilmeye başlanan şey bilginin nesnesi olarak gösteri değil, gösterinin nesnesi olarak bilgidir. Gösterinin manipülasyonuna uğratılmış bilgi, gizlerken gösterir ve gösterirken inandırır. Hakimiyet kurduğu alanlarda kendini bir dolaşım metodu ya da aygıtı olarak sunarken, alanın temel yapısına nüfuz eder. Bununla birlikte, sanal anlatıcı, tarihyazım ölçeğinde, onun tüm bedenini kaplayacak olan yeni derisi haline gelmekte, üstelik gittikçe mevcut gücünü artırmaktadır.

Sanal anlatıcı, gösteri çağında, bilginin görünmeyen öğretmenidir artık. Onun

alamet-i farikası, Debord'un gösteri çözümlemesinde ve eski bir deyişin içerisinde geçtiği gibidir adeta: Televizyon ekranlarının, ağ terminallerinin, bilgisayar yazılımlarının ve video oyunların sinematik yapısının ruhu *sanal anlatıcı* formudur. *Sanal anlatıcının* en büyük *hilesi* ise, yazarı ve görsel-okuru, kendisinin aslında hiç var olmadığına inandırmasından da ziyade; görsel-okurun, kendisiyle –yani sanal anlatıcıyla– bir bütünleşim ve özdeşleşim kurmasını sağlayarak, kimlik değişimlerine ve yanılgılara dayalı bir varlık paranoyası yaratmasıdır. Sanal anlatıcı, ancak görsel-okurun ta kendisi haline geldiği ve okuru da buna inandırdığı anda görevini tamamlar. Sanal anlatıcı, bizim dijitalize edilmiş modern bireyliklerimizin nihai *alter egosudur*.

Ve tüm bu anlatı, onun, piksellerden, dramatize sunumlardan, *hayaletlerden*, mekanik soğukkanlılığından oluşmuş paradoksal yapısındaki bir çentikten ibaret, naçizane bir anlama ve çözümleme girişimidir.

KAYNAKÇA

- Abbate, J. (1999). *Inventing the Internet*. Massachusetts: The MIT Press.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Blum, A. (2014). *Tubes: İnternetin Merkezine Yolculuk*. (E. Demir, Çev.) İstanbul: Altıkkırbeş.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Carr, E. H. (2011). *Tarih Nedir?* (M. G. Gürtürk, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Collingwood, R. G. (2005). *Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üzerine Başka Yazılar*. (A. H. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Copleston, F. (2004). *Kant*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1 - Göçebecilik İncelemesi: Savaş Makinası*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam.
- Derfler Jr., F. J. (1998). *Network Sistemleri*. (B. Cerit, Ed., & A. Serçe, Çev.) İstanbul: Sistem.
- Descartes, R. (1996). *Yöntem Üzerine Söylem*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea.
- Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (A. Arna, Çev.) İstanbul: Yol.
- Eisenstein, S., Pavlenko, P. (Yazarlar), Eisenstein, S., & Vasilyev, D. (Yönetenler). (1938). *Александровский мост / Aleksandr Nevskiy* [Sinema Filmi]. SSCB.
- Fano, R. M. (1998). *Joseph Carl Robnett Licklider, 1915-1990*. Washington D.C.: National Academies Press.
- Feenberg, A. (2012). Introduction: Toward a critical theory of the Internet. In A. Feenberg, & N.

- Friesen, (Re)Inventing the Internet (pp. 3-17). Rotterdam: Sense Publishers.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Kesit.
- Foucault, M. (2001). Benlik Teknolojileri. M. Foucault, H. Gutman, & P. H. Hutton içinde, *Kendini Bilmek* (s. 4-11). İstanbul: Om.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey.
- Furmanov, D. (Yazar), Vasilyev, G., & Vasilyev, S. (Yönetenler). (1934). *Çanaev / Çapaev* [Sinema Filmi]. SSCB.
- Guillaume, D., & Jouvelot, P. (2005). Motivation-driven educational game design: Applying best practices to music education. *2005 ACM SIGCHI International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology* (pp. 462-465). Valencia: ACM.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar - I*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. In H. Foster, *Vision and Visuality* (pp. 3-23). Seattle: Bay Press.
- Jay, M. (1996). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press.
- Jonathan, N. (2004). *Amerikan Savaşı Vietnam, 1960-1975*. (D. Tarkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kolektif. (1997). *Age of Empires Manual*. Microsoft Corp. & Ensemble Studios Corp.
- Kolektif. (10.04.2017a). *Age of Empires*. 04 10, 2017 tarihinde <https://www.ageofempires.com/about/> adresinden alındı
- Kolektif. (10.04.2017b). 04 10, 2017 tarihinde https://gamefaqs.akamaized.net/box/7/9/6/52796_back.jpg adresinden alındı
- Köse, H. (2004). *Bourdieu Medyaya Karşı - Medya: İşbirlikçi, Zorba ve Çığırkan*. İstanbul: Papirüs.
- Kumar, S., West, R., & Leskovec, J. (11.04.2016). Disinformation on the Web: Impact, Characteristics, and Detection of Wikipedia Hoaxes. *WWW '16 Proceedings of the 25th International Conference on World Wide Web* (pp. 591-602). Republic and Canton of Geneva: International World Wide Web Conferences Steering Committee.
- Licklider, J. C. (1960). Man-Computer Symbiosis. *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, 1 (1), 4-11.
- Licklider, J. C., & Clark, W. E. (1962). On-Line Man-Computer Communication. *AIEE-IRE '62*, (pp. 113-128). San Francisco.
- Liotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: BilgeSu.
- Manheim, J. B. (1991). *All of the People, All of the Time: Strategic Communication and American Politics*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis.
- Metz, C. (2001). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. (S. Heath & C. MacCabe, Ed.). (B. Brewster, Trans.). Londra: Palgrave Macmillan.
- Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Nietzsche, F. (1986). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Zararı Üzerine*. (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Say.
- Read, H. (1955). *The Philosophy of Modern Art*. New York: Meridian Books.
- Rollberg, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Maryland: Scarecrow.
- Sartori, G. (2004). *Görmenin İktidarı*. (G. Batuş, & B. Ulukan, Çev.) İstanbul: Karakutu.

- Simmel, G. (2010). *Tarih Felsefesinin Problemleri*. (G. Aytaç, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş.
- Stahl, R. (2010). *Savaş Oyunları A.Ş.* (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Stoll, C. (1995, 02 26). *Why the Web won't be Nirvana*. 04 13, 2017 tarihinde Newsweek.com: <http://www.newsweek.com/clifford-stoll-why-web-wont-be-nirvana-185306> adresinden alındı.
- Stoll, C. (2000). *The Cuckoo's Egg: Tracking a Spy Through the Maze of Computer Espionage*. New York: Simon & Schuster.
- Thilly, F. (2000). *Bir Felsefe Tarihi*. (N. Küçük, & Y. Çevik, Çev.) İstanbul: İdea.
- Wainwright, A. M. (2004). Teaching Historical Theory through Video Games. *The History Teacher* , 47 (4), 579-612.
- Wallace, R. (Yazar), & Wallace, R. (Yöneten). (2002). *We Were Soldiers / Bir Zamanlar Askerdik* [Sinema Filmi]. ABD.
- Yılmaz, E. (1997). *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*. İstanbul: Leya.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

NAIL TAN İLE FOLKLOR ÜZERİNE BİR GÖRÜŞME*

Serpil Aygün Cengiz**
Meryem Karagöz***
Zeynel Karacagil****

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, hem ses hem görüntü kaydına izin verdiğiniz için teşekkür ederiz.

Nail Tan: Rica ederim. Şimdi, ben, 1960-62 yılları arasında Bursa Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümünde okudum.

Serpil Aygün Cengiz: Kaç doğumlusunuz, Hocam?

Nail Tan: [19]41 doğumluyum, köylü kökenli bir kişiyim. Kastamonu[’nun] Araç Kavacık köyü nüfusuna kayıtlıyım ve ömrümün 18 yaşına kadar yaz tatilleri sürekli köyde geçti, köy hayatının içerisinde geçti. Sonra bir yıl, 1959-60 arasında Kastamonu’nun

* Nail Tan’la Serpil Aygün Cengiz, Meryem Karagöz ve Zeynel Karacagil’in yaptığı bu görüşme, proje yürütücüsü Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz, araştırmacı Doç. Dr. Meryem Bulut ile hak sahibi Doç. Dr. Günseli Bayraktutan’ın birlikte yaptığı “TÜBİTAK 114K576 Nolu Sedat Veyis Örnek Sözlü Tarih, Biyografi ve Belgelik Çalışması” başlıklı proje kapsamında 30 Aralık 2014’te Ankara’da Türk Dil Kurumunda gerçekleştirilmiştir. Nail Tan’la yapılan bu görüşmenin video kaydı “YouTube Kulaklı Orman Baykuşu” kanalında <https://www.youtube.com/watch?v=ziyB2tw8yx&t=1873s> adresinden izlenebilmektedir. Görüşmenin deşifresi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü 2015 yılı mezunu Büşra Eryeğit tarafından yapılmıştır.

** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü Etnoloji Anabilim Dalı öğretim üyesi.

*** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Bölümü Etnoloji Anabilim Dalı mezunu.

**** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Bölümü Sosyal Antropoloji Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.

bir köyünde öğretmenlik yaptım. İlkokul öğretmenliği... Onun da bana çok faydası oldu, ama asıl faydası, yani bu konuya ilgi duymamın asıl nedeni 1960-62 yılları arasında Bursa Eğitim Enstitüsünde okurken -bizim edebiyat öğretmenlerimiz Türk Dil Kurumu üyesiydi, biri hâlâ sağdır, Ankara’da oturuyor, Mehmet Aydın- o bize halk edebiyatı derslerini okuturken demişti ki “Bakın, sizden önceki Türkçe, edebiyat öğretmenleri Türkiye’de halk biliminin derlenmesini, halk şairlerinin ortaya çıkmasını sağlamışlardır onlar; bu tür eserleri hep edebiyat öğretmenleri hazırlamışlardır, siz de gittiğiniz yörede öğretmen olduğunuz zaman yapacağınız işler arasında öğretmenlik yanında halk kültürü derlemeleri yapacaksınız, atasözleri, bilmeceler, ninniler, türküler derleyeceksiniz, yörenizdeki halk şairlerini araştıracaksınız ve onları makale, kitap hâlinde yayımlayacaksınız” dedi, “Bir ödeviniz de bu,” dedi ve hatta yaz tatillerinde bize öğrenci ödevi mahiyetinde kendi yöremizin halk şairlerini araştırma görevini verdi. Bu konuya ilgim böyle başladı, sonra öğretmen okullarına seçildim, çok iyiydi derslerim ve Van Alparslan İlköğretmen Okuluna gittiğimde herkes tavla, kâğıt oynarken öğretmenler, ben öğrencilerimle önce çevre gezintilerine çıktım, çevreden halk kültürü ürünleri derlemeye başladık. *Türk Folklor Araştırmaları* dergisi geliyordu okul kütüphanesine. O derlemelerimizden bir bölümünü de yazıya geçirip *Türk Folklor Araştırmaları* dergisine gönderiyorduk. Yani [19]60’lı yıllarda ben Türkçe-edebiyat öğretmeniyken derlemelere/ yazılara başladım ve bu hazırlık beni 1970 yılının sonunda Millî Folklor Enstitüsü müdür yardımcılığına getirdi. O yıllarda Millî Eğitim Bakanlığı Merkez Teşkilatı’na bağlıydı Millî Folklor Enstitüsü. Türkiye’de üniversiteler çok azdı ve üniversiteler bir bilim olarak halk bilimini kavrayamamışlardı, tanımamışlardı ve 1948’de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde Halk Edebiyatı Kürsüsünün kaldırılması olayı yaşanmıştı. Onun için üniversiteler bu konuya soğuk bakıyorlardı. Biz, mecburen Millî Eğitim Bakanlığında ve daha sonra Kültür Bakanlığı çatısı altında bu halk bilimi olayına eğilmek zorunda kaldık. Aslında bu bir bilim dalı olarak üniversitelerin işidir. Dünyada halk bilimi çalışmalarını hep üniversiteler yapmıştır. Üniversitede yetişmiş elemanlar yapmışlardır, ama üniversite bu konuya soğuk bakıp dışarıda kalınca biz mecburen Millî Folklor Enstitüsünü 1966 yılında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurmak zorunda kalmışız, önce bir Danışma Kurulu toplanmış. Danışma Kurulu, Enstitü ne yapacak, hangi görevleri yapacak onu belirlemişler ve bir onayla kurulmuş; Müdürlüğüne de Cahit Öztelli getirilmiş, [kendisi] Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı mezunu, konu ile ilgili kitapları makaleleri olan bir şahıs. Cahit Öztelli [Enstitünün] kurulması için büyük mücadele vermiş, tabii kanunla kurulmayan kuruluşlar Türkiye’de şanssızdır, kanunla kurulmayınca ona bütçe verilmez, personel verilmez. O dört, beş kişi ile ve kendi gayretiyle bir şeyler yapmaya çalışmış ve Cahit Öztelli’den sonra yine Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi mezunu Avni Özbenli müdürlüğe getiriliyor [19]70 yılının baharında. Avni Özbenli müdür olunca -[kendisi] benim Bursa Eğitim Enstitüsünden öğretmenimdim, benim çalışmalarımı biliyor bir öğrencisi olarak, onun için- beni yardımcısı olarak teklif ediyor ve beni [19]70 yılının Aralık ayında Enstitü’ye tayin ettiriyor. Bu arada Avni Bey çok güzel bir iş daha yapıyor, personel -tabii uzman personel lazım- derleme yapacak, bunları değerlendirecek, yazıya geçirecek eleman lazım; bunlar amatör çalışmalarla olmaz. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Etnoloji Bölümünde o

zaman halk bilimi ile ilgili dersler veriliyor, oranın mezunlarından üç kişiyi; Gürbüz Erginer, İsmail Öztürk ve Zümrüt Erk, üçünü daireye araştırmacı olarak Enstitü'ye ilk araştırmacılar olarak alıyor. Bunlar ilk araştırmacılarıdır; sonra bunların içinden iki arkadaş profesör olmuştur yani onları teşvik ettik, profesör oldu, biliyorsunuz Gürbüz Erginer, Etnoloji Bölümü başkanıyken bir trafik kazası sonucu öldü. Ben geldiğimde bu üç arkadaş elimin altındaydı, onlarla ilk çalışmaları, hazırlıkları yaptık. Bu arada tabii Avni Özbenli biliyor ki her yerde karşımıza kanun çıkıyor. “Kanununuz yok, kanunda adınız geçmiyor, onun için size bütçe vermiyoruz” deniliyor. Biz gidiyoruz Eski Eserler Müzeler Genel Müdürlüğünden para dileniyoruz, kütüphanelerden dileniyoruz, Müjgân Cunbur'dan istiyoruz, tanıdığımız okul müdürlerine gidiyoruz, onlardan kâğıt alıyoruz, defter alıyoruz, daktilo, şey de rica ediyoruz. O kadar büyük sıkıntılar içindeydik ki, Dışişleri Bakanlığına bir yazı yazdık. Dünyadaki folklor enstitüleri nasıl çalışıyor, hangi mevzuatla çalışıyorlar, hangi kuruluşlar, üniversiteye mi bağlılar, bakanlıklara mı bağlılar? Bize bir yığın malzeme geldi, onları tercüme ettirdik. Gördük ki dünyada -daha önce tarihçeden de biliyoruz zaten- mesela Oslo Üniversitesi Norveç Folklor Enstitüsü 1914 yılında kurulmuş, üniversiteye bağlı. İlk Halk Bilimi Kürsüsü Oslo Üniversitesine bağlı olarak 1886 yılında faaliyete geçmiş, yani 19. yüzyılın sonunda bu folklor kürsülerini kurmuşlar, enstitüleri kurmuşlar ve hemen hemen hepsi üniversiteye bağlı, bizdeki gibi devlet yok. Devlet olarak biz mecbur kalmışız yani ve bu kanuni mevzuatı gördükten sonra bir kanun tasarısı hazırlanmıştı ben geldiğimde. Onu bakanlıklardan dolaştır, savunmalarını al, görüşlerine karşı savunma yaz falan, uzun uzadıya bu kanunla uğraştık ki kanunumuz olsun da, bizim paramız olsun, bütçemiz olsun. Bu gelişmeler olurken 1971 yılının Temmuz ayının, yani ben göreve başladıktan altı, yedi ay sonra bizim çalıştığımız Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Müsteşarlığı, Kültür Bakanlığı oldu ve yakın dönemde kaybettiğimiz Prof. Dr. Talât Sait Halman, Kültür Bakanı olarak geldi. Amerika'dan getirildi ve [Enstitü] Kültür Bakanlığı bünyesinde çalışmaya başladı, Millî Eğitim Bakanlığından ayrıldı. Bu arada Avni Özbenli de iki ay sonra kendi isteği ile Millî Eğitim Bakanlığındaki müfettişlik görevine döndü. Ben kendimi, Eylül 1971 ayında Millî Eğitim Folklor Enstitüsü Müdür Vekili buldum. Yani beklemediğimiz bir tarihte, bütün sorumluluk benim omuzuma kaldı, efendim. O tarihte şöyle düşünelim, eğer müdürlüğün maaşı, kadrosu yüksek olsaydı bana o görevi yedirmezlerdi. Personel Kanunu yürürlüğe girmişti, bütün yan ödemeler kaldırılmıştı. Ondan önce benim müdür yardımcısı olarak bir tam maaşım vardı, bir de bir okulda dört saat derse gidiyordum. İkinci maaşın da üçte birini yan ödeme olarak alıyordum, idarecilik hakkı olarak. Bunlar gitti, çıplak, dümdüz, yedinci derece bir maaşla çalışmaya başladık, kimse şey istemedi, eğer o görevin gerçekten böyle sağlam ödemesi falan olsaydı bana Enstitü Müdürlüğü falan kalmazdı, ama iyi ki kalmış. Tabii parayı pulu bıraktık arkadaşlarımızla, cumartesi, pazar düşünmeden, mesai düşünmeden bu genç kadro ideal bir şekilde çalışmaya başladık. Sorumluluğumuzun bilinciyle, çünkü cumartesi, pazar her yerde halk oyunları yarışması oluyor, bir yerde bir halk müziği konseri oluyor, bir yerde bir derneğin faaliyetine davet ediyorlar. Bizim şeylerimiz [hizmetlerimiz] çalışma saatleriyle sınırlı değil, halk bilimi olayı. Anadoludan da davetler geliyor, oraya da gideceksiniz. Yani arkadaşlarla görevi aramızda paylaştırdık, “Sen şu derneğin faaliyetine git, sen buraya

git, sen buraya git". Büyük bir fedakarlıkla çalışmaya başladık. Millî Folklor Enstitüsü Müdürü olarak ilk önce bu bütçe ve personel işlerini halletmem gerekiyordu. Dünyadaki folklor enstitülerinin çalışmalarını görmüştüm, anlamıştım. O zaman yapılacak işleri biliyordum ve gene 1971 yılında Talât S. Halman bakanken [1971] Aralık ayının başında bir Folklor Danışma Kurulu toplandı. Gene bu Folklor Danışma Kurulunda Sedat [Veyis Örnek] Bey dahil, sizin [Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi] Etnoloji'nin bütün profesörleri, Türkiye'de kim bu konuya ilgi duyuyorsa, onlar davet edildi ve neler yapmak lazım, acil neler yapılması gerekir, bunlar tekrar konuşuldu. Zaten aşağı yukarı biz biliyoruz, ama bu[nu] kamuoyuyla paylaşınca, meslektaşlarla paylaşınca güçlü oluyorsunuz. Yaptığınız çalışmalar destek buluyor, bunu hem kamuoyuyla hem de ilgili çalışanlarla, ilgililerle paylaşmak gerekiyordu, o yapıldı. Gene kanunumuz yok kanun[u] bir türlü bakanlıklar kabul etmiyorlar, [bilmiyorlar] folklorun ne olduğunu: "Oyun için", diyorlar "şey kurulur mu? Enstitü kurulur mu?" Oyun sanıyorlar. Hep bütün bakanlıklardan enstitünün şeyine [kurulmasına] genellikle red geliyor, "Böyle bir enstitüye ihtiyaç olmaz" görüşleri geliyor. Savunma yazıyoruz, gidiyoruz, görüşüyoruz falan. Devlet Planlama Teşkilatı bakanlıkların bütçesini, personelini vermekte o sıralarda çok yetkiliydi. Devlet Planlama Teşkilatı Sosyal Planlama Dairesine bağlıydık biz, Kültür Hizmetleri olarak. Oraya gittim, Hasan Celal Güzel daha sonra Millî Eğitim Bakanı oldu, genç bir uzman onunla görüşmemi söyledi, daire başkanı hanım Leyla Hanım. Hasan Celal Bey beni bir saat kadar dinledi, getirdiğim dokümanlara da baktı ve dünyadaki çalışmalara baktı, "Kardeşim", dedi "senin işin", dedi "çok önemli bir iş" dedi, "kültürümüz için çok önemli bir iş" dedi. "Ben sana dedi her türlü desteği" dedi, "yağdıracağım" dedi. "Ne istiyorsun?" dedi. "İşte kanunumuz olmadığı için para vermiyorlar, bize bütçe vermiyorlar" dedim, "Bütçe vereceğim" dedi. "Araba lazım, derlemeye çıkacağım" dedim, "Araba vereceğim" dedi. "Kamera lazım, en gelişmiş teypler lazım, fotoğraf makineleri lazım" dedim, "Hepsini vereceğim" dedi ve verdi. Bizim Kültür Müsteşarlığının Bakanlığın önünde bir tane on yıllık bir arabası vardı, müsteşarın. Siyah bir Chevrolet araba katiyen Konya'ya kadar gidemezdi. Sadece şehir içindeki faaliyetlerde kullanırdı, Müsteşar Mehmet Önder. Ondan sonra ben bir arazi dört çarpı dört, yedi kişilik, arkasına teypleri konulacak, şeyleri koyulacak gözler de yaptık, özellikle korumalı şeyler yaptık, teyp çantaları falan. Benim arabam o oldu, Folklor Enstitüsünün arabası o oldu. Teşkilat [Kültür Müsteşarlığı] bana kızmaya başladı, "Parası olmayan kuruluşun birdenbire..." Derken Etnoloji Bölümü mezunu Osman Sınavuç'u aldık. Halk müziği ile ilgili çalışma yapsın diye bir müzik öğretmenini aldık, edebiyatçı aldık. Kadromuzu, araştırmacı kadromuzu güçlendirmeye başladık. Derlemelere çıktık, arşivimizi, kitaplığımızı, uzmanlık kitaplığımızı, hepsini güçlendirerek, "Biz varız!" demeye başladık ve işte bu güçle 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. Yılı kutlamaları çerçevesinde Enstitümüzün hem kendisini tanıtmayı hem de bir katkıda bulunması için törenlere... "I. Uluslararası Türk Folklor Semineri"ni düzenledik. 8-14 Ekim 1973. Adını seminer koyduk iddialı olmamak için çünkü arkasından iki yıl sonra Kongre'yi düzenledik. "I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi"ni düzenledik. "Bu bizim için bir prova olsun, bir deneme olsun" diye bir de eğitim amaçlı olsun diye adını "Seminer" koydu büyüklerimiz. Bu seminerin düzenlenmesinde tabii en büyük desteği Dil ve Tarih

Coğrafya Fakültesinden aldık. O dönemde bu alanın en önemli hocaları orada görevliydi. Bir de Hacettepe’de Prof. Dr. Şükrü Elçin vardı. Mehmet Önder Başkan, Orhan Acıpayamlı Asbaşkan, Nermin Erdentuğ Hoca Asbaşkan, Sedat Veyis Örnek Hoca Düzenleme Kurulunda, Ahmet Edip Uysal Genel Sekreter, gene Metin And, geleneksel tiyatro çalışmalarıyla tanıdığımız bir Metin And, taaa başından beri bizim yanımızdaydı. O da Düzenleme Kurulundaydı. Kitabı olan, bu alanda çalışan, hepsi yan dallarda çalışan insanlar olmak üzere kırk sekiz kişiyi bir araya getirtip bildiriler sunuldu, tartışıldı. Yani ilk defa bugünkü anlamda bilimsel toplantı budur, Türkiye’deki folklor tarihinde. Bu seminer dolayısıyla tabii Sedat Veyis Örnek Hoca’yla çok yakın ilişkilerimiz başladı ve zamanla daha da gelişti. Bu arada 1973 yılının Haziran’ında bizim Millî Folklor Enstitüsü Hasan Celal Bey’in de tavsiyesiyle Millî Folklor Araştırma Dairesi oldu. Dedi ki, “Nail Bey”, dedi “Enstitü Müdürlüğü deyince bir müdür, bir müdür yardımcısı olur” dedi, “Bizim devlet geleneğinde bu küçük müdürlüktür” dedi, “Bütçesi de büyümmez, personeli de büyümmez, sıkıntı olur, bunu” dedi “onun için, gel” dedi, “Millî Folklor Araştırma Dairesi” yapalım. “Devlet, bakanlıklarında daire olur, enstitü olmaz” dedi “Bak, sen de araştırmışsın, Enstitü üniversite de olur, Enstitü, araştırma yapılan yer demektir, siz de araştırma yapıyorsunuz ama, bu ‘enstitü’ kelimesinden dolayı fazla büyümeyebilirsiniz” dedi. Millî Folklor Araştırma Dairesi olunca iki başkan yardımcısı oldu, şube müdürleri oldu, araştırmacı sayısını arttırma şansımız oldu. Böylece ben de bu alanda çalışmış, emek vermiş kişi olarak Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığına Mehmet Önder tarafından atandım. Maaşım birdenbire güzelleşti, iyileşti (*güleşmeler*) ama direnmemizin, çalışmamızın mükâfatını gördük. O da bizim hakkımız oldu.

Serpil Aygün Cengiz: Evet...

Nail Tan: Millî Folklor Araştırma Dairesi olduktan sonra, Türkiye’nin derleme planını hazırladık. Her yıl beş ile gitmek üzere Türkiye’nin Birinci Folklor Taraması’nı yapma planımızı uygulamaya koyduk. Uluslararası toplantılardan 1975’te I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi’ni topladık. Bakın o beş seksiyon hâlindeki kongreden aşağı yukarı iki yüze yakın bildiri sunuldu, şimdi o kongrelerin en son sekizincisini yaptık. Kuşadasında bir otelde oldu. Kültür ve Turizm Bakanlığı o kongreleri devam ettiriyor her beş yılda bir olmak üzere, sekizincisini yaptık en son.

Serpil Aygün Cengiz : Hocam bu olaylı kongre de ilki miydi? İlhan Başgöz?

Nail Tan: Evet, evet, olaylı kongre. Bu kongre 1975 İstanbul’da Galatasaray Lisesi’nde yaptığımız kongredir. Bu kongrenin hazırlıkları Bozkurt Güvenç müsteşarımızken başlamıştı. Düzenleme Kurulu oluşturuldu, davetiyeler gönderildi, özetler geldi, kabul yazıları yazıldı, Kongre’ye iki ay kala hükümet değişti. Yeni Hükümetin Bakanı ve Müsteşarı kongreye kimleri davet ettik, neler konuşulacak, biz Ahmet Edip Uysal Bey ile çıktık Bakan ve Müsteşara bilgi verdik: “Bakın iki ay sonra böyle çok önemli bir olay var”. Baktılar, “Tamam” dediler, ama tam on beş gün kala, kongreye on beş gün kala nerden kim şikâyet etti, ne olduysa, beni çağırdılar, dediler ki;

“Boratav’la Başgöz Hocaya telgraf çek, gelmesinler, Kongre programından çıkaralım”. Meğer [19]48 olaylarında falan Profesör Emin Bilgiç ile Boratavlar, Boratav Bey’in ekibi ayrı karşıt gruplar olarak birbirlerine karşı şeyleri [husumetleri] varmış. Bundan dolayı işin içine politika girdi, basına yansıdı. Kongreye katılacak kişilerden on bir veya on iki kişi hatırlıyorum, onlar bildirimlerini çektiler, katılmayacaklarını bildirdiler. Tabii bu politik süreç sürekli devam etti, yani iktidar değiştikçe biz Folklor Dairesinde daima huzursuz olduk, bu huzursuzluğu emekli oluncaya kadar yaşadım sürekli olarak ve geçenlerde bir söyleşide de belirttiğim gibi bir Bakanlık bünyesinde araştırma kuruluşunun olmayacağını anladık. Zaten biz anladık da şimdi tekrar mümkün değil, yani politik kontrol altında bir araştırma kuruluşunun Bakanlık bünyesinde olması çok yanlış bir şey, ama suç bizde de değil. Dediğim şekilde, üniversiteler konuya sahip çıkmadılar. Nasıl, ne zaman bu halk bilimi bölümleri kuruldu, oraya geliyorum şimdi tabii biz Enstitü kurduğumuz zaman bu Enstitüde çalışacak araştırmacılar, uzmanlar olacak, bunların yetiştirdiği uzmanlar olacak, [ama] Türkiye’de halk bilimi bir bilim dalı olarak kabul edilmemiş ki bu bilim yapısın, oradan insanlar gelsin bize. Mademki bir bilim dalı, üniversitede bunun öğretiminin yapılması lazım. İlk aklımıza gelen en yakın öğretim yapılan yer Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Etnoloji Bölümü. Oraya gittim, dedim ki “Bakın, bize eleman lazım, bilinçli eleman lazım”.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, bir toplantı mı oldu? Nermin Erdentuğ?



Gorusme oncesi hazirlik yapilirken

Nail Tan: Evet, toplantı oldu. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesine ziyarete gittim. Nermin Hanım odasına arkadaşları çağırdı. Acıpayamlı, Sedat Veyis Örnek onları çağırdı asistanları Attila Erden, Zafer İlbars falan onlar asistandı, “Onları çağırma” dedim. Biz üçümüz oturduk.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam tarihini hatırlıyor musunuz? Tarihi?

Nail Tan: Tarihi 1974 veya 1975

Serpil Aygün Cengiz: Hım...

Nail Tan: Yani artık biz derlemelere çıktık kendimize geldik, benim on, on iki araştırmacım var.

Serpil Aygün Cengiz: Hım, evet.

Nail Tan: Ama bu araştırmacılar değişik branşlardan, yani dolaylı yollardan geldikleri için kalıcı değil. Onları Devlet Yabancı Diller Eğitim Merkezine gönderiyorum, bir yıl yabancı dil kurslarına gönderiyorum, Millî Eğitim Radyo, Film, Televizyonla Eğitim Merkezine gönderiyorum, kamera kullanma kursuna gönderiyorum, fotoğraf kursuna gönderiyorum, fotoğraf makinesini bir adama ver, “Çek” diyemezsiniz. Hepsini, hepsini eğitimden geçiriyoruz, makine kullanma eğitiminden.

Serpil Aygün Cengiz: Sonra gidiyorlar mıydı onlar?

Nail Tan: Sonra biraz öğrenince mesela Osman Sınayuç, Etnoloji’den aldık, kamerayla epeyce derlemelere çıktı bir yıl ondan sonra TRT’ye hemen.

Meryem Karagöz: Kim hocam?

Nail Tan: Osman Sınayuç, çünkü TRT kameramanlara bizden yüksek para veriyordu.

Serpil Aygün Cengiz: Gürbüz Hoca da mı öyle oldu, hocam? O da TRT’ye geçti.

Nail Tan: Evet, o da öyle.

Meryem Karagöz: Öyle.

Nail Tan: Onları da tabii ben kamera kursuna gönderdim. Gürbüz Bey de önce oraya geçti sonra şeye geçti...

Meryem Karagöz: Dil Tarih’e?

Nail Tan: Dil Tarih’e geçti. Şimdi elimi vicdanıma koyuyorum. Biz bin lira

veriyoruz, öte tarafta iki bin lira alıyorlar. Siz ne yapabilirsiniz, yani yönetici olarak ailesini düşüneceksiniz, evli olanın çocuklarını düşüneceksiniz. Böylece, onun için bize daimi çalışacak eleman lazım, mademki bu bir bilim dalı, bu bilim dalının, ayrı kürsüsü olması gerekir, bütün dünyada olduğu gibi. Nermin Hanım rahmetli oldu mu?

Serpil Aygün Cengiz: Oldu, Hocam.

Nail Tan: Allah rahmet eylesin, öldüğünü bilmiyordum. Acıpayamlı'nın biliyorum da, hiç onu bilmiyorum. "Nail Bey" dedi, "biz" dedi, "zaten", dedi "halk bilimi dersleri veriyoruz" dedi. "Hocam", dedim "siz sadece gelenek-görenek, inançlar üzerine dersler veriyorsunuz" dedim, "Halk bilimi", dedim "bundan ibaret değil ki! Halk edebiyatını ne yapıyorsunuz? Halk müziğini ne yapıyorsunuz? Bunları ne yapıyorsunuz, efendim, diğer şeyleri ne yapacaksınız?" dedim, "diğer dalları, halk mutfağını ne yapacaksınız, efendim?". Sedat Bey, tabii yurt dışı eğitimi de var, yurt dışı tecrübesi de var, dedi ki "Hocam, bu", dedi "Etnoloji bünyesinde olmaz" dedi, "Etnoloji'nin biliyorsunuz dalı, görevi başka halk biliminin daha başka" dedi, "ikisi birbirine yakın, ilgili dallar, ama aynı şey değil".

Serpil Aygün Cengiz: Orhan Bey de konuştu mu?

Nail Tan: Haaa Orhan Bey de konuştu tabii. Orhan Bey ayrı bir bilim dalı olması görüşünde değildi o günkü toplantıda.

Serpil Aygün Cengiz: Değildi.

Nail Tan: Çünkü, Nermin şeyi vardı yanı neyi diyelim?

Meryem Karagöz: Etkisi mi vardı?

Nail Tan: Büyük otoritesi vardı. Sanıyorum onları oraya o almıştı. Belki asistanlığından itibaren Acıpayamlı'yı o yetiştirmişti. Bilmiyorum yani işin o tarafını (*uğultular*) Başkanın büyük ağırlığı vardı, ama Sedat Bey bu konuda büyük mücadele verdi, taa 1975'ten [19]80'e kadar. Bu[na] inanmıştı, yani bunun ayrı olmasına inanan tek insan oydu.

Meryem Karagöz: Yani halkbilim olarak değil mi?

Nail Tan: Halk biliminin ayrı bir...

Meryem Karagöz: Etnoloji'nin dışında Halk Bilimi olarak, bölüm olarak [19]75'ten itibaren.

Nail Tan: Aynen öyle. Sonra Dil Tarih'te bu cevabı aldıktan sonra gittim Hacettepe Üniversitesine, Hacettepe Üniversitesinde profesör Şükrü Elçin, halk edebiyatı profesörü

olarak biliyoruz onu. Ona gittim, sosyal kelimesi ile başlayan bir Fakültesi vardı. Sosyal Bilimler Fakültesi gibi hatırlıyorum ama, “sosyal” kelimesi ile başlayan bir Fakültede bugünkü Tıp Fakültesinin bulunduğu binaları o kampüsteydi, Hacettepe Üniversitesinin bütün binaları. Orada küçük bir odada ziyaretine gittim, dedim ki; “Hocam, böyle böyle”, o tabii seminere Şükrü Bey de katıldı, o da düzenleyicilerden biriydi baştan beri. O da destekliyordu. Dedi ki “Nail Bey, ben doktora yaptırmaya başladım” dedi, “doktorayı yaptırıyorum, bitiriyorum, bir beş, altı kişi olmalıyız ki Hacettepe’de, ancak o zaman” dedi, “Halk Bilimi Bölümü kurmak için ortaya çıkabilirim” dedi. “Şimdi bir ben varım, işte bir de Dursun [Yıldırım] Bey” dedi. Ona Bektaşî Fıkraları üzerine doktora yaptıyordu, nitekim onun doktora çalışmasını da biz bastık, Millî Folklor Araştırma Dairesi yayınları aracılığıyla. “Bu durumda olmaz” dedi, “ben” dedi, “bir şey söyleyemem” dedi. İnanmış kişi olarak biz artık tamamen Sedat Veyis Örnek’le çalışmaya başladık.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, başka üniversiteyle görüşmeniz oldu mu?

Nail Tan: Başka üniversite ile görüşmem olmadı, çünkü geriye Atatürk Üniversitesi kalıyordu. Atatürk Üniversitesinde halk edebiyatı alanında üç, dört kişi doktora yapmıştı hatta onlar ilk bildirimlerini bizim bu [19]73’teki seminerde sunmuşlardı. Saim Sakaoğlu, Fikret Türkmen, Umay Günay. Onlar Mehmet Kaplan’ın ileri görüşlülüğü sayesinde halk edebiyatı dalında doktora yapmış insanlardı. Orada da halk edebiyatı şeyi [kursüsü, bölümü] olacaktı, halk bilimi halk edebiyatı demek değil ki...

Serpil Aygün Cengiz: Evet, alt dalı.

Nail Tan: Evet, yani genel bir bütüncül[lük] açı[sın]dan halk bilimini ele alacak, yani dünyadaki örnekleri gibi bir yer lazımdı bize. Sonra devam ediyoruz, 5 Ocak 1978 tarihinde gene hükümet değişti, Doç. Dr. Ahmet Taner Kışlalı Kültür Bakanı oldu. Prof. Dr. Şerafettin Turan Kültür Bakanlığı müsteşarı oldu. Kültür Bakanlığında bir şey kuruldu, Yüksek Kültür Kurulu gibi bir kurul oluşturuldu. Sedat Veyis Örnek, Metin And o kurulun üyesi oldular.

Serpil Aygün Cengiz: Sizin Birim’den farklı bir kurul mu oluştu?

Nail Tan: Yok, Danışma Kurulu.

Serpil Aygün Cengiz: Ayrı, bağımsız?

Nail Tan: Çeşitli, maaşlı değil, çeşitli kültür alan[lar]ında kafası çalışan, kitabı olan insanlardan oluşan Danışma Kurulu gibi bir şey oluşturdu Bakan.

Serpil Aygün Cengiz: Amacı genel olarak kültür, halkbilim değil tabii?

Nail Tan: Değil, değil... Bakanlığın bütün hizmet alanlarını kapsayan bir Yüksek

Kurul, Danışma Kurulu diyelim, yani “Danışma” lafı yok, ama “Yüksek Kültür Kurulu” diye hatırlıyorum. Sedat Bey de o kurulun üyesiydi, çünkü Şerafettin [Turan] Bey’le ve [Ahmet Taner] Kışlalı’yla arası da çok iyi idi, dedi ki “Bunu bir fırsat bilelim”. Bakan göreve başladıktan sonra iki, üç gün sonra Müsteşarıyla bizleri topladı dedi ki; “Arkadaşlar, ben kendi ekimle çalışacağım, sizler toplayın eşyalarınızı ve tayinlerinizi bekleyin ve maaş kaybı olmayacak şekilde hepinizi müşavirliklere tayin edeceğim, dilekçelerinizi verin, ‘Müşavir olmak istiyorum’ diye” dedi.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, bunu Folklor Daire Başkanlığına?

Nail Tan: Hepsine, hepsine...

Serpil Aygün Cengiz: Bütün birimlere?

Nail Tan: Yani bütün birimlerin geneline..

Meryem Karagöz: Ahmet Taner Kışlalı’ya, Hocam?

Nail Tan: Evet, genel müdürlerine, başkanlarına, topladı hepimize. “Tabii eğer” dedi, “dilekçe vermezseniz başınıza geleceklere razı olun”. Tehditi de yaptı yani, tabii müfettişler gönderiliyor, müfettişler muhakkak birtakım kusurlar buluyorlar, birtakım suçlamalarda bulunuyorlar, görevden alınmasına dair rapor tutuyorlar ve öyle almıyor, yani tabii o zaman, lekelenmiş oluyorsunuz, yani suçlanmış oluyorsunuz, yolsuzluk yapmış oluyorsunuz, her müfettiş şey bulur, görevden alacak sebep bulur, verdik dilekçeleri. Sedat Veyis Örnek Bakan’la ve Müsteşar’la görüşmüş ve demiş ki “Bu bakanlıkta görevini gereği gibi yapan, tarafsız yapan, politikaya bulaşmadan tek bir yönetici var, o görevde kalacak” demiş, “Kim?” “Nail Tan”, Sedat Bey’in bu konuşması üzerine benim dilekçem yürürlüğe konmadı. Ben beş, altı ay kadar şeyle beraber çalıştım. Yani yeni ekiple çalıştım, görevlerimizi gene eski hızıyla devam ettirdik. Ama bu arada tabii siz o günleri yaşamadınız, bilmiyorsunuz, hergün -bizim Bakanlık o zaman bugün Kızılay Genel Merkezinin bulunduğu Ataç Sokak’taydı. Benimki de Mithatpaşa Caddesi’nde köşedeydi, köşedeki binadaydı Millî Folklor Araştırma Dairesi. Her gün o civarda öğrenci olayları oluyor, bombalama olayları oluyor, silahlar kullanılıyor, eve zor gidiyoruz. Bir ay falan olmuştu, beş tayin geldi şeye benim Millî Folklor Araştırma Dairesine. Bekliyoruz diyoruz ki yani, halk bilimine yakın edebiyatçı olsun, müzikçi olsun, etnolojiden olsun, Kız Teknik’ten olsun, el sanatlarıyla ilgili öyle eleman bekliyoruz. Beş kişi, baktım ki bir kısmı lise mezunu, bir kısmı Gazi Eğitim’in ilgili olmayan bölümlerinden, şurdan buradan... Halk bilimiyle ilgili olmayan beş kişi, kendilerini çağırdım tek tek konuştum. Tahsillerini sordum, “Buraya ne amaçla geldiniz, ne görev verebilirim size? Bu dairenin görevlerini inceleyin. Benden deyin ki ‘Ben şu işi yapabilirim, daktilo ile yazı yazabilirim, bant çözebilirim’, çeşitli işler var, bakın bana hangisini yapabilirsiniz siz onu söyleyin size iş vereyim”. Dediler ki “Biz buraya çalışmak için gelmedik, bizim özel görevlerimiz var”. Gelmiyorlar, mitinge gidiyorlar,

şuraya gidiyorlar, buraya gidiyorlar, şimdi yarın bir olayda ölecekler, o zaman bana sorulacak “Memurun nerede?” ve ben hapse gireceğim. Kesin, baktım tehlikeye gidiyor iş, ısrarcı oldum, “Ben ayrılmak istiyorum” [dedim] müsteşarıma, “Ben bu şartlarda çalışamayacağım”. “Git” diyor, “onlara ceza ver” diyor. Savunmalarını aldım, uyarma cezası verdim. Cezanın şeyi [arkası] gelmiyor onaylanıp da gelmiyor, tebliğ edemiyoruz. En hafiften başlayacağız uyarma, sırasıyla gidecek ceza, en aşağıdan başlayacaktık, ondan sonra ayrılmak istedim ve dediler ki “Peki yerine yeni arkadaş getirinceye kadar bekle”. Bu arada şey geldi, geçenlerde rahmetli oldu Talip Apaydın. Talip Apaydın, Köy Enstitüsü mezunu ve köy romanlarıyla tanınmış iyi bir eğitmen. Gezdi, daireyi gezdi, ben gezdirdim. Ondan sonra “Ben o kuruluştaki başarılı olamam, orada çok orayı var edip, yoktan var etmiş bir kişi çalışıyor ve onu çalışanları da personeli de çok seviyor; ben kusura bakmayın” demiş, “özür dilerim” demiş. Yüceliğe bak Talip Apaydın’da. Onun üzerine İstanbul’dan bir öğretmen getirdiler: Nejat Birdoğan. Nejat Birdoğan’a görevi teslim ettim. Bir yıl iki ay sonra, ama gene Hükümet değişti, bu sefer karşı görüşte bir hükümet geldi, diyelim ve ben tekrar göreve döndüm. Ben bu Folklor Enstitüsüne üç defa gittim, geldim. Üç defa gittim, geldim. Ama bu ara dönemin bir faydası oldu tabii: Sedat Bey’in şeyi güçlendi, hem Fakültede hem Bakanlıkta konumu güçlendi. Artık söz söyleyebilecek noktaya geldi. Dedi ki “Nail Bey”, dedi “ben görevdeyken bir görev istiyorlar” dedi, “Fakülteden”. O Halkbilim Bölümü kurulduğu zaman mezunları ne yapacak? Çünkü o zaman Fakülteyi bitiren herkes bir yerde bir görev, iş bulabiliyordu yani. Herkes bitirdiği zaman devlette mutlaka bir yere girerdi. Dedi ki “Mezunlar nerede iş bulacaklar, onu soruyorlar”. Ben oturdum dedim ki “Halk Bilimi Bölümü mezunları önce Kültür Bakanlığında merkezde bir, ikincisi her ilde. Biz böyle merkezden derleme ekipleri göndererek Türkiye’nin halk bilimini derleyebilir miyiz?”. Yani burada yüz kişi de olsa bitmez, iki yüz kişi de olsa bitmez. Onun için hedefimiz her ilde önce bir, sonra iki, sonra üç folklor araştırmacısı tayin etmek, o ilin derlemelerini onlara yaptırmak. Her ilde arşivi kendi arşivlerini kurmak, bir kopyasını da merkeze göndermek. Hem il arşivi, hem merkezî arşiv olsun diye hedeflemiştik. Dedik ki “İllerde görevlendireceğiz, hatta ilk uygulandığı zaman ben yüz elli folklor araştırmacısı kadrosu aldım. İllere tayin etmek üzere yüz elli...”

Serpil Aygün Cengiz: Ne zamandı?

Nail Tan: [19]82’de. Efendim, sonra Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Halk Eğitimi Genel Müdürlüğünde Halk Merkezleri var. Oralarda el sanatları kursları düzenleniyor, halk oyunları, halk müziği kursları düzenleniyor. Geleneklerimizi yaşatıcı çalışmalar yapılıyor. “Buralarda” dedim, “ikinci olarak görevlendirilecek; üçüncüsü de özel sektör, ticari pazarlamada halkla yönelik çalışmalarda, eğer halkın nabzına göre halkın özelliklerine göre pazarlama yapmak istiyorsa birtakım çalışmalar yapmak istiyorsa bu arkadaşlardan yararlanması gerekiyor”.

Serpil Aygün Cengiz: Siz Hocam, böyle bir rapor yazdınız?



Gorusme sırasında Nail Tan.

Nail Tan: Evet.

Serpil Aygün Cengiz: Sonra da Ankara Üniversitesi Rektörlüğüne mi sundunuz?

Nail Tan: Tabii, yani Müsteşarımız da Şerafettin Turan Bey'di ya, onun için Şerafettin Turan Bey'in imzasıyla gönderdik, Ankara Üniversitesi Rektörlüğüne. Bu rapor...

Serpil Aygün Cengiz: “Halkbilim Kürsüsü kurulmalı çünkü...”

Nail Tan: “Kurulmasını...”

Serpil Aygün Cengiz: “Şundan şundan” diye...

Nail Tan: Evet, çünkü haklı yani, bir yerden talep gelecek mezunlara da iş bulmak gerekiyor tabii.

Meryem Karagöz: Evet, Hocam, şimdi Halkbilim Bölümünün nasıl hani oluşmasını istediğiniz şey üniversiteden gelen öğrencileri oraya sevk etmek değil mi, Hocam?

Nail Tan: Evet.

Meryem Karagöz: Hani dediniz ya “Üç tane görevleri var, bunları biz böyle istiyoruz, sizin niyetiniz de üniversiteden gelsin ben getirmeyeyim”?

Nail Tan: Evet, doğru, doğru, üniversiteden gelsin. Halkbilimi Bölümünden mezunlar gelsin, onlarla ben araştırma yapayım. Düzenli, sürekli eğitim yapıyoruz biz, yani yan dallardan gelmiş arkadaşları konuya çekmek için sürekli eğitim yapıyoruz. “Folklor Derleyicisi Yetiştirme Kursları” açıyoruz. Bu kurslarda gene üç şahıs, sizin hocalar başrolde tabii. Yani..

Serpil Aygün Cengiz: Eğitim mi veriyorlardı hocam?

Nail Tan: Evet, biz konuya ilgi duyan herkesten yararlanmayı düşündük, çünkü benim on dört, on beş personelim var. On dört, on beş personelle koca Türkiye’nin halk kültürü malzemesi derlenir mi? Kendi çapında derleme yapan şeyleri, yönetmelik çıkardık “Halk Kültürü Ürünleri’ni Satın Alma Yönetmeliği”. Bakıyoruz derleme ciddiye kaynak kişileri gösterilmişse, düzenli bir metodla yapılmışsa onları satın alıyoruz arşive. Öyle hazır derlemeleri satın aldık, tezleri satın aldık. Sonra bir Folklor Derleme Planı yaptık, şeyler için, köy öğretmenleri için. O *Tebliğler* dergisinde de yayımlandık. O öğretmenlerden de epeyce derleme geldi. Ben Millî Eğitim Bakanlığında Talim Terbiye Kurulunda bir müzik öğretmeni yüzünden o şeyi [derlemeyi] mecburi hâle getiremedim. Dedim ki “Bir yıl her köy öğretmeni, köyünün monografisini yapsın bir defaya mahsus olmak üzere ve bize gelsin”, kırk bin köyün şeyi gelecekti, yani hepsi işe yaramayacaktı ama muhakkak ki bunun dörtte biri de üçte biri de işe yarayacaktı...

Serpil Aygün Cengiz: Haberdar olacaktınız, tüm bunlardan.

Nail Tan: Evet, üç dört sayfalık derleme planı hazırladım ben, metodunu koydum, şeyini [konularını] koydum. *Tebliğler Dergisi*’nde yayımlandı gönüllülük esasına göre.. Köy öğretmenin çok işi varmış da, bilmem ne... Talim Terbiye’den “İsteyen öğretmen yapsın” diye çıktı o karar.

Serpil Aygün Cengiz: Kaç yılı, Hocam?

Nail Tan: O, 1974 veya [19]75 olabilir. O öğretmeni hiç affetmiyorum, o söyleşide de bahsettim, son benimle yapılan söyleşide. O öğretmen yüzünden. Başka kafada yetişmiş bir öğretmendi. Bugünkü müzik öğretmenlerinden herhangi biri olsa o raporu verse öyle vermezdi. Bugün çünkü daha bütüncül yapıda, yani o zaman sadece “Batı Müziği önemli müziktir, halk müziği kötü müziktir” diye Gazi Eğitimde öyle öğretiliyordu. Bizim Öğretmen Okulları’na gelen müzik öğretmenleri Türk müziği dinlemeyi yasak ediyordu çocuklara, “Kulağınızı bozuyor” diye. Ben altı yıl Öğretmen Okullarında öğretmenlik yaptım. Bu müzik öğretmenlerinin hepsi böyle tornadan çıkmış gibi aynı şeyi söylerdi. “Türk Müziği dinlemek yasak”. Türkü yasak, şarkı yasak. İşte bu anlayıştaki öğretmen, benim şeyde [planda] türküyü derlemek de var, mânide var, şu da var, bu da var. O

anlayıştaki adam menfi rapor verdi, gönüllülüğe döndü.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, bu Ankara Üniversitesi Rektörlüğüne verdiğiniz rapor ki sonradan kürsünün kurulmasına herhâlde bir anlamda katkıda bulundu.

Nail Tan: Kesin o rapor sayesinde kuruldu, çünkü şey raporu Sedat [Veyis Örnek] Bey istedi, “Böyle bir şey istiyor [Rektör]” dedi “şeyde görüşülebilmesi için”.

Serpil Aygün Cengiz: Sedat Hoca size özel konuşarak bunu söyledi, değil mi?

Nail Tan: Tabii. O önce gitmiş konuşmuş, Rektör’le konuşmuş, Dekan’la konuşmuş. “Artık bu Halkbilim Kürsüsü’nü kurma zamanı geldi” demiş. “Peki”, demiş ki “Neresi istiyor bunu?”, “Kültür Bakanlığı istiyor” demiş. “O zaman bir rapor göndersinler, mezunlarımız ne olacak?” Onun üzerine şeyde üniversitede Senato’da mı görüşülüyor o zaman ki usul nedir, bilmiyorum. Senato var mıydı? 1978–79’dan bahsediyoruz.

Serpil Aygün Cengiz: Tam raporu verdiğiniz tarihi hatırlıyor musunuz acaba?

Nail Tan: Raporu verdiğimiz tarih [19]78. Yani ben “O beş ay çalıştım” dedim...

Serpil Aygün Cengiz: Yönetim değişince?

Nail Tan: Ahmet Taner Kışlalı döneminde beş ay Başkanlık yaptım, dedim ya o dönemde sonra Sedat Bey onu takip etti. Dediğim gibi [19]79’un sonunda tekrar Hükümet değişikliği oldu. Sedat Bey şeye geldi bir gün, Resim Heykel Müzesi olarak kullanılan bina bize devredilmişti ve benim daireye vermişlerdi, bir bölümünü, biz oraya taşındık, bir veya bir buçuk yıl orada kaldık. Çok kötü şartlarda, kaloriferler yanmıyordu, binanın çatısı akıyordu ve büyük bir mücadeleyle oradan çıktık, çünkü derlediğimiz malzemeler de tehlikede idi, ama o binada kalmamızın bir faydası oldu. Onu da bu arada söyleyeyim: Bir cumartesi, pardon öğle yemek arasında bizim genç araştırmacılardan bir grup çıkmışlar, bakmışlar çatıya doğru bir merdiven var. O merdivenle, ne var diye çıkmışlar tavan arasına, tavan arasından iki üç tane sandık, sandıkların içerisi Karagöz tasvirleri ile dolu. Ondan sonra tahta kılıçlar, kalkanlar, şunlar bunlar, tiyatro malzemeleri. Bir tane de pırl pırl teyp. Hadi ötekilerin olması normal de bu teyp ne arıyor orada yani? Bizde olmayan o kadar güzel bir şey. Halkevleri döneminden o bina Ankara Halkevi binası olarak kullanılmıştır uzun yıllar. Halkevleri döneminde orada sahnede oyunlar oynanmış, o oyunlardaki silahları, tahtadan yapma silahları çatıya koymuşlar. Bir de gene o dönemden kalma Karagöz tasvirleri ki aşağı yukarı dört yüz, beş yüz parça bütün 19. yüzyıl, 20. yüzyıl Karagöz üstadlarının hepsinin eseri, imzaları var. Sonra Bakanlık onun kataloğunu yayımladı, Araştırma Eğitim Genel Müdürlüğü kataloğunu yayımladı. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi mezunu Metin And’ın öğrencilerinden Mustafa Mutlu vardı, sonra onu eğitimle Karagöz sanatçısı yaptık, yani yeteneği vardı ve çalıştı, Türkiye’nin en iyi Karagöz sanatçılarından oldu. O şeyi Mustafa Mutlu bulmuş, “Başkanım” dedi, “bir hazine bulduk, bir hazine bulduk” dedi. “Getirin bakayım bir”, Allaaaaah! Yani o

binada sıkıntı yaşadık, ama o büyük koleksiyon da o bina sayesinde kazanıldı. Sedat Veyis Örnek geldi, Nisan veya Mayıs ayıydı, 1980 daha şey 12 Eylül Harekâtı olmamıştı. Dedi ki “Nail Bey, bu şeyde üniversitede karar çıktı, Halkbilim Kürsüsü kuruldu ve Eylül’de ilk öğrencileri alacağız” dedi. “Müjdeyi” dedi, “geldim” dedi, “bizzat vereyim” dedi. Ondan sonra tabii Hoca’yı da kürsü kararıyla beraber Kürsü Başkanlığına tayin etmişler. Ders programını yap, hazırlıklarını yap diye, hazırlıklarını yaptı, öğrencilerini aldı, ama biliyorsunuz 15 Kasım 1980’de o heyecan içerisinde kendisini kaybettik. Daha önce iki defa falan kalp krizi geçirmişti. İlk kalp krizi geçirdikten sonra tabii benim yanımdaki öğrencileri dedi ki “Hocamız kalp krizi geçirmiş, evine ziyarete gidelim” dediler. Aşağı Ayrancı’da oturuyordu orada evine ziyarete gittim.

Serpil Aygün Cengiz: Kaç yılı diye hatırlıyorsunuz, Hocam?

Nail Tan: İşte şeyden önce, yani bu ilk kriz [19]74-75 falan olabilir o civarda olabilir, [19]75 falan olabilir.

Serpil Aygün Cengiz: Sonra Ayrancı’ya evine gittiniz, öyle mi?

Nail Tan: Evet, işte Zümrüt Hanım, İsmail Öztürk, Gürbüz Erginer evine ziyarete gittik, Ulun Hanım bize kahve pişirdi.

Serpil Aygün Cengiz: Eşi...

Nail Tan: Ulun Hanım’la da tanıştık. Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’nda ders veriyorum” dedi. Sonra ben onların şeyiyle [tavsiyesiyle] Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’nda halk bilimi dersleri okutmaya başladım.

Serpil Aygün Cengiz: Ulun Hanım’la tanıştık sonra vesile mi oldu, Hocam?

Nail Tan: Tabii, ondan sonra şey, daha başkalarıyla tabii Örcün Barışta Hanım’la tanıştım, Taciser Onuk’la tanıştık. El Sanatlarıyla ilgili eğitim orada yapıldığı için benim gittiğim bir yer de orasıydı, çünkü aşağı yukarı el sanatları kısmı tamamen Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’ndaydı. En çok ilişkide olduğum bir okul da orasıydı, sonra Fakülte oldu biliyorsunuz. Şimdi Sedat Veyis Örnek ile ilgili...

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, Hoca vefat ettikten sonra Bölüm, Kürsü ile ilgili olarak gelişmeleri takip etme şansınız oldu mu? Size nasıl yansdı?

Nail Tan: Şimdi tabii mezunlarını beklemek gerekiyordu. Biz “Kürsü açıldı, mezunlarını verilecek, biz alacağız” diye bekliyorduk. Ben yalnız 1984’te gene bir şey değişikliği oldu, kanun değişikliği oldu, daire başkan yardımcılıkları kaldırıldı, birtakım görevler kaldırıldı. Benim iki Başkan Yardımcım vardı; dedi ki müsteşar Bey, “İki başkan yardımcısını alıp başka birimlere tayin edeceğiz” dedi, “ama arzu edersen,

senin çalışmandan çok memnunuz, orada kalabilirsin, ama istersen Güzel Sanatlar Genel Müdür Yardımcılığı boş, o bölümün sıkıntıları var, orada bize yardımcı olursan yardımcılarından birini yerine bırakabilirsin, hangisini istersen” dedi. Bana bıraktılar; iki kişiden biri Kâmil Toygar, diğeri Hayrettin İvgin; tabii Kâmil Bey daha kıdemliydi. “Ben”, dedim “arkadaşların önünü açayım”. Ben, Güzel Sanatlarda gene halk müziği, halk oyunları çalışmalarını da güçlendirmek üzere -orada bu işler hiç yoktu-, nitekim oraya ben geçtim. Orada “Halk Müziği Devlet Toplulukları” kuruldu. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nu Tanıtma Genel Müdürlüğünden aldık, Güzel Sanatlar’a bağladık. Halk oyunları dalında faaliyet gösteren derneklere maddi katkı sağladık. Sabancı’yla görüştüğ, genel müdürle. Sakıp Sabancı Bey önemli bir para verdi, kıyafetlerini yenilemeleri, çalgılarını yenilemeleri konusunda. Düzenli [olarak] ben orada çalıştığım sürece 10 yıl halk oyunları derneklerine Sabancı Vakfı’ndan para aldık. Yani gittiğimiz yerde gene halk bilimine hizmete devam ettik. Sonra Genel Müdürlük [HAGEM] oldu orası [MİFAD, HAKAD], en son [19]97’de geldim. Genel müdürlük yaptım ve emekli oldum, ama yapamadığım işlerden biri onu söylemek zorundayım: Bu “Folklor Açık Hava Müzesi”, kurulması için çok çaba gösterdim. O, Hamit Zübeyr Koşay’ın bize bir mirasıydı. Kürsüyü kurduk, kürsü mezunları Bakanlık’ta görev aldılar, tamam, ama Folklor Açık Hava Müzesi için de Ahmet Edip Uysal Orta Doğu Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesine dekan oldu, [19]80’li yılların başında, [19]83 falan olabilir. O zaman Ahmet Edip Bey de bu konuya çok inanmış bir insandı, halk bilimine. İngiliz filolojisi profesörüydü, ama günlük çalışmasının dörtte üçünde halk bilimiyle meşgul olurdu, ancak dörtte birinde ders verirdi. Akli fikri bizim işlerimizdeydi; sürekli alana çıkar, derlemeler yapar, eşyalar toplar[dı] ve Amerika’da Texas Üniversitesinde Türk Folklor Arşivi kurdu.

Meryem Karagöz: Kendisi İngiliz dili hocası mı, Hocam?

Nail Tan: Evet, İngiliz dili [ve] edebiyatı hocası.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, aynı dönemlerde ODTÜ’de başka bir filolog daha vardı, Seyfi Karabaş, o da halkbilim çalışmaları yapıyordu.

Nail Tan: Evet, evet! Seyfi’yi de iyi [tanırım], yani benim mademki [Sedat Veyis Örnek] Hoca dışında da konuşuyoruz...

Serpil Aygün Cengiz: Tabii hocam.

Nail Tan: Benim görüşüm şuydu, sağ-sol, şu-bu, Alevi-Sünni, hiçbir görüşünü ayırt etmeden [hizmet], zaten Sedat Bey’in beni sevmesinin sebebi de oydu. Hiçbir görüşünü dikkate almadan halk bilimiyle ilgili çalışmalar yapan herkesi Millî Folklor Araştırma Dairesinin etrafında toplamayı başardım. Herkesin çalışmasını oraya akıtmaya çalıştım. Herkesin tezlerini bastım, basamadıklarımızı kütüphaneye koyduk, arşive koyduk, sürekli malzeme aldım; ben herkesten faydalandım. Onun için bütün halk bilimi alanında

“h” diyen herkesi tanırım, herkesi oraya çağırışımındır, herkesten faydalanmışım.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, Seyfi Karabaş’la nasıl bir irtibatınız oldu?

Nail Tan: Seyfi Karabaş’ı Ahmet Edip Uysal getirmişti daireye. Seyfi Bey’in bu kongrelerdeki konuşmaları bizim eski kuşak halk bilimcilere tabii biraz ters geldi; mânilerde erotik unsurlar bulmaya başladı falan. Onun için Karabaş çok tepki [çektii], ama dediğim gibi ben herkes görüşünden faydalanırım; herkesi çalışmalarıyla bütün toplantılara çağırışımındır. Karabaş genç yaşta da ne yazık ki vefat etti. Ahmet Edip Uysal dekanken Orta Doğu Teknik Üniversitesinin geniş arazisinden “ODTÜ [Folklor] Açık Hava Müzesi” için bir bölümünün ayrılmasını, tahsis edilmesini sağladı. Mimarlık Fakültesinde de gene bizim halk bilimine yakın arkadaşlar vardı, onlarla da Anadolu’da tarama yapılarak hangi evler taşınacak, hangi ev modelleri getirilecek araştırma yapıldı; çizimlerini yaptılar projesini hazırladılar ve işler yolundaydı, Devlet Planlama Teşkilatı tam manasıyla destek veriyordu, parasını verdi, yatırım parasını verdi, ama hiç ummadığımız bir yerden darbe aldık: Mimarlar ve Mühendisler Odasından! Mimarlar ve Mühendisler Odası projenin iptali ve uygulanmamasının, durdurulması için Danıştaya [dava açtı]... Ve bizim bu güzel projemizi yahu bir anlayın! Anlatıyoruz, anlamıyor, diyor ki; “İşte orada”, diyor “ağaç kesiliyor”, “Hayır, ağaçları koruyor, bu proje ağaçları koruyacak, çünkü ormanlık bir bölge”, “Niçin orayı tercih etmişiz? Ormanlık bölgenin içerisindeki evler ormanlık bölge malzemesine göre olacak, ormanlık bölge de lâzım, bize su da lâzım, su kenarı da lâzım, Eymir Gölü’nün civarında mesela boş alan var, yani hiç ağacı olmayan bir yer, ağaç diksinler” diyor. “Yaa, buraya evi buraya konduracağım, yani ağaç kesmeden ağacın arasına koyacağım; su kenarını kullanmak zorundayım, dere kenarını kullanmak durumundayım” Folklor açık Hava Müzesi’nde. Ve “Ankara Bağ Evi” yapıldı. İlk ev de yapıldıktan sonra proje iptal edildi. Birinci adım dahi atıldı, yani orada hâlâ ev duruyor yani. Bu kadar geri görüşlülük olamaz yani, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi projeyi üstleniyor onlar yapıyor, bu şahıslar da Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi mezunu çoğu.

Serpil Aygün Cengiz: Sonra Açık Hava Müzesi de olmadı...

Nail Tan: Şimdi Orta Doğu Teknik Üniversitesine ben çok güveniyorum; bilim alanında da dünyanın sayılı üniversiteleri arasındadır. Orta Doğu Teknik Üniversitesi bilinçsizce bir iş proje başlatmaz ve yapmaz. Yani Ahmet Edip Uysal sadece bir görüşmeci olmuştur, ama oturduğumuz zaman böyle on kişi oturuyoruz mimarlarla, hepsi ne kadar heyecanlı, ne kadar güzel buluyor. Romanya’daki müzeyi gördüler, Skansen [Açık Hava] Müzesi’ni gördüler. Gördükten sonra dediler ki; “Biz çok geç kalmışız” dediler bana, “çok geç kalmışız”. Yani bu vesile ile söylemek zorundaydım. Ben o söyleşide de yapmak istediklerimi fakat yapamadıklarımı, niçin yaptırmadılar, niçin yapamadık, onun da hesabını verdim. Sedat Veyis Örnek’i rahmetle anıyorum gerçekten, benim tanıdığım en iyi halk bilimcilerden biriydi. *Türk Halkbilimi* kitabı gibi çok temel bir kitabı... Ben de ders verirken o kitabı, tabii taklit etmek istemedim, ama tabii mecburen bazı kısımlarını örnek alarak bu kitabımı [*Halk Bilimi / Genel Bilgiler*] ders notlarımdan

hazırladım; bu da yedi baskı yaptı, gördünüz mü?

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, o eski basımı var bende.

Nail Tan: Evet, tabii eski basımdaki bilgiler çok eskidi, bunu da bugün size vereyim.

Serpil Aygün Cengiz: İmzalı isteriz tabii.

Nail Tan: Evet.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, Sedat Veyis Örnek'in *Türk Halkbilimi* kitabında zamanına göre çok nitelikli bir sınıflandırma var, klafikasyon var. Orada yapılan sınıflandırmayla Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğünün arşivi altında yapılan sınıflandırma arasındaki bağlantı nedir? Yani sizin daha önceki çalışmalarınızın meyvesi şeklinde mi kitaptaki çalışma yoksa o çalışma daha sonra Folklor Daire Başkanlığına mı yansıdı? Nasıl bir ilişki oldu?

Nail Tan: Evet, tabii biz arşive koyacağımız malzeme için bir sınıflandırma sistemi yapmak zorundaydık. Önce, bu Sedat Bey'in ve daha önceki folklor derleme kılavuzlarındaki tasnifleri de dikkate alarak yüzlük sade bir sınıflandırma sistemi kullandık. Bu benim kitabımda var. O ilk kullandığımız sınıflandırma sistemi.

Serpil Aygün Cengiz: [19]70'li yıllarda yaptığınız mı?

Nail Tan: [19]70'li yıllarda yaptığımız ilk şey burada var. Sonra tabii malzeme geldikçe, tecrübe arttıkça o sınıflandırma sistemini ayrıntılı hâle getirmek gerekti ve [19]80'li yıllarda ikinci sınıflandırma sistemini yaptık ayrıntılı ve o da basıldı. O belki elinize geçmiştir. Zümrüt Nahya, sizin öğrencinizin o sınıflandırmanın hazırlanmasında çok payı vardır, ama bütün arkadaşlar ortak olarak çalıştılar, bütün araştırmacıların katkılarıyla o geliştirilmiş sınıflandırma sistemi yapıldı. Tabii onda hem Sedat Bey'in [çalışmalarından] hem önceki kılavuzlardan faydalanıldı, ama daha çok bizi malzeme zorladı, yani derlemeden gelen malzemeyle yeni alt bölümler açıldı.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, peki Sedat Veyis Örnek'le ilgili olarak hatırladığımız karşılaşmalarınız, konuşmalarınız? Ayrıca görüşür müydünüz mesela ikiniz?

Nail Tan: Karşılıklı olarak mı?

Serpil Aygün Cengiz: Evet.

Nail Tan: Tabii, yani zaman zaman [Sedat Veyis Örnek] daireye gelirdi, hem öğrencilerini görmek için hem de beni görmek için; her gelişinde güzel bir teklifle gelirdi. Yani bu Folklor Açık Hava Müzesi konusuna o da çok inanmıştı. O da "Kurmamız lazım, çok üzülüyorum" diyordu. Benim son genel müdürlüğümde [1997-1998] Çalgı

Müzesi'ne çok ağırlık verdim. Bir de bir haber geldi, "Mersin'de Alata Çiftliği'ni Tarım Bakanlığı iptal ediyor" diye, hemen talip oldum. İstemihan Talay Bey'in imzasıyla bir yazı yazdık, "Alata Çiftliği'ni bizim Bakanlığa devredin, biz orada Akdeniz Bölgesi Folklor Açık Hava Müzesi'ni kuracağız" diye. Çalgı Müzesi içinde Yıldız Sarayı'ndan bize yer tahsis edildi, programını hazırladım. Koleksiyonerlerden Etem Ruhi Üngör, koleksiyonunu bize düşük bir fiyatla satmayı kabul etti. Ama bakın ben [19]98'de emekli oldum, siyasi baskılarla emekli oldum. Aradan kaç yıl geçmiş, bundan bir ay önce Azerbaycan'a gittim. Azerbaycan'da benim hayalimdeki müzelerin hemen hemen hepsi yapılmış. Sadece Folklor Açık Hava Müzesi yok. Onlara da, Folklor Enstitüsünde onu söyledim. Folklor Enstitüsünden bir yığın kitapla geldim buraya. Türk Dil Kurumu Kitaplığına koyduk, haberiniz olsun. Ben her gidişimde böyle yirmi, yirmi beş kitapla gelirim, hepsini buradaki Türk Dil Kurumu Kitaplığına koyarız. Burada Azerbaycan folkloruyla ilgili hemen hemen her şey bu sayede olmuştur. Şimdi Çalgı Müzesi var, Kıyafet Müzesi var, Tarım Müzesi kurmuşlar Enstitü olarak, Tarım Müzesi. Tarım ve hayvancılık ülkesi diyoruz; nerede, tarım ve hayvancılık ülkesi olduğumuzu nereden göreceğiz? Nerede eski tarım aletleri? Nerede kullandığımız teknolojik şeyler, araçlar gereçler? Türkiye'de kaç çeşit elma yetişiyor, onu bile bilmem, bu da halk bilimin alanına giriyor. Kaç çeşit yerli elmamız var? Kaç çeşit yerli armudumuz var? Yani Azerbaycan müzecilik alanında bizi çok geçmiş. Onların edebiyat müzeleri var, taa 11. yüzyıldan başlayarak büyük yazarların bütün eserlerinin yer aldığı, resimlerinin, heykellerinin yer aldığı Azerbaycan Edebiyat Müzesi! Nerede Türk Edebiyatı Müzesi?

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, buradan Türk Dil Kurumuna gelsek; sizin Türk Dil Kurumunda da çok farklı çalışmalarınız oldu değil mi, uzun yıllar boyunca?

Nail Tan: Evet, çok teşekkür ediyorum size. Şimdi tabii hayalimizin bir kısmını gerçekleştiremeyince Kültür ve Turizm Bakanlığında dediğim şekilde istemeyerek, yani Bakana ben gene şükran borçluyum, benim o kadar emek verdiğim yerden hiç olmazsa genel müdür olarak emekli olmamı sağladı, ama dedim ki; "Bir yıl beraber çalışalım şu projelerimden birini, ikisini gerçekleştirme fırsatı verin, sizin adınız Türk kültür tarihine girsin şu Çalgı Müzesini yapalım hiç olmazsa veya Mersin'deki Akdeniz Bölgesi çalışmasını başlatalım" ... Yani sabahtan 1 Nisan 1998 sabahı "Allahaismarladık" dedim, Bakana, müsteşara, çalışma arkadaşlarıma. Öğleden sonra burada saat 14.00'te "Türk Destanları Projesi"nde uzman olarak çalışmaya başladım, Türk Dil Kurumunda.

Serpil Aygün Cengiz: Yani Türk Dil Kurumunda çalışmanız bu tarihte başladı?

Nail Tan: Evet. Ahmet Bican Ercilasun başkandı ve bizim konularımıza yabancı olmayan bir insandı. Fikret Türkmen de halk edebiyatçı[sı], profesör. Türk dünyası destanlarının derlenmesi, yazıya geçirilmesi ve Türkiye Türkçesine aktarılması projesinin hazırlayanıydı, başkanıydı. Onların teklifi üzerine öğleden sonra geldim burada başladım ve projeye -tabii onların üniversitede dersleri vardı- ancak ayda bir iki defa toplantı sırasında ilgilenebiliyorlardı. Ben burada işin başında durup çalışmayı hızlandırdım,

yazıları takip ettim. İlgili uzmanların çalışmalarını dediğim şekilde denetledim ve şu an elli yedi cildi yayımlandı Türk dünyası destanlarının elli yedi cilt oldu ve yüz cilt olacak daha. Bu arada destanların günümüzdeki uzantısı halk hikâyelerini düşündük, Fikret Türkmen'le. Yaşayan en iyi hikâye anlatıcıları olarak üç kişiyi tavsiye ettiler, üç âşığı: Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Şevki Halıcı, bir de başka bir âşık daha vardı, Bayram Köroğlu. “Onların derlemesini yapalım” dedik, ben Murat Çobanoğlu’nu ve Âşık Şeref Taşlıova’yı çalıştım, aşağıdaki salona biraz da dinleyici bularak, aşağıda aralıklı olarak, tabii bir günde böyle yedi saat sekiz saat anlattırılmıyorsunuz, yoruluyorlar. Ben onlara diyorum ki “Şu hikâyenin şiirlerini yaz, olay akış planını da yaz, hazır hâle gelince haber ver, çekim yapacağız aşağıda”. Önce hazırlık yaptırıyorum çünkü böyle oturup da olmaz yani, unuttur. Döküyorlar kâğıdın üzerine, olay akış planını da döküyorlar, şiirlerini hazırlıyorlar ondan sonra aşağıda kameranın karşısına oturtturuyoruz, böyle. İki yıl sonra -yazıya geçirme son derece zor bir iş biliyorsunuz- yazıya geçirdik işte nihayet, biliyorsunuz bu âşıkların hikâye külliyatları da Türk Destanları Projesi’nde yayımlandı. Âşık Şeref Taşlıova’yı bu yıl kaybettik, öteki âşıkları da kaybettik, Murat Çobanoğlu’nu da kaybettik. Bakın iyi ki o derleme çalışmalarını burada yapmışım. Bugün o dört âşığın dördü de yok. Yani gittiğim yere halk bilimini taşıyorum, Serpil Hanım.

Serpil Aygün Cengiz: Ne güzel, Hocam... Türk Dil Kurumunun tarihçesi olan kitabı da yazdınız, biz Sedat Veyis Örnek ile ilgili yönetim kurulu üyeliğiyle ilgili bilgileri oradan aldık. Ben düşündüm, sandım ki siz daha önce de Türk Dil Kurumu ile bağlantınız vardı, ama öyle değilmiş.

Nail Tan: Yoktu. Bakanlıktan emekli oldum, dediğim gibi şimdi burada çalışırken, hatta görev aldığım zaman arkadaşlar dediler ki “Sana ne parası vereceğiz?”. Dedim ki; “Sakin para vermeyin, yoksa buraya emekli olmuş öğretmen kim varsa ‘Nail Bey burada çalışıyor, biz de çalışalım’ diye” gelirler, ek gelir elde etmek için. “Bana para ödemeyin, ben parasız olarak çalışırım” dedim.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, bu bölümü yayımlarız Hocam, hiç anlamam.

Nail Tan: Evet, bu bölümü gururla söylüyorum, o söyleşide de söyledim. İyi ki almamışım, sonra ne oldu biliyor musunuz? Sayıştay’dan denetçiler gelmiş. Proje kurullarında ayda bir defa toplanıp 18 lira ücret alıyorlar, Fikret Türkmen İzmir’den kalkıp geliyor, ek derslerini falan bırakıyor, burada bir günde dört saat, beş saat çalışıyor ve onun karşılığında 18 lira para alıyor arkadaşlar, 18 lira. O 18 liralara altı, yedi yılda birikmiş, 2000 lira olmuş, 1800 lira olmuş, onu faiziyle beraber geri aldılar. Ben para almadığım için, hiçbir para almadığım için. Yaa bir de geri vermek zorunda kalacaktım, yani bir şeyler almış olsaydım bir de geri verecektim faiziyle beraber. Birtakım şeyler için ben -tabii devletten emeklilik maaşım gayet iyiydi, yüksek pozisyonda emekli olduğum için- herhangi bir ihtiyacım yok, oğlum Tıp profesörü, onun benden bir ihtiyacı yok. Bu işleri bak sağlığımı koruyorum, çalışıyorum, çalıştığım için de sağlığımı koruyorum; bunun değeri para ile ölçülür mü?

Serpil Aygün Cengiz: Biz hocam şu anda *Folklor Edebiyat Dergisi* için özel sayı hazırlıyoruz, dergi çıktığında onun bir panel düzenleyerek tanıtım toplantısını yapacağız. Ona da kabul buyurup gelerseniz eğer, birlikte olursak orda, çok mutlu oluruz.*

Nail Tan: Memnuniyetle tabii, ben *Folklor Edebiyat Dergisi*'nin yazarları arasındaydım. Onun için derginin faaliyetine katılmaktan zevk alırım. Ayrıca, tabii Sedat Veyis Örnek için dokuz toplantı olsa dokuzuna da gelirim. Acıpayamlı için de düzenlerseniz gelirim, Erdentuğ için de, yani Türk folkloruna kim dört sayfalık bir hizmette bulunduyorsa onun için de gelirim, Serpil Hanım. Yani bakın, Eflatun Cem Güney için toplantı oldu bu yıl, gittim. Geçen yıl Sarısözen'e gittim.

Serpil Aygün Cengiz: Bu projeden sonra aslında aklımızda olan çalışmalardan biri de Orhan Acıpayamlı üzerine, onun adına da çünkü bir çalışma yapılmadı, değil mi?

Nail Tan: Evet, yapılmadı en şey olan Orhan Acıpayamlı'ydı yani, diyelim ki ...

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, pardon videoya şunu ayarlayalım mı?

Zeynel Karacagil: Ayarlayalım, Hocam.

Nail Tan: Diğer hocalar birtakım makamlara geldiler; yüksek kurullarda değerlendirildiler, ama Acıpayamlı?

Zeynel Karacagil: Son..

Serpil Aygün Cengiz: Evet, Hocam.

Nail Tan: Daima köşede kaldı, biraz geri planda kaldı. İşte o kitapta gösterdim size, bakın Başkanlık Divanında Asbaşkan, çok mutluydu o günkü o açılış töreninde çok mutluydu, yönetirken.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, Orhan Hoca'yla tanışıklığınız ne zaman başladı?

Nail Tan: İşte aynı şekilde Folklor Enstitüsü müdür vekilliği omzumda kalınca, bir ben ilgili çalışanları sadece Orhan Hoca'yı değil, mesela Bahaeddin Ögel'i, Faruk Sümer'i, Metin And'ı, Kız Teknik'teki hocaları, dediğim gibi alanımızda kim çalışıyorsa ben herkesten yararlanmak için kapılarını çaldım. Böyle bir kuruluşun varlığından bahsettim, çoğu Millî Folklor Enstitüsünü bilmiyordu bile, yani böyle bir kuruluşun

* *Folklor/Edebiyat Dergisi Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı* (2015, Cilt 21, Sayı 82) yayımlandıktan sonra *TÜBİTAK SOBAG 114K576 Sedat Veyis Örnek Sözlü Tarih, Biyografi ve Belgelik Çalışması* projesi kapsamında yayımlandı; hemen ardından 22 Mayıs 2015'te Cumhuriyet Üniversitesinde (Sivas) düzenlenen tanıtım toplantısına Nail Tan da davet edildi, ancak kendisi aynı tarihlerde yurt dışı gezisi olduğu için toplantıya katılmadı.

olduğunu bilmiyorlardı, çünkü böyle apartman köşelerinde; üç,dört apartmanda yer; Bakanlıkta yer bile vermemişler Enstitüye, biliyor musunuz? Cahit Öztelli müdürken. Sümer Sokak'ta, orada burada adresleri var. Kızılay'da çeşitli apartman dairelerinde görev yapmış. En sonunda Bakanlığın içerisine almışlar. Bakanlığın içerisinde de bir müdür odası, bir müdür yardımcısı odası, iki, bir de memurların odası üç. Gürbüz, İsmail ve Zümrüt'ün üçünün oturduğu bir oda vardı bodrumda. O da bodrumda, yer bulmuşlar. Dördüncü oda bodrumda, bir de çok büyük bir salon, arşiv-kütüphane olarak kullanılan, artı bir de depo. Artan dergilerin bulunduğu depo yani Millî Folklor Enstitüsü olarak benim aldığım fiziki mekân buydu. Cahit Öztelli de bu kadarlık yerlerde, yani bir apartman dairesinde üç oda, bir salon. Hep üç oda, bir salon yerlerde, iki üç yerde dolaşmış. Efendim, bu durumdan geldik.

Serpil Aygün Cengiz: Orhan Bey ile siz peki hocam konuştuğunuzda yani, o tabii heyecanlanmış, katılmış seminere.

Nail Tan: Evet tabii seminerde [1973'te] asbaşkan olarak görev yaptı, seminere katıldı. *I. Folklor Kongresi*'ne katıldı, ikinciye de katıldı, yani sağ olduğu sürece hep bütün faaliyetlere katıldı. Yalnız o kürsü kurulması işinde “Biz dersi veriyoruz,” deyince “Ne dersini, ne kadarını veriyorsunuz, yani halkbilimi bundan mı ibaret?”. Hem etnoloji hem halkbilimi aynı çatı altında nasıl devam eder, yani birbirinin altı olabilir şimdi yani, öyle değil mi?

Serpil Aygün Cengiz: Öyle Hocam, etnoloji ve halkbilim...

Nail Tan: Ama sizin Anabilim Dalı şimdi bakın, Anabilim Dalı değil mi, sizin ki?

Serpil Aygün Cengiz: Evet, Hocam.

Nail Tan: Anabilimdalı olunca iş değişti; yeni üniversite sisteminde “Anabilim Dalı” denmiş sizin hakkınız verilmiş. Siz her şeyi okutuyorsunuz, Anabilim Dalı çerçevesinde bağımsızsınız.

Serpil Aygün Cengiz: Evet, Hocam. Hocam, Sedat Veyis Örnek'le Orhan Acıpayamalı... Biz görüştüğümüz kişilere de soruyoruz, karakterleri çok farklı?

Nail Tan: Çok çok, tabii öğrencilerinden de bana duyumlar geliyordu, ama konuşmalarından anlıyordum. Erdentuğ'un şeyi [asistanı] anlıyordum, ben de öğretmenlik yaptığım için. Attila Erden'le, Zafer Hanım'la, herkesle, sonra Muhtar Kutlu ortaya çıktı. Dediğim şekilde bizim alanımızda görev yapan bütün öğretim üyeleriyle İstanbul'da olsun, Erzurum'da olsun, herkesle benim temasım vardır. Olmalıydı, doğrusu olağanüstü bir şey yapmıyorum, bildiğimin doğrusunu yapıyorum.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, Orhan Hoca da halkbilim çalışmaları olan bir kişi.

Nail Tan: Evet.

Serpil Aygün Cengiz: Halkbilim Kürsü'sü fikrine sıcak bakmayına şaşırđım ben.

Nail Tan: İşte demek istedim ya Erdentuğ karşı çıkınca o fikrini söyleyemedi. Benim bir avantajım daha oldu: Ben bir yıldan fazla Folklor Enstitüsü Müdürlüğüne bakıp işleri epeyce yoluna koyduktan sonra Devlet Planlama Teşkilatı'nın da desteğiyle -Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü var, onun giriş sınavlarına yirmi dört, yirmi beş bin kişi giriyor, seksen kişi alınıyor- o sınavda başarılı olup o seksen kişinin içerisine girdim. Ondan sonra Müsteşar Mehmet Önder dedi ki; "Yahu tam" dedi, "işleri yoluna koydun, niye gidiyorsun, vermem izin sana" dedi. Dedim ki; "Ne olursunuz bana izin verin", dedim, "Burada verimli çalışmam için şart" ve verdi izin. İzin verdi, bir yıl daireden izinlisiniz, bir yıl sürüyor tez de aldım, tezli bitirenlere de bir kademe maaş, artı maaş veriliyor, öyle bir avantajı da var. [19]73 yılı Mayıs'ında bu eğitimi birincilikle bitirdim. "Altın Kalem"i aldım. Altın Kalem'i getirdim koydum, Mehmet Önder Bey'in masasına, ondan sonra "Aferin, evlat" dedi, "Seni bak buraya, başkanlık yapılıyor, seni oraya başkan olarak da [atamam için] şimdi bu eğitimden sonra bana bir gerekçe daha verdin" dedi; çünkü başkan olacağım, parası var, kadrosu var, talip çoğalacak. Bu yöneticilik eğitimini alarak Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanı olduğum için devlet büyükleriyle ilişkilerde, siyasi ilişkilerde, üniversitelerle ilişkilerimde, öğretim üyeleriyle ilişkilerinde farklı bir şey oldu, kendimde hissettim. Aşırı bir güven geldi bana, konuşma şeyini [usulünü] biliyorum, kiminle nasıl konuşulacağını biliyorum ve o güvenle iyi başkanlık yaptım. Eğer o eğitimi almasaydım olay içerisinde, iş içerisinde tecrübe kazanmaya çalışsaydım belki daha çok hata yapardım, az hata yaptım. Muhakkak yapmışımdır, ama az hata yaptım.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, çok yorduk sizi, ama son bir soru halkbilimi ile ilgili -Açık Hava Müzesi dışında- başka hayalleriniz var mı? Yapılmadığını düşündüğünüz, yapılmasını istediğiniz?

Nail Tan: Evet, şimdi yapamadığımız şey şuydu: Ben şimdi Millî Folklor Enstitüsünü ayrı bir binaya kavuşturmak istedim. Bir Araştırma Enstitüsü, bakın işte Türk Standartları Enstitüsü var, bir de Devlet İstatistik Enstitüsü var, Atom Enerjisi Kurumu var. Devlet içindeki bu tür kuruluşların her birinin ayrı bir mekânı var. Türkiye'nin zengin folklorunun derlenmesi için bir avuç içi kadar yer olmaz, ayrı bir tesisin olması gerekiyordu. Hasan Celal Bey dedi ki; "Evlat, sana ayrı bir bina için ödenek vereceğiz. Bir arazi bul.". Devlet Arsa Ofisinden arazi istedik, ondan sonra onlar şehrin uzağında yerler gösterdiler. Hasan Bey "Oralara olmaz" dedi, bu "merkezde olması gerekir" dedi. Ondan sonra, bana ilk önce bir arsa satın alma parası verdiler. Bugün Emniyet Genel Müdürlüğü var, Ayrancı'da, o arsa devletindi, o arsaya talip oldum. Arsayı veriyorlardı, orası bizim Bakanlıktaki, maalesef onları da affetmiyorum. Ben de o sırada Ayrancı'da oturuyorum, "Evinin yakınında arsa buldun değil mi? Eviden işine gideceksin" dediler bana. Yaa

kardeşim merkezî arsayı aldırmadılar bana, derken Hasan Bey'e anlattım tabii. İkinci yıl tekrar arsa parası verdiler. Bu defa Dikmen 4. Cadde'de, şimdi Mesa Blokları'nın olduğu dördüncü durakta, dördüncü durakta sol tarafta da park vardı, bilmem o tarafı bilir misin? O arsa Millî Savunma Bakanlığının. Millî Savunma Bakanlığıyla beş milyara anlaştık. Beş milyar para vermişti Hasan Bey. Beş milyara anlaştık, ona da karşı çıktılar, derken Atatürk Kültür Merkezinin kurulması gündeme geldi, Atatürk Kültür Merkezi var ya Hipodromda?

Meryem Karagöz: Evet, Hocam.

Serpil Aygün Cengiz: Evet...

Nail Tan: Onun Planlama Kuruluna daire başkanı olarak Folklor Dairesi Başkanı olarak çağırıldım, dedim fırsat bu fırsat, bütün bir Folklor Enstitüsü için ne gerekliyse hepsini o binanın içerisine yerleştirdim. Folklor uzmanlık kitaplığı, arşiv üç dört bölümdü. Yani bantlar için ayrı, kâğıt malzemesi için ayrı arşivdi, üç gözlü arşiv, malzemenin özelliğine göre. Araştırmacı odaları, halk oyunları çalışma salonu, halk müziği çalışma salonu, el sanatları atölyeleri. Yani binanın neredeyse bir katını ayırdım, hepsi kabul edildi. Hepsi geçti, orada yapıldı bunlar, ama arkadaşlar tabii ben Güzel Sanatlar'a geçmişim dediğim gibi, binanın bitimi o zamana rast geldi. Onlar taşınmadılar ilk günlerde orası çok soğuktu, karanlıktı, bazen elektrikler şey olmuyordu, şu oldu, bu oldu, onlar taşınmayınca başka birimler, oralara yerleştirdiler. Şimdi oraların hepsini Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kullanıyor. Benim yapamadığım bir iş Folklor Enstitüsü için ayrı bir bina yaptırmak, bir de ona yanarım. O ayrı bina olmadan Enstitü olmaz arkadaşlar.

Serpil Aygün Cengiz: Hocam, birimin adı da maceralı oldu değil mi? Ben asistanken sanki Halk Kültürlerini Araştırma Geliştirme Genel Müdürlüğüydü.

Meryem Karagöz: HAGEM, değil mi Hocam, HAGEM?

Nail Tan: Evet, ben işte Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürü olarak emekli oldum. Bakın Millî Folklor Enstitüsü olarak kuruldu 1966-1973 arası Millî Folklor Enstitüsü. [19]73'ten [19]80, [19]87 veya tabii kitabımda var, [19]87 veya [19]88'e kadar Millî Folklor Araştırma Dairesi, sonra bu "folklor" kelimesini hâlâ "oyun" anlıyorlar, "müzik" anlıyorlar, Halk Kültürü Dairesi Başkanlığı oldu. Halk Kültürü Dairesi sonra [19]93'te de Halk Kültürlerini Araştırma Geliştirme Genel Müdürlüğü oldu, HAGEM oldu. Sonra 2003'te kaldırdılar o genel müdürlüğü. Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğünün içerisinde iki daire haline geldi, iki küçük daire; şimdi yok yani bu iki dairenin birinin adını Somut Olmayan Kültürel Miras Dairesi demişler, yanlış olarak tabii. Somut Olmayan Kültürel Miras şimdi halk biliminin, halk kültürünün bir bölümüne verilen bir ad, ama tabii güncel bir konu olduğu için o adı vermişler, belki onlar da kendilerince haklı olabilirler. Bir de Araştırma Dairesi diye bir yer var, iki dairede bugün o genel müdürlüğün personeli, genel müdürlüğe bölünmüş vaziyette.



Nail Tan ile yapılan gorusmenin ardindan (Meryem Karagöz, Nail Tan, Zeynel Karacagil ve Serpil Aygun Cengiz.

Serpil Aygün Cengiz: Bu iki dairenin başı Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü mü?

Nail Tan: Evet, tabii onun içersinde onlar eğitim de yapıyorlar, personel eğitimi de yapıyorlar, turizm eğitimi de yapıyorlar. Yani eğitim adı altında başka işler de yapıyorlar. Araştırma sözü de şeyi kastediyor, bizim işleri. Folklor araştırmalarıyla ihtiyaç duyulan, turizm araştırması yapılacağı zaman da onlar yapıyor.

Serpil Aygün Cengiz: Bir şekilde kalkmış “halkbilim” adı yani?

Nail Tan: Evet, işte yani artık size söylüyorum bu olayın artık bir üniversite tarafından sahiplenilmesi gerekir. Ege Üniversitesinde Fikret Türkmen Hoca Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsünü yaptırdı. Bu destan projesinde beraber çalıştığımız için Bakanlıklara zaman zaman beraber giderdik, kendi çabasıyla üniversitesine yatırım parasını aldı. İki bina yaptı, orası da bir Araştırma Enstitüsü. Konferans salonu, araştırmacı bölümleri, arşivi, uzmanlık kitaplığı... Demek ki üniversitede istenirse bu oluyor, şimdi Fikret Türkmen Hoca'nın yaptırdığı iki binadan oluşan Enstitü benim hayalimdeki Folklor Enstitüsü. Üniversitenin bunu yapması lazım ve Bakanlıktaki malzemeyi, arşivi olduğu gibi işe yarar personeliyle, uzmanlarıyla beraber de orayı

devretmek lâzım. [Prof. Dr.] Mustafa İsen müsteşarken öyle demiş arkadaşlara, “Ne arıyor bunlar? Bu Bakanlığın işi değil, üniversitenin işi, bilim üniversitede olur” demiş ve Gazi Üniversitesine teklif etmişler Gazi [Üniversitesi’nden] almamış Öcal [Oğuz] Hoca, “Ben o sorumluluğu alamam, ben varken korurum, ama ben yokken ne olacağını bilemem” demiş. Şimdi kaç, dört üniversitede Halk Bilimi Bölümü var, değil mi?

Serpil Aygün Cengiz: Beş galiba hocam.

Nail Tan: Bir de beş var, beşincisi Kayseri Erciyes Üniversitesindeki öğrencisi falan yokmuş galiba?

Meryem Karagöz: Var, Hocam.

Serpil Aygün Cengiz: Almışlar bu yıl, yeni almışlar.

Nail Tan: Yani, yeni?

Meryem Karagöz: Yeni, Hocam.

Nail Tan: Ben sordum, çünkü dediler ki daha Kayseri faaliyete geçmedi demişlerdi. Mayıs’ta kararı çıkmış, kararı alınmış. Evet beş üniversitede bölüm olduğuna göre artık bu beş üniversiteden birinin Folklor Enstitüsünü kurup Bakanlıktaki malzemeye sahip çıkması lâzım. Artık yetişmiş eleman var, yeteri kadar öğretim üyesi var, yeteri kadar doktora yapmış eleman var. Eskiden bunlar yoktu, bir mazeret vardı, deniyordu ki “Eleman, para yok”, ama şimdi her şey var. Her şey var, para da var, para sıkıntısı diye bir şey yok, yapması lâzım. Biz bu kadarını ne şartlarda yaptık size söyledim, yani ne günlerden geldik, bu Bakanlık işi değil, arkadaşlar.

Nail Tan’ın akademi ile Kültür ve Turizm Bakanlığı’nda folklorun yapılandırılmasına ilişkin düşüncelerini açıkladıktan sonra görüşme konularının daha kişisel konulara odaklanmış olması nedeniyle görüşmenin bundan sonraki bölümü burada yayımlanmamıştır.



KİTAP TANITIM

Büyükokutan Töret, Aslı (2016) Hz. Ali Cenknâmelerinden Kan Kalesi Kitabı, Konya: Kömen Yayınları. ISBN: 978-605-5184-87-2, 372 sayfa. **

Aslı Büyükokutan Töret'in hazırladığı *Hz. Ali Cenknâmelerinden Kan Kalesi Kitabı* başlıklı eser, Kömen Yayınları tarafından edebiyat ve sanat kamuoyunun dikkatine arz edilmiştir. Köklü bir mazisi olan Türk edebiyatı tarihinde manzum eserlerin yanı sıra mensur eserlerle de karşılaşırız. Gerek Türk halk edebiyatı gerekse eski Türk edebiyatı alanında çalışan araştırmacıların yoğunlaştığı manzum eserler üzerindeki inceleme ve araştırmalardan sonra mensur eserlere olan temayül, tatmin edici olmasa da, sevindiricidir. Büyükokutan Töret, el yazması mensur bir cenknâme olan *Kan Kalesi Kitabı*'nı çalışma konusu seçerek zor olanı kabullenmiş, ancak neticesi bakımından Türk halk edebiyatı disiplinine önemli katkılar sağlamıştır.

Kan Kalesi Kitabı'nın "Giriş" kısmında, sözlü ve yazılı edebiyat geleneğinde cenknâmeler; anlam, değer ve işlev açısından değerlendirilmiş; Hz. Ali Cenknâmeleri ve Kan Kalesi üzerine yapılan çalışmalar, ulaşılabildiği kadar, zikredilmiştir. Büyükokutan Töret'in ifadesiyle cenknâmeler, "dîni-kahramanlık hikâyeleri olarak kabul edilen, topluma İslâmî bir ahlâk sistemini öğütlemenin yanı sıra özellikle Hz. Ali ve onun etrafındaki şahsında, örnek insan davranış modellerini de çizerek toplumu, yeni bir dünya kurmaya motive eden" hikâyeler olarak bilinirler. Bu tür hikâyeler, on üçüncü yüzyıldan itibaren sözlü ve yazılı gelenekte varlıklarını sürdürürler (S.15).

Büyükokutan Töret, Türk halk hikâyelerinin tasnifi konusundaki çalışmalara da geniş yer ayırarak başta Ignacz Kunos olmak üzere, Nihat Sami Banarlı İsmail Habib Sevük, Otto Spies, Edmond Saussey, Pertev Naili Boratav, Fuad Köprülü, Eflâtun Cem Güney, Faruk Rıza Güloğlu, Ali Duymaz, Agâh Sırrı Levend, Fahir iz, Özdemir Nutku Hikmet İlaydın, İsmail Ünver, Fahir İz, Özdemir Nutku gibi halk edebiyatı araştırmacı-

* Bu kitap tanıtım yazısı Doç. Dr. Kahraman Bostancı tarafından hazırlanmıştır (Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, bostanci@balikesir.edu.tr).

sı ve akademisyenlerin halk hikâyelerinin tasnifi konusundaki görüşlerini özet hâlinde dikkate sunar (s. 22-25).

Büyükokutan Töret, Hz. Ali Cenknâmeleri'nin kaynağı konusunda Pertev Naili Boratav'ın Hz. Ali Cenknâmeleri'nin Arap menşeli olduğu ile ilgili tespitine katılmakla birlikte bu tür hikâyelerin Arap edebiyatının doğrudan doğruya taklidi ya da adaptasyonu olmayıp, destan çağında ortaya çıkan edebiyat ürünlerinin Arap kültür ve edebiyatının tesiriyle sentezi gibi görür (s. 25-26).

Büyükokutan Töret, *Kan Kalesi Kitabı*'nın "İnceleme" kısmında öncelikle çalışma konusu olarak odaklandığı cenknâme metninin değerlendirmesini yapmıştır. Bu değerlendirmelere göre, *Kan Kalesi Kitabı*, Hz. Ali Cenknâmeleri'nin Anadolu sahasında yazılan pek çok yazma nüshasından birisidir. Seksen dokuz varak tutarındaki söz konusu yazma eser, yazarın şahsi kütüphanesinde bulunmaktadır. 21 x15 (13x18) cm ebadında, her sayfada on üç satır bulunan yazma eser, nesih hat ile kaleme alınmıştır. Yazmanın son sayfasında "sene 1115" kaydı bulunmaktadır. Bu tarih de 1703 miladî yılına tekabül etmektedir. Nüshanın müstensihî hakkında herhangi bir kayıt bulunmamaktadır (s. 41).

Cenknâme metninin özetinin verildiği sayfalardan anlaşıldığı kadarıyla bu cenknâmenin kahramanları, başta Hz. Ali olmak üzere, Hz. Muhammed, Sa'îd bin Ubâde, Halid bin Velid, Hz. Fatıma, Ömer adlı bir çoban, Ebu'l-Mahcun ve Tamaruc'dur. Bunların yanı sıra sonradan Müslüman olan tiplerle Müslüman olmayanlar da vardır (s. 41-43).

Kan Kalesi Kitabı'nın şekil ve üslûp özelliklerinden bahsedilen kısmında şu hususlara dikkat çekilmektedir: *Kan Kalesi Kitabı* adlı metin büyük oranda nesir hâlinindedir. Toplam sayısı üç olan şiirler, nesir kısmı canlandırmanın yanı sıra kahramanın duygularını etkili bir şekilde ifade etmesi ve anlatının üzerine kurulduğu ideolojinin ön plana çıkarılması işlevlerini yerine getirmektedir (s. 44).

Kan Kalesi Kitabı, "Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsar ve muhaddisân-ı rüzigâr söyle rivâyet iderler ki" ifâdeleriyle başlamaktadır. Pertev Naili Boratav, bu tarz başlangıçların yazılı edebiyat geleneğine özgü olduğu ifade ederken Mustafa Nihat Özön ise "Halk Arasında Yazılışından Okunan Hikâyeler"de böyle ifadelerin kalıplaşmış olarak bulunduğu dikkati çekmiştir (s. 45). *Kan Kalesi Kitabı*'nda yer alan bir şiir metni Hz. Ali'nin Kan Suyu'nu geçebilmek için söylediği bir münacaat olup vezin aksaklıkları olsa da beyit esasî üzerine müessesdir:

Ey kâdir ilâhî pür-kemâl
Ey kerîm-i pâdişâh-ı zü'l-celâl

Senün em[i]rin ile suyu geçem
Kuş deyülem yâ ilâhi ben uçam

Nefsimi ısmarladum bugün sana
Aşkile innâ ileyhi râci'ün (s. 45)

Kan Kalesi Kitabı'nın dil özelliklerine bakıldığında, metnin Eski Anadolu Türkçesi'nin dil özelliklerini taşıdığı rahatlıkla söylenebilir: Virüb (1b), işidicek (2a), gelesiz (2b), silâh

giymek (4b), tama' (12a), kimesne (12b) turu geldi (19b), kande (25a), ancılayın (36a), ayıttı (45b)y, kıravuz (75a) tarzındaki ifadeler bu tespiti güçlendirmektedir. (s. 46)

Kan Kalesi Kitabı'nda bugün unutulmuş veya hâlâ yaşayan deyimlerin varlığı ile de karşılaşılmaktadır: "hâzır etmek" (2a), "bel bağlamak" (2a), "teselli eylemek" (6a), "bağırına basmak", (6a), "yüz tutmak" (8a), "îmân getirmek" (8b), "helâk etmek" (13b), "hayrân kalmak"; (20a), "âh etmek", (34b), "gam çekmek" (75a) gibi (s. 47).

Anadolu ağızlarında kullanılan "dügüne okumak" (2a), "yarak görmek" (2a), "ödi sıtmak" (70b), "tebermek" (2b), "depemek" (6b), "kakımak" (9a), "şakımak" (10b), "kıran" (11a), "yegrişme" (11b), "bunar" (13b), "berkitmek" (16b), "sarlaşmak" (23b), "kakmak" (35a), "mavlamak" (39a), "seğitmek" (42b), "kamaşmak" (61a), "kucmak" (83b) gibi ifadeler tarama sözlükleri üzerine çalışanlar açısından da zengin bir kaynak oluşturmaktadır. (s. 47)

Büyükokutan Töret, *Kan Kalesi Kitabı*'nın fikrî yapısı ve okuyucuya verilmek istenen mesajlar konusunda şu tespitlerde bulunur:

"(...) *Kan Kalesi Kitabı*, dinleyici ya da okuyuculara dolaylı olarak birtakım bilgiler vermektedir. Hz. Ali'nin ideal bir tip olarak ön plana çıkarıldığı anlatı, toplumda Hz. Ali sevgisinin yerleştirilmesi ve içselleştirilmesi, fetih ruhunun canlı tutulması, İslâmiyet'in yayılması ve bilhassa ibadet ve ahlâka dair esasların kavratılması açısından işlevsel bir özelliğe sahiptir. Bu özellikleriyle anlatının, topluma moral kaynağı olması ve insanları iyi davranışlara sevk etmesi açısından da işlevsel olduğunu belirtmekte yarar vardır." (s. 47)

Yazar, bu tespitlerin ardından metnin fikrî yapısını şu üç madde çerçevesinde kategorize ederek değerlendirir:

a) Hz. Ali algısının kavratılması, b) Dinî-ahlâkî bilgi ve sosyal normların aktarılması, c) Moral kaynağı olması. (s. 47)

Yazarın, *Kan Kalesi Kitabı*'nın coğrafi yapısı hakkındaki tespitlerine bakıldığında, Kan Kalesi Kitabı'nın merkezî yerleşim biriminin Hz. Muhammed'in bulunduğu Medîne şehri olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, anlatı içinde, üç farklı nitelikte coğrafi alan adları geçmektedir. Arap Yarımadası'nda bulunan yer isimleri Tûr Dağı, Mekke Arap vilâyeti olarak geçer. Arabistan Yarımadası dışında kalan yerler ise Şâm; Hz. Ali'nin kendisini tanıtırken söz ettiği Horasân vilâyeti olarak dikkati çeker. Bir diğer coğrafi alan ise müellif/musannifin hayal gücünde geçen coğrafi mekân isimleridir: Maşrık (17b), Şark Şehri (22b), Kan Suyu (25b), Kal'a-ı Lâk (26b), Kâvus vilâyeti (40b), Kan Kal'ası (42b), Devan Dağı (44a), Rûşân Sahrâsı (49b) gibi. (s. 52)

Büyükokutan Töret, *Kan Kalesi Kitabı*'ndaki tipleri değerlendirirken öncelikle kuramsal olarak edebî eserlerdeki tipler konusunda Mehmet Kaplan, Mehmet Fuat Köprülü ve Hasan Köksal'ın görüşlerine yer verir. Bu araştırmacıların görüşlerini merkeze alarak *Kan Kalesi Kitabı*'ndaki tiplerin, başta Hz. Muhammed olmak üzere, İslâm dininin değerler sistemi ile mücehhez; İslâm'ın kabul edilmesi ve yayılması için mücadele eden "gazi tipi"ni temsil ederken diğer taraftan da "velî tipi"nin temsilcileri olduklarını söyler. Metinde başından beri Müslüman olan ya da sonradan İslâm'ı kabul eden tipler; eşi benzeri olmayan, iman sahibi, güzel ahlâklı, akıl danışılan, kuvvetli, cesur sıfatlarıyla öne çıkarılarken Müslüman olmayanlar ise zalim, yalancı, hilekâr ve korkak olarak nitelendirilirler (s. 53).

Yazarın, *Kan Kalesi Kitabı*'na yönelik araştırma ve inceleme mesaisi yoğunluklu olarak söz konusu eserin motif yapısı üzerinde odaklanır. Büyükokutan Töret, Türk edebiyatında "Hz. Ali Cenknâmeleri" adıyla ayrıntılı bir araştırma ve inceleme yapan İsmet Çetin'in kitabından da yararlanarak *Kan Kalesi Kitabı*'nın motif yapısını ortaya çıkarır.

Yazara göre, *Kan Kalesi Kitabı*'nda masal unsurları yok denecek kadar azdır. Bununla birlikte söz konusu eserin motif yapısını araştırmacı, şu ana ve ara başlıklar altında tasnif ederek değerlendirir:

Dinî Motifler: İslami Unsurlar (itikad, Tanrı inancı, melekler, kitaplar, peygamberler, Hz. Muhammed, Hz. İsa, Hz. Süleyman, ahiret inancı, ibadet, kelîme-i şehâdet ve kelîme-i tevhîd, namaz, dua, âyet, hadis ve sünnetler), *Diğer Dinî Unsurlar* (güneşe tapma/tapınma, putperestlik, insana tapma/tapınma, Yahudilik, Hıristiyanlık) (s.73-88).

Menkûbevi Motifler: Mucize, kerâmet, şekil değiştirme, sihir (tılsım), fal, rüya (s.89-92).

Efsanevi Motifler: Peri, huri, şeytan, ejderha, dev/div, öküz, balık (s.92-95).

Hayvanlar: At, arslan, deve (s.95-97).

Aletler: Alem, silahlar (kılıç/kılınç, gürz, süngü, ok, kalkan) (s.97-100).

Çalgılar: Savaş çalgıları, eğlence çalgıları (s.100-101).

Savaş, engel, kıyâfet (don değiştirme), din değiştirme, formülistik sayı (s.101-105).

Büyükokutan Töret, *Kan Kalesi Kitabı* adlı eserden hareketle yaptığı tespit ve değerlendirmelerin sonuçlarını açıklayarak *Kan Kalesi Kitabı*'nın bir taraftan İslâmiyet öncesi Türk destan geleneğinin özelliklerini taşıyarak diğer taraftan da Kur'an-ı Kerîm, ayet ve hadisleri temel alarak İslâm dini uğruna verilen savaşlara ışık tutmaktadır. *Kan Kalesi Kitabı*'nda Hz. Ali'nin Kan Kalesi uğruna yaptığı mücadelelerle *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan anlatımlar benzerlik göstermektedir. Oğuz'un dayanağı Bayındır Han ise cenknâmenin dayanağı da Hz. Muhammed'dir. Hz. Ali, Dede Korkut anlatımlarındaki Türk insanının yaşama, dünyaya, olaylara bakışını, değerlerini temsil eden Oğuz beylerini anımsatmaktadır.

Yazar, *Kan Kalesi Kitabı*'nın orijinal metnini verirken transkripsiyonlu metnini de hazırlayarak bilim dünyasının hizmetine sunmuştur. Eserde, metinde geçen anlamının bilinmeyeceği düşünülen kelime ve ifadelerin açıklandığı "Sözlük" ile metinde geçen şahıs ve yer isimlerinin belirtildiği "Özel Adlar Dizini" de yer almaktadır.

Türk destan geleneğine bağlı olan cenknâmelerin kamuyla paylaşılması önemlidir; kültürel belleğimizin önemli bir bölümünü oluşturan el yazması eserlerin akademik çevrelerce incelenmesinin kesintisiz sürdürülmesi gerektiği kanısındayım.



YÖNETMEN TANITIMI

Yerelin İçinden Bir Yönetmen: Yüksel Aksu*

Sinema ait olduğu toplumda, kültürden ve ekonomiden beslenen bir sanat dalıdır; bu bağlamda, bir toplumun geçirmiş olduğu sosyo-ekonomik, politik, kültürel gelişmeler filmlere yansımaktadır. Türk sineması şartlar elverdiği ölçüde bu gelişmeleri ve toplumsal yapıyı filmlerinde işlemektedir.** 1990’lı yıllarda kısa filmleri *Yasemince*, *Yılan Hikayesi* gibi televizyon dizileriyle adını duyduğumuz Yüksel Aksu, 2000’li yıllarda daha yakından tanıdığımız, geleneksel bir yaşam biçimini, göç ve göçerliği *Anadolu’nun Son Göçerleri-Sarıkeçililer* (2010) belgeseli ile bizlere aktaran ve bu belgesel ile 47. *Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Belgesel Ödülü* alan yönetmen, yerelle, folklorla ilgilenenlerin, dikkatini çekmiştir. *Dondurmam Gaymak* (2005), *Entelköy Efeköy’e Karşı* (2011) ve *İftarlık Gazoz* (2015) filmleriyle çok konuşulmuştur.

Aksu kendisiyle evinde yaptığım bir görüşmede***, “ülkenin damarında bir kültür potansiyeli var, benim filmim *Queens*’de ‘En İyi Komedi Filmi’ ödülünü aldı, bu filmi izleyen Amerikalılar da çok güldü. Bir şey dediler, ‘Siz bayağı mizahlı bir toplumuşsunuz’, ben de ‘Dünya komedyaları Anadolu’da başladı; biz Nasreddin Hocaların, Bektaşî fıkralarının, Karadeniz fıkralarının, Hacivat Karagözlerin, tuluatçıların, orta oyuncularının çocuklarıyız’ diyerek gelenekten alımlamanın en güzel örneğini verdiğini vur-

* Bu dergi tanıtım yazısı Pervin Soydemir tarafından hazırlanmıştır (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi, pervinsoydemir@gmail.com).

** Parsa, A. F. “Son Dönem Türk Sinemasında Yer Alan Din Adamı İmgesinde Yaşanan Değişim ve Dönüşüm: Kış Uykusu (2014) Filminde Yapısalcı Karakter Çözümlemesi”, https://www.academia.edu/25988238/Son_D%C3%B6nem_T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Yer_Alan_Din_Adam%C4%B1_%C4%B0mgesinde_Ya%C5%9Fanan_De%C4%9Fi%C5%9Fim_ve_D%C3%B6n%C3%BCm%C5%9F%C3%BCm_K%C4%B1%C5%9F_Uykusu_2014_Filminde_Yap%C4%B1sal%C4%B1_Karakter_%C3%87%C3%B6z%C3%BCmlemesi_S%C4%B0NEMA_VE_D%C4%B0N, (Erişim Tarihi: 21.04.2017)

*** Pervin Soydemir’in Yüksel Aksu’yla 11.04.2017’de Kuzguncuk/İstanbul’da yaptığı görüşmenin kaydından alınmıştır.

guladım” demişti. Aksu, filmlerinde mizahı kullanırken, yerelden evrensele yaşamı ve kültürü aktarmaya çalışmış, *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da farklı kültür ve yaşam biçimine sahip görünenlerin, Rock konserine karşı Zeybek çatışmasında *Harman Dalı* altında yerelin birleştirici gücünü de aktarmıştır. Aksu, filmlerinde yer alan dini simge, motifler ve kurgu nedeniyle, kendi deyimiyle anlaşılabilen, hem İslami, hem de sol görüşten eleştiriler alan yerelin tam da içinden hayatı, yaşamı, kültürü aktarmaya çalışan, yerelde yaşanan din olgusunu filmlerine sıklıkla aktaran, “insanın kendini icadı ile dinin icadı at başı diyerek, logic ve mitolojik insan ayırımının öyle çok da kolay yapılamayacağını, Sokrates ve Aristoteles ile *logic* olduğunu, ancak annem babam halen mitolojik diyerek” filmlerine din olgusunu bilerek ve isteyerek yerleştirdiğini aktaran bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksu’yla tanışıklık, yönetmenin filmlerinde sinemanın gelenekten alımladığı kavramları, Akira Kurosawa’nın *hiçbir şey bir insanla ilgili gerçekleri onun eserleri kadar iyi sergileyemez** sözünden hareketle kurulmalıdır kanısındayım Üretimi, tanıtımı, dağılımı ve satışının büyük şirketlerce yapıldığı ve kitleler tarafından tüketilen mallara dönüştüğü çağımızda kültürel olgular** sinema ve filmler aracılığı ile hayatın içinden aktarılmaktadır. Tam da bu aşamada Yüksel Aksu sineması karşımıza çıkmakta, kendi deyimiyle özellikle 2000’li yıllarda bir yanda Şahan Gökbakar, diğer yanda Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın sineması arasına sıkışmış bir sinema yapısından sıyrılan filmleriyle karşımıza gelmektedir. Geertz’in deyişiyle “kültürün hülasası” olan din toplumsal ve siyasal aktörler tarafından her zaman harekete geçirilebilecek, yeniden yorumlanabilecek, imge, simge, anlam ve örnek kalıplar, klişeler hazinesi olarak karşımızda durmaktadır.*** 1960’larda izleyicinin yoğun ilgi gösterdiği hem popüler yerli sinema hem de “ulusal sinema”, “milli sinema” ve “toplumsal gerçekçi sinema” tartışmalarının yapıldığı dönemden sonra 1970’lerde kitleleri kaybeden bir sinema ile karşı karşıya kalınmış, 80’li yılların avantür ve seks filmleri furyası arkasından, 1990’lı yıllar sinemanın yeniden ayağa kalktığı dönemde Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı *Eşkiya* (1996) filmi ile izleyici popüler yerli filmlerle barışmıştır. 2010 sonrası yerli filmlerin izlenme oranlarının daha da arttığı gözlenmektedir. Bu artışta Şahan Gökbakar’ın *Recep İvedik* filmlerinin etkisi tabii ki yadsınamaz ve başka bir inceleme konusu olarak bir kenarda ve akılda tutulmalıdır. 1990 sonrası yönetmenleri ve filmleri için çeşitli tanımlamalar yapılmış, “yeni sinema” “yeni dalga” benzeri ifadeler kullanılarak sinemayı ülkenin mevcut sinemasından ayırabilmek ve yeniliğe vurgu yapmak amaçlanmıştır.****

Bu yıllarda yükselen yeni sinema akımı izleniminin ortaya çıkmasında payı olan bir dizi yönetmen konuşulur duruma gelmiştir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz,

* Gündoğdu ,M. (2017) *Metin Erksan “Kuyu”da Bir Yönetmen*. Ankara: Cümle Yayınları.

** Uçkaç Altun, S., (2011) “Dondurma Gaymak Filmi Bağlamında Medyada Egemen Söylem ve Kültürün Temsili”, İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 41, 27-48.

*** Özdudun, S.- Uysal, G. (2016) 50 Soruda Antropoloji- Bilim ve Gelecek Kitaplığı-İstanbul, sy.171-172

**** Zıraman, Z.C. (2015) “1990 sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 18, Sayı 74, 67-85.

Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Semih Kaptanoğlu bunlardan birkaçıdır. Bu yönetmenlerin 1990 sonrası yaptıkları filmlerde ortak olmasa da bazı tercihleri benzer olmuştur. Örneğin birçok yönetmen, sinemaya bireysel ve küçük öyküler anlatarak başlamışlardır. Bunda yapım masraflarını minimumda tutma gerekliliği yanında minimalist tercihlere yönelmeleri ve bireysel öykülerinde taşra ve varoşları arka plana almaları etkin olmuştur.* Filmlerinde yerel ve yerelin öğelerini kullanma, kısaca yerelin çekiciliği 2000’li yıllarda popüler filmlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu çerçevede yerel kültür, Yılmaz Erdoğan’ın *Vizontele* (2001) ve *Vizontele Tuba* (2004), Uğur Yücel’in *Yazı Tura* (2004), Muharrem Gülmez, Sırrı Süreyya Önder’in *Beynelminel* (2006), Yüksel Aksu’nun *Dondurmam Gaymak* ve İftarlık Gazoz, Barış Pirhan’ın *Adem’in Trenleri* (2007), Çağan Irmak’ın *Babam ve Oğlum* (2005), Sermiyan Midyat’ın *Hükümet Kadın* (2013) gibi filmlerinde kendine yer bulmuştur.

Türkiye’de 1990 sonrası film yapmaya başlayan yönetmenler arasında belli üsluplara yönelerek film üretimlerini bu doğrultularda sürdürenler, söz konusu yıllardaki alternatif sinemasal evrenleri üreten kişiler olmuştur. Yönetmenlerin popüler filmlerin baş vurduğu anlatım stratejilerinin dışında, farklı alanlar açma girişimleri dönemin çeşitliliğini sağlayan farklı nitelikteki filmlerin üretilmesini sağlamıştır.*** Kurtuluş Kayalı’nın belirttiği gibi Türkiye’de yaşanan hayattan uzaklaşmamak anlamında sinema ve sinema adamları özellikle önemlidir.*** Bu çerçevede Yüksel Aksu sinemasında geleneksel yerli sinemanın yaşadığını ve hayatın içinden filmlerle karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Nitekim Kayalı’nın “*Dondurmam Gaymak, Entelköy Efeköy’e Karşı* geleneksel sinemanın hâlâ yaşadığını gösteriyor”**** deyişinde de bunu görebiliyoruz. Bu nedenle de geleneksel yerli sinemanın izlerini bulduğumuz Aksu filmleri son yıllarda en çok izlenenler arasında yer almıştır.

Aksu’nun “benim filmlerimin zor yanı çok kolay gibi görünür, ama kolay değildir, yenilir yutulur filmler değildir, ben bunu ifşa ederek saklarım”***** ifadesini onun “filmi rahat bir şekilde seyredip anlamak ise filmin sosyolojik işlevinin de aynı basitlikte olduğuna kanıt gösterilmemelidir” cümlesinde de görebiliriz. “Bu noktadan hareket edildiğinde devrimci ve milli sinema”nın işlevinin daha açık ve belirgin olduğundan bahsedilebilir. Bu filmlerin anlaşılma sorunu da yoktur. Sıradan yerli filmlerde anlatılan şekli ile ulus ve din konularına yaklaşımlar milli sinemacılar tarafından olumlu olarak nitelenmemekte ve sorunun tüm boyutları ile gerçekçi bir biçimde ortaya konulmadığı savunulmakta, devrimci sinemacılar ise bu tür örnekleri şoven ve gerici olarak etiketlemektedirler. Bu

* Zıraman, Z.C. (2015); agm.

** Zıraman, Z.C. (2015); agm.

*** Kayalı, K. (2015) “Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk Sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dahisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 18, Sayı 72, 13-25.

**** Kayalı, K. (2015) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

***** Yüksel Aksu ile (yukarıda) sözü edilen görüşmeden.

yönü ile de geleneksel yerli filmler iki tür aydın yaklaşımı ile farklılaşmakta; değişik bir işlev görmekte, bu tür filmler bu yanlarıyla solda olan halka da, sağda olan halka da devrimci ve milli sinema örneklerinden daha tutarlı görünmektedir”.*

Aksu, filmlerinde farklı alanlar açarak yoğunlukla Ege kültürünü işlemiş görünse de Anadolu kültürünü sahnelerinde işlemiş, filmlerinde mizah, şakalar, deyişler, gelenek göreneklerle halk kültürünü vurgulamıştır. Atila Dorsay’ın bir söyleşisinde bahsettiği gibi, sinemada yalnızca popüler komedi kavramını en düzeyli biçimde gerçekleştirmekle kalmamış; taşrayı, köyü ya da kasabayı kusursuzca bir dekor olarak kullanmıştır.**

Aksu, bir röportajında “Niye Ege? Niye Ege taşrası? Bu Türkiye’ye bir önermedir, dünyaya da bir önermedir; hem geleneksel değerlerine, kadim değerlerine hem de çağdaş uygar dünyanın değerlerine sahiptir... Ege’de meyhane ile cami yan yanadır. Ege’de başörtülüyle yemenili aynı zamanda bikinili yan yanadır”*** diyerek yaşanan dinin kurumsal, resmi din yaklaşımından farklı olabileceğini göstermiştir. Nitekim *Entelköy Efeköy’e Karşı*, *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz*, filmlerinde bu yaklaşımı çok açık bir biçimde görmekteyiz. Yine filmlerinde din olgusunun, din adamlarının ve dinin yaşayış biçiminin yansıtılması dikkatimizi çekmektedir. Filmlerinde özellikle 1980 sonrası popüler kültüre uygun bir şekilde dinin popülerleşmesini, din ve siyasi kaynaklı olguları ve söylemleri, bunların iç içe geçmesini, siyasal, ekonomik ve toplumsal güç sahibi kesimleri görmekteyiz. Katı din kuralları, bunaltan dini öğeler, ceberut, olumsuz, din adamı algısı ve tiplmeleri (*Kış Uykusu*, *Takva* filmlerinde olduğu gibi) karşısında Aksu filmlerinde, yaşanan din ve din adamları Anadolu İslam’ı çerçevesinde işlenmiş, özellikle Batı Anadolu’nun, Ege’nin yaşayan kültürü çerçevesinde ele alınmıştır. *Dondurmam Gaymak*, *Entelköy Efeköy’e Karşı* ve *İftarlık Gazoz* filmlerindeki imam karakterleri de keyifli, hümanist, huzur veren, anlayışlı hatta kolaylık sağlayan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

İftarlık Gazoz filminde oruç özelinde dinin toplum üzerindeki etkilerinin, Ege kültürü çerçevesinde hayatın içinde nasıl şekillendiğini gözlemlemekteyiz. Yine Anadolu kültürü içinde çokça geniş bir yer tutan İslam ve tasavvuf kültürüne değinilmiş ve filmde nefis kavramı etraflı bir şekilde ele alınmıştır. “Âdem” olmanın en önemli şartlarından biri nefisini yenmektir. Nefis mücadelesinde en önemli aracın oruç olması, insanın bununla sınanması ve Eşref-i mahluk mertebesine ulaşmak için bu mücadelenin gerekliliği işlenmiştir. Camide imamın teravih namazı öncesinde “oruç sayesinde nefis terbiye edilir, nefis ve irade inşa edilerek insan olunur, “Âdem olmanın, yani insan olunmasının

* Kayalı, K. (2015); age.

** Dorsay, A. (2016) “Yüksel Aksu’dan Bir Yarım Başarı”, http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/kendi-insanlik-suclarini-unutmus-ulkenin-hikayesi_13782 (Erişim Tarihi: 05.11.2017).

*** Çelik, H. (2017) “Yerel Kültürün Ayak Sesleri: Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi”. http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/Hu%CC%88seyin%20C%CC%A7ELI%CC%87K_0.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2017).

en önemli esaslarından biri nefsini yenmektir” cümlesini duyduğumuz film sahnesinden yola çıkarak, dini, ahlâki söylem olarak nefis bir insanda “kötü” duygu ve davranışı yaratmanın ne olduğunu açıklar. Tasavvuf üzerine en popüler tanımlamalardan biri onun bir ahlak sistemi, ya da kısaca ahlâk olduğu şeklinde yapılandır; yani tasavvufun ya da tarikatın amacı, insanları yaşamlarında iyi/güzel ahlâki değerlerle donatmaktır. Nefse sahip çıkmak, kontrol etmek çok da kolay olmayacaktır, insanlar nefslerine ve dünyaya kulluk etmekte, bu dünyaya saplanıp kalmakta ve ahirete ilgisizleşmektedir şeklindeki* felsefesini Âdem’in Ramazan orucuyla başlayan yolculuğunun ölüm orucuyla sonlanmasında görebiliyoruz.

Dondurmam Gaymak filminde ezan okunurken içki içmekte olan bir grubun ezan süresince içkilerini saklayıp kendilerine çeki düzen vermeleri “Aziz Allah” diyerek saygı göstermelerinin alışkanlıktan mı, İslam dinine karşı hoşgörüle yaklaşan Ege kültürünün etkisinden mi gerçekleştiğini seyirciye bırakırken, İftarlık Gazoz’da “Bu nasıl oruç anlamıyorum kardeşim, sahur yok, iftar yok, olacak iş mi?” sorgusuyla Ramazan orucu ile ölüm orucu arasındaki bağlantıyı kesmeye yönelik yönelmediği de tartışma konusudur kanısındayım. Gündelik hayatın dini etkilemesini yazlık sinemada film oynarken minarenden izleyen müezzin ezan saatini kaçırdığını fark etmesiyle “Ezan beş dakika gecikti yahu, bu sinemayı da nereden getirdi diktiler buraya?” diye söylenmesi sonrası ezan okumaya başlaması ve maç ile teravîh saatinin çakışması nedeniyle, çözüm üretmeye çalışan cemaatin konuşmalarında görebiliyoruz. Dünya kupası final maçını tam da teravihe denk getirmişler, “Hocam, olurunun konuşalım, teraviyi ertelese, maçtan sonra kılıversek, bizim dinimiz kolaylık dini” cümleleriyle pazarlık yapmaya çalışan cemaatin ikna çabalarını görebiliyoruz. İkna edilemeyince başka caminin ikna edilen imamı arkasında namaz kılmaya gidenlerin haberini alan imamın da hızlıca namazı kıldırıp “Allahım, günah yazma yarabbi” duaları arasında maç seyretmeye gitmesinde, Anadolu insanının zihninde ve duygularında asırlar boyu harmanlanmış olan “halk dini” denilen senkretist bir dinselliğin şekillendirilmesi, insanların dünyasında halk dini ya da halk islami olarak kategorize edilen içeriği ve yazılı kaynaklardan hareketle değil yaşam biçimi ve kültüre uyarlı olarak belirlenen dinselliğin varlığını hissetmemizin** sonucunu görebiliyoruz. Halk dini istesek de istemesek de böyle yaşamakta, “din hayatın içinde Kitab’a sığmamaktadır”***

Sonuç olarak, filmin gücü insanların düşünceleri üzerinde diğer sanat formlarından daha geniş etkiye sahiptir.**** İnsanları ve toplumları değiştirme gücüne sahip sinema

* Atay, T. (1996) *Batıda Bir Nakşi Cemaati- Şeyh Nazım Kıbrısı Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

** Atay, T. (2011) *Din Hayattan Çıkar-Antropolojik Denemeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

*** Atay, T. (2017) *Parti, Cemaat, Tarikat, 2000’ler Türkiye’sinin Dinbaz-Politik Seyir Defteri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

**** Blizsek, W. L. (2015) “Dinleri Değerlendirmek/Eleştirmek için Filmleri Kullanma” (Çeviren: Bilal Yorulmaz). *Sinema ve Din* içinde, Haz.: B. Yorulmaz ve ark.. İstanbul: Dem Yayınları.

aracılığıyla, folklorun yaşatılması, örf ve âdetlerin, inançların korunması, yeni nesillere aktarılması ve yeniden yaratılması söz konusu olabilecektir. Özellikle filmlerin geniş kitlelere ulaşması ile kültür üzerinde etkileri artmaktadır. Bu nedenle filmler kullanılarak dini, manevi halk inançları yorumlanmakta, olumlu, olumsuz eleştiriler ile filmlerin dine farklı değerlendirmelerde bulunabileceği tartışmaları ile yüz yüze kalınmaktadır. Ancak tüm bu tartışmalar dini temalar içeren filmlerin, sinema ve din alanına olan ilginin artmasına engel olmamaktadır. Filmlerinde yereli ve özellikle dini öğeleri kullanan Aksu, hem akademik hem de siyasi tartışmalara konu olmaya devam edecek görünmektedir.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:93, 2018/1

KİTAP TANITIM

**Türk, Hüseyin (2016) Toplumsal Yaşam ve Eski Türk İnançları Kazakistan Kültürü, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayıncılık.
ISBN: 9786055227-81-4, 161 sayfa***

Toplumsal Yaşam ve Eski Türk İnançları Kazakistan Kültürü başlıklı kitabın yazarı Prof. Dr. Hüseyin Türk, Ardahan Üniversitesi İnsan Bilimleri ve Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Türk, sosyal bilimler alanında özellikle sosyal antropoloji literatürü açısından önemli çalışmaları olan bir araştırmacıdır. Türk'ün *Toplumsal Yaşam ve Eski Türk İnançları Kazakistan Kültürü* kitabı, Kazakistan kültürü ve eski Türk inançları üzerine antropolojik çalışmaların az ve güncel olmamasından dolayı ayrıca dikkat çekicidir. Yazar çalışmayı yapmaya başlama nedenini şu cümlelerle önsözünde dile getirmektedir: "... çalışmaya başlama isteğim, eski Türk yurdu olan Orta Asya'ya olan yoğun ilgim ve merakımla ilgiliydi..." Yazar, çalışmaya öncelikli olarak eski Türk inanç biçimleri şeklinde başlamış ama sahadaki gözlemleri esnasında; yaprak temizleyen Kazak kadın temizlik işçilerini görmesi, Kazak kültürünün yaşam biçimlerini de merak etmesine neden olmuştur. Kitap, eski Türk inancının devamı olarak görülen "Atalar Kültü-Türbe" inancı ve Şamanizm konusunda, Kazakistan ve Türkiye'deki türbeler ve Şamanist uygulamalar arasındaki fark ve benzerlikleri sunmaktadır. Çalışma güney Kazakistan bölgesinde bulunan otuz bir türbe üzerinde yapılmıştır. Bu türbeler ziyaret sıklığı ve inanç uygulamalarına göre diğerlerinden farklı olduğu için seçilmiştir. Türbelerde yapılan uygulamalara katılımlı gözlem yoluyla dahil olunmuş ve yapılan uygulamalar görsel olarak kayıt altına

* Bu kitap tanıtım yazısı Zeynel Karacagil tarafından hazırlanmıştır (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Bölümü Sosyal Antropoloji Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi, zeynelkaracagil@gmail.com).

alınmıştır.

Yazar kitabın giriş bölümünde Kazakistan'ın sosyo-kültürel yapısı hakkında genel bilgiler vermektedir. Giriş bölümünde Kazakistan'ın; coğrafi ve etnik yapısı, Kazakistan'ın tarihi ve asimilasyonu ve Kazakça – Türkçe dillerinin benzerliği ele alınıp değerlendirilmiştir. Yazar bu bölümünde Kazakistan'a dair literatür açısından önemli bilgiler sunmuştur. Kazakistan'ın bulunduğu coğrafi konumundan dolayı 19. yüzyıldan itibaren göçlerin ve Ruslaştırma-Hristiyanlaştırma çalışmalarının sonucu olarak oluşmuş olan çok kültürlü toplumsal yapısı, dış müdahaleler sonucunda bozulmak istenmiştir. Bundan dolayı Kazak nüfusunda azalmalar olmuş ve çeşitli başka nedenler sonucunda Kazaklar azınlık konumuna düşmüştür. Kazak Türklerinin kolhozlaşmasının en önemli sonuçlarından biri de kolhozlaşmanın sebep olduğu göç ve ölüm nedeniyle Kazakistan'ın diğer milletler için sürgün yeri olarak kullanılmalarıyla ilgili saptama Kazakistan halkının içinde bulunduğu durum için hem siyasi hem de sosyal olarak önemli bir argüman olarak görülmelidir. Nüfus açısından durum, günümüzde düzelmiş olarak görülse de yaşananlar, toplumsal yapıdaki dönüşümün etkilerini gözler önüne sermektedir. İnanç olarak Kazakistan'da bir serbestlik söz konusudur. İnanç özgürlüğü anayasa ile güvence altına alınmış ama hükümetin bazı radikal gruplara müdahalelerde bulunduğunu, yazar gözlemlerinde tespit etmiştir. Bölüm coğrafi ve etnik yapıdan sonra Kazakistan tarihi, Rus asimilasyonu ve Kazakça-Türkçe dil benzerliği başlıkları ile devam etmektedir. Giriş bölümü, kitabın ele aldığı konu açısından değerli bilgiler sunmaktadır; çünkü çalışmanın tarihsel süreç içerisinde ele alınıp değerlendirilebilmesi için Kazakistan'ın tarihsel geçmişini ana hatları ile bilmek, yazarın günümüzde tespit ettiği durumların anlaşılması açısından gereklidir.

Kitabın birinci bölümünde Kazakistan'ın kültürü anlatılmaktadır. Yazar kadın ve erkeklerin konumları hakkında çarpıcı tespitlerde bulunmuştur. Özellikle kadınların çalıştıkları meslek grupları, Kazak kadınlarının iş hayatında geniş bir konumda olduğunu göstermektedir. Bu rağmen gündelik yaşamda geleneksel cinsiyet rolleri, Kazak kültürüne ağır bir şekilde hâkim olmuştur. Erkeklerin; kadınlara şiddet uygulaması, gündelik yaşamda sorunları şiddetle çözmesi ve kadınların hizmet etmesini beklemesi bir erkeklik simgesi olarak görülmektedir. Kazakistan'daki konut tipleri çok çeşitlilik göstermekle birlikte, yaygın olarak Ruslardan kalma apartman daireleri kullanılmaktadır. Bu dairelerin duvarlarının çok ince olmasından dolayı evde yapılan kavgalar ya da konuşmalar komşular tarafından rahatça duyulmaktaymış. Yazar bu bölümde Kazakların namus ve utanma kavramlarına dair değerli tespitlerde bulunmuştur. Toplumlarda namus kavramı beden ile özdeşleştirilmiş anlam örüntülerinden oluşken, Kazaklarda durum tam tersi bir şekildedir. Örneğin erkek ya da kadın tuvaletlerinde kişiler arada bölme olmadan ihtiyaçlarını giderebilmektedirler. Bundan dolayı utanma durumları Kazaklarda çok farklı davranışları kapsamaktadır. Bizim utanma olarak gördüğümüz çıplak olmak, parasız olmak vb. gibi durumlar Kazaklarda utanma olarak görülmemektedir. Onlar için

en büyük utanç kaynağı; yalan söylemek, borcunu ödememek, kavgadan kaçmak vb. gibi durumlardır. Yazarın, Kazakların yemek kültürüne ait tespitlerinden anlaşıldığı üzere geleneksel yemekler günümüzde hâlâ devam ettirilmektedir. Özellikle etin her öğünde tüketildiği görülmektedir. At ve deve sütü yemeklerde sık olarak tüketilen bir Kazak içeceği. Bavursak, jetti şelppek, beşparmak, kazı, mipalav, tüşpara, şaşlık, sümelek, nevruz köce, samsa, ve kırman Kazakların başlıca yaptıkları önemli yemeklerdir. Yazar kitapta özel günlere ve bayramlara ayrıntılı bir şekilde değinmiştir. Özellikle hıdrellez ve nevruz kutlamalarına dair gözlem ve tespitleri, kazakların bu önemli günlere çok değer verdiğini göstermektedir. Modernleşme, kazaklarda birçok geleneksel uygulamaları değiştirmiş olsa da bayram kutlamaları gelenekselliğini hâlâ korumaktadır. Bu bölümde Kazaklara dair gündelik yaşam pratiklerinden, toplumsal tabakalaşmaya kadar birçok konu ele alınıp, görseller ile desteklenerek anlatılmıştır.

Kitabın ikinci bölümü, Kazakistan dini ve Türk inançları başlığı altında Kazakların inançlarına dair ayrıntılı bir değerlendirmeden oluşmaktadır. Özellikle Türklerin ve Kazakların dini inançlarının ayrı başlıklar altında değerlendirilmesi, okuyucunun anlaması açısından büyük bir kolaylık sağlamaktadır. “Türklerin Eski Dini” başlığı altında aktarılan bilgiler, okuyucunun ilerleyen bölümleri anlayabilmesi için bir ön bilgi niteliği taşımaktadır. Özellikle Kazakların inançlarına dair bölümdeki değerlendirmeler antropoloji açısından önemlidir; çünkü inanç konularında yapılan birçok çalışma genellikle literatür taraması niteliği ile yapıldığı için toplumsal yapıda kaybolmuş ya da değişime uğramış; inanç ve ritüeller tespit edilememektedir. Kazakistan’da türbe inancı yoğun olarak devam ettirilmektedir. Türbe inancı toplumsal yaşamla o denli iç içe geçmiştir ki türbelerde yemek yapılıp yenilmekte ve dinlenmek için uyumaktadır. Yazar hangi türbede hangi uygulamaların yapıldığını göstermek için bir tablo hazırlamıştır. Bu tablo, yapılan uygulamaların hangilerinin yaygın olduğunu görmek açısından önemlidir. Türbelerde yapılan bütün uygulamaları ayrı başlıklar altında değerlendirerek, Kazakların türbe inancı ve uygulamalarına dair ürettikleri anlam dizgelerini yazar deşifre etme çabası içindedir.

Üçüncü bölümde kitabın tamamına ait bir değerlendirilme yapılmıştır. Yazarın tespitlerine göre Kazaklar bozkır yaşamına uygun hayvancılık yapmaktalar ve yer sofrasında yemek yemekteler. Kısacası “atlı hayvan” kültür özellikleri toplumda ağır basmaktadır. Toplumsal tabakalaşma mevcut olup, erkekler otoriter statüleriyle toplumda hâkim bir roledirler. Kazak erkeklerinin kavgacı ve otoriter olmasına rağmen gündelik yaşamda çatışma ve kavga az olduğu gözlemlenmektedir. Yazar bunun nedeni olarak “karşılıklılık ilkesi” ve hoşgörüyü göstermektedir. Sovyet kültürün etkisinden dolayı siyasi çatışmalardan kaçınılmaktadırlar. Bundan dolayı toplumda protestolar, gösteriler ya da yürüyüşlere rastlanılmamaktadır. Yazarın önemli bir tespiti ise Türkiye Türklerinin yabancı olarak görülmesidir. Bunun nedeni olarak Türklerin Kazak kültürüne uygun davranmamaları ve Kazak kimliğine saygı duymamaları gösterilmiştir. Kazakistan’da

eski Türk inançlarından olan Ata kültü, Şamanizm ve Gök Tanrı inancının, harmanlanarak İslamiyet ile bir etkileşime girdiği görülmektedir. Kazakistan Müslümanlığının temelini evliya kültü oluşturmaktadır. Bundan dolayı türbe kültürü yoğun bir şekilde devam etmektedir. Kazakistan türbe inancında ağaç, su, taş ve kaya, dağ kültürleri gibi doğa ritlerinin hâlâ devam etmektedir. Ama yazarın gözlemlerinden edinilen bilgilere göre su ve ağaç kültü diğerlerine göre daha yoğun bir şekilde uygulanmaktadır. Kazakistan türbe inancında ve Türkiye'deki türbe uygulamalarında ortak olarak ip ve çaput bağlamanın sıkça görüldüğünü yazar tespit etmiştir. Kazakistan'da evliya kültü ile uygulanan inanç ve uygulamalar, Türkiye türbe inancıyla karşılaştırıldığında büyük bir kısmının iki kültürde de olduğu, ancak bazı uygulamaların Kazakistan türbelerine özgü olduğu yazar tarafından tespit edilmiştir.

Yazar, bu kitabı ile Kazakların toplumsal yaşam ve inanç sistemlerinde gizli kalmış birçok unsuru ortaya çıkartıp, deşifre ederek, sosyal bilimler literatürüne kazandırmıştır. Ayrıca bu kitap, inanç sistemleri üzerine sahaya dayalı yapılmış bir çalışma olmasından dolayı, özellikle din antropolojisi alanında yapılacak yeni araştırmalar için bir kaynak olma niteliği taşımaktadır.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11

www.ciu.edu.tr