



Kültür

Journal of Cultural Studies

Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2651-3145

Yıl: 2020 Sayı: 4 | dergipark.gov.tr/kulturder



Azer Banu KEMALOĞLU
Bilgehan Ece ŞAKRAK
Bilgin GÜNGÖR
Ercan KARAKOÇ
Gökhan TEKER
Hülya UTKULUER YILDIRIM
Mehmet GÜNEŞ
Mehmet KUTLU
Özge ÇAĞLAMA
Ümmühan GÖKMEN
Veysel ÖZBEY

Çeviriler:
Cem MERİÇ
Tuğba AYDOĞAN



KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Journal of Cultural Studies

ISSN: 2651-3145 / e-ISSN: 2687-5241

Yıl/Year: 3, Sayı/Issue: 4
(Mart/March, 2020)

Sahibi/Owner

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Editör/Editor

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

Editör Yardımcıları/Co-Editors

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Alfina SIBGATULLİNA (Rusya Bilimler Akademisi-Rusya)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Almas ŞEYHULOV (Başkurt Devlet Üniversitesi-Rusya)
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan)
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Günay KARAAĞAÇ (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Milli İlimler Akademisi-Azerbaycan)
Prof. Dr. Suzan CANHASİ (Priştine Üniversitesi-Kosova)
Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE (Vilnius Üniversitesi-Litvanya)

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (Priştine Üniversitesi-Kosova)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ahmet KESKİN (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Arya ARYAN (Tubingen Üniversitesi-Almanya)
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Curtis RUNSTEDLER (Tubingen Üniversitesi-Almanya)
Dr. Elsev BRİNA LOPAR (Prizren Üniversitesi-Kosova)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)

İndeks Sorumlusu/Person in Charge of Indexing

Dr. Mustafa DİNÇ

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Sercan H. BAĞLAMA

Dr. Gülçin OKTAY

Redaksiyon/Redaction

Samet DOYKUN

Baskı/Print

Universal Copy Center
Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kanuni Kampüsü-Trabzon

İletişim/Contact:

<https://dergipark.gov.tr/kulturder>

<http://tokuad.org.tr/kad-dergisi>

kulturarastirmalaridergisi@gmail.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale

mehmetaliyolcu@gmail.com / 0505-5715444

İndeks Listesi/Index List

MLA, DRJI, ICI, ESJI, SIS, Asos İndeks

Modern
Language
Association

MLA



INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL



ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org



Scientific Indexing Services

ASOS
İndeks



Kültür Araştırmaları Dergisi, (2020 yılı itibariyle) Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere üçer aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Kültür Araştırmaları Dergisi'ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili, Türkçe ve İngilizcedir. Dergide yayınlanan her makalede okuyuculara, gayri ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni verilmektedir. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Kültür Araştırmaları Dergisi, “yayın etiği”, “araştırma etiği” ve “yasal/özel izin belgesi alınması” ile ilgili uluslararası kurallara uymaktadır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği'nin maddi ve teknik desteğiyle basılmaktadır.



Bu Sayının Hakemleri/Referees of this Issue:

- Prof. Dr. Abdullah ŐENGÜL (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ünisversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Ünisversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇELİKEL (Pamukkale Ünisversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU (Erzurum Teknik Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Emel KOŐAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin DURGUT (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR (UÇak Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nilüfer İLHAN (Bozok Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Oktay YİVLİ (Muğla Sıtkı Koçman Ünisversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Tekin TUNCER (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Gülçin OKTAY (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Hayrettin İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Mesut DÜNDAR (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Remziye KÖSE ÖZELÇİ (İstanbul Gelişim Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Tuğrul BALABAN (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Tuncay BOLAT (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)
Dr. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Ünisversitesi-Türkiye)

İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Bilgin GÜNGÖR**.....1
Modern Türk Eleştirisinin Tarihsel Gelişimine Genel Bir Bakış:
“Okuma”nın Dönüşümü
*An Overview of the Historical Development of Modern Turkish Criticism:
Transformation of “Reading”*
- Mehmet GÜNEŞ**.....37
Bosna Şarkısı Piyesi Örneğinde Barışçıl Söylemin İnşasında Müziğin
İşlevi
*The Function of Music in the Building of the Peace Discourse in the Example of
the Bosnia Song Play*
- Azer Banu KEMALOĞLU**.....50
The Turkish Spy: Charles Cooper’s Gelibolu Story
The Turkish Spy: Charles Cooper’in Gelibolu Hikâyesi
- Gökhan TEKER**.....63
Edebiyattan Sinemaya Göstergebilimsel Bir Anlamlandırma: *Bir İntihar*
Örneği
*A Semiotic Interpretation from Literature to Cinema: A Suicide the Movies as an
Example*
- Ümmühan GÖKMEN**.....76
Anlatımcı Şiirde Hikâyenin İzlerini Sürmek: “Sivas Yollarında”, “Yol
Türküleri”, “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır”
*The Tracing of the Story in the Narrative Poem: “Sivas Yollarında”, “Yol
Türküleri”, “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır”*
- Bilgin GÜNGÖR, Mehmet GÜNEŞ**.....96
Kolonyalizmin “Gülyüzü”ne Bakış: Ahmet Midhat Efendi ve Estetik
Kolonyalizm Söylemi
*Look at “Smiling Face” of Colonialism: Ahmet Midhat Efendi and Discourse of
Aesthetic Colonialism*
- Ercan KARAKOÇ, Hülya UTKULUER YILDIRIM**.....122
Erken Cumhuriyet Döneminde Taşınmaz Kültür Varlıklarına Yönelik
İzlenen Politika (1923-1938)

- Mehmet KUTLU**.....144
Eleke Sazı'nda Geç Tunç Çağı'na Ait Bir İskit Kurganı
A Scythian Kurgan of the Late Bronze Age in Eleke Sazy
- Veysel ÖZBEY**.....157
Dünya Mirası Olma Yolunda “Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları” Kültürel Mirası
Cultural Heritage of “the Tombstones of Ahlat the Urartian and Ottoman Citadel” in the process of Being a World Heritage
- Bilgehan Ece ŞAKRAK**.....170
Film Uyarlamalarında Anlatının Dönüşümü: Yetişkinlere Masallar-
Pamuk Prenses
Transformation of Narrative in Film Adaptations: Fairy Tales for Adults-Snow White
- Özge ÇAĞLAMA**.....194
Harekeli Bir Maktel-i Hüseyin Örneği
Example of a Maktel-i Hüseyin With Vowel Points

Çeviriler / Translations

- Jean-Paul ROUX** (Çev. Cem MERİÇ).....213
Anadolu Tahtacıları
The Tahtacı of Anatolia
- Hâkim ARİF** (Çev. Tuğba AYDOĞAN).....230
Dini-Kültürel Perspektif ve Sol El Tabusu: Bengalce Konuşan İnsanların Ürettiği Kontrollü El Hareketlerinin Açıklaması
Religio-Cultural Perspective and Left Hand Taboo: A Description of Controlled Hand Gestures Produced by Bengali Speaking People

Saygıdeğer okurlar,

11 araştırma makalesi, 2 çeviri makale olmak üzere toplam 13 yazıyı içeren Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 4. sayısı ile yeniden karşınızdayız. Bu sayımızda modern edebiyat incelemeleri, sinema ve sanat tarihi ile ilgili yazılar ağırlıklı olarak yer almaktadır. Keyifle okuyacağınızı umuyoruz.

TR Dizin koşulları çerçevesinde Kültür Araştırmaları Dergisi'nin yayın kurullarında önemli revizeler yaptık, makale üstbilgisine makale tipi adını koyduk ve derginin etik ilkelerini belirledik. Çünkü Ocak 2020'den itibaren Ulakbim TR Dizin izleme sürecine girmiş bulunuyoruz. TÜBİTAK Dergipark sisteminin DOI numarası temin etmesiyle ilgili süreç henüz tamamlanmadığı için bu sayımızda makalelere DOI numarası verilememiştir. Ayrıca yine başvurduğumuz indekslerdeki kurallar gereği cilt numarası bundan sonra kullanılmayacak, sadece sayı numarasıyla dergimiz çıkmaya devam edecektir.

Bu sayıda makalesi olan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz. Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 4. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Haziran 2020'de yayınlanacak olan 5. sayıda buluşmak dileğiyle...

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Editör

MODERN TÜRK ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ: “OKUMA”NIN DÖNÜŞÜMÜ

An Overview of the Historical Development of Modern Turkish
Criticism: Transformation of “Reading”

Bilgin GÜNGÖR*

ÖZET

Türk modernleşmesinin bir getirisi olarak konumlanan ve kökleri birtakım Tanzimat yazarlarının çeşitli eleştiri metinlerinde bulunan modern Türk eleştirisinin tarihsel gelişim süreci, en başta iki dönem etrafında ele alınabilir. 1866’da başlayan ve 1960’a kadar devam eden ilk dönem, empresyonist (öznel) eleştiri *dönemi* olarak adlandırılabilir. Sosyolojik eleştiri, tarihsel eleştiri gibi çeşitli ekollerin yer yer görünürlük kazandığı bu döneme empresyonist eleştiri damgasını vurur. Bu dönemin pek çok isminin eleştirilerinde, belirli ölçülerde, empresyonist eleştirinin ilkelerinin somutlaştığı görülür. 1960’ta başlayan, günümüze kadar devam eden ve bilimsel (nesnel) eleştiri dönemi olarak adlandırılabileceğimiz dönemde bilimsel bir tutum değer kazanır, nesnellığe öncelik tanınır ve hâliyle empresyonist eleştiri tahtından iner. Ayrıca bu dönem, ekollerin konumlanması bağlamında homojen bir nitelik arz etmez; dolayısıyla iki alt dönem çerçevesinde betimlenebilir: Bunlardan ilki Marksist eleştiri dönemi (1960-1980 arası), ikincisi ise çoğulcu eleştiri dönemi (1980 sonrası) olarak adlandırılabilir. 1960-1980 arası dönem her ne kadar yeni eleştiri, ontolojik eleştiri gibi ekollerin atılımlarını içerse de Marksist eleştirinin başatlığı etrafında somutluk kazanır. Yapısalcı eleştiri, anlatıbilimsel eleştiri, feminist eleştiri, biyografik eleştiri gibi çok sayıda ekolün varlık kazandığı 1980’den sonra ise çoğulculuk durumu ortaya çıkar. Bu dönemde hiçbir ekol merkezde yer almaz; demokratik bir eleştiri düzeni ortaya çıkar. Çalışmamızda amaç, modern Türk eleştirisinin tarihsel gelişim sürecini, ilgili dönemler etrafında ve genel hatlarıyla betimlemektir. Bu doğrultuda; konuyla ilgili sosyal/kültürel şartlar ele alınmış, dönemsel olarak öne çıkan eleştiri ekollerine ve isimlere değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk eleştirisi, eleştiri ekolleri, Türk eleştirmenler, edebiyat, edebiyat eleştirisi.

ABSTRACT

The process of the historical development of modern Turkish criticism, which is situated as a return of Turkish modernization and whose roots are found in various

* Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale. E-posta: bilgingungor@yandex.com. *Orcid ID:* 0000-0001-7702-1668.

criticism texts of some Tanzimat writers, can be considered around two periods in the first place. The first period, which began in 1866 and continued until 1960, can be called the period of impressionistic (subjective) criticism. Impressionist criticism marks this period in which various schools such as sociological criticism and historical criticism gained visibility in some places. In the criticisms of many names of this period, to some extent, it is seen that the principles of impressionist criticism are concrete. In the period which started in 1960, continued until today and can be called as the period of scientific (objective) criticism, a scientific attitude gains value, objectivity is given priority and thus, the throne of impressionist criticism decreases. Moreover, this period is not homogeneous in terms of positioning of schools; therefore, it can be described in two sub-periods: the first (1960-80) is the period of Marxist criticism and the second (post-1980) is the period of pluralist criticism. Although the period between 1960-80 included the breakthroughs of schools such as new criticism and ontological criticism, it became concrete about the dominance of Marxist criticism. After 1980, when many schools such as structuralist criticism, narrative criticism, feminist criticism, and biographical criticism came into existence, pluralism emerged. During this period, no school is in the center; a democratic order emerges. The aim of our study is to describe the historical development process of modern Turkish criticism around related periods and in general terms. In this respect, social/cultural conditions related to the subject will be discussed and the schools and names of criticism that will come into prominence periodically will be mentioned.

Key Words: Modern Turkish criticism, school of criticism, Turkish critics... literature, literary criticism.

Giriş

Edebiyat biliminde eleştiri, “çok anlamlı” bir kavram olarak kullanılmaktadır. En kapsayıcı -ve bu çalışmada tercih edeceğimiz- anlamıyla eleştiri; edebî eserler veya olgular üzerine bir metin, bir “üst metin” oluşturma çabasını karşılar¹. Bu minval üzere oluşturulan her bir

¹ “Edebiyat eleştirisi veya kısaca ‘eleştiri’, edebiyat çalışmalarında beş farklı anlamsal alan etrafında düşünülür. Bunlardan birisi, edebiyat veya edebî eser üzerine olan bütün yargıların ‘eleştiri’ başlığı altında toplanmasıyla somutlaşır. Böylelikle eleştiri, edebiyat veya edebî eserler üzerine kurulu ve son derece kapsayıcı bir ‘üst dil’ olarak konumlanır. Eleştirinin bir diğer anlamsal alanı, bütün uygulamalı eleştiri metinlerinin etrafında beliren alandır. Burada eleştiri, edebiyat çalışmalarında ‘kuramdan sonraki kısmı’ karşılar. Bir diğer anlamsal alan, tekil bir edebî eseri veya eserler topluluğunu statik bir perspektife dayanarak yargılama ile somutluk kazanır. Eleştiri, böyle bir anlamsal alanda, tarihsel bakış açısıyla eser değerlendirme noktasından uzaklaşır; eşsüremlî bir eser incelemesi noktasına yaklaşır. Bir diğer anlamsal alanda eleştiri, yine statik bir bakış açısına dayanan ancak sadece “akademi dışı” olarak konumlanan incelemeleri kapsar. Bu alanda eleştiri, salt popüler edebiyat dergilerinde veya gazetelerde görülen kısa edebî yazılara indirgenir. (...) Son anlamsal alanda ise eleştiri, ‘edebiyat kuramı’ çatısı altında toplanan çalışmalarını imler (...). Bu alanda

üst metin de -akademik olsun veya olmasın- eleştirisi metni şeklinde konumlanır. Platon'un, Sokrates'in diyalogları aracılığıyla sanatçıları kapı dışarı eden bir devlet modeli çizdiği *Devlet*'i ile Aristo'nun hâlâ temel referans özelliğini yitirmeyen ve mimetikçi sanat anlayışının baş kaynağı addedilen *Poetika*'sı tarihsel açıdan ilk eleştirisi metinleri olarak görülür. Ancak eleştirisi, modern zamanlara kadar, çoğunlukla bir sanat kolu olarak kabul edilir ve onun yargılama işlevi estetik işlevle iç içe geçer. Batı'da poetika metinleri; Türkiye'de dibaceler, tezkireler söz konusu işlevsel karmaşanın hüküm sürdüğü birer eleştirisi metni olarak konumlanır. Bunlar eleştirisi çerçevesinde çeşitli hükümler barındırsa da sanatsal üsluba ve metaforik söyleme sahip bir yapı arz eder (Bezirci, 2003: 9). Üstelik bu metinlerde, nesnel bir bakış açısından çok öznel bir bakış açısı kendisini hissettirir. Konu edilen edebî eser veya olgu; sosyal, siyasal ve estetik ölçütlerden çok müellifin bireysel ölçütlerinden hareketle irdelenir. Nitekim henüz birey dışı ölçütler ortaya çıkmamıştır. Eleştirinin sanatın bir kolu olmaktan çok bilimin bir kolu hâline gelmesi ve görece nesnel bir bakış açısı çerçevesinde somutluk kazanması için modern zamanları beklemek gerekecektir.

Batı'da eleştirinin 18. yüzyıldan itibaren bilimsel/nesnel nitelikler kazandığı, modern bir yapıya evrildiği görülür. Giambattista Vico, Charles Augustin Sainte-Beuve, Hippolyte Taine, Gustave Lanson gibi isimler eleştiriyi bilimsel/nesnel bir temele oturtma hususunda öncü bir rol üstlenirler. Dolayısıyla modern Batı eleştirisinin, aşağı yukarı iki yüz yıllık bir tarihi olduğu söylenebilir. Ancak bu süre zarfı, tek bir eleştirisi anlayışıyla somutluk kazanmaz; farklı farklı eleştirisi anlayışlarını kapsar. Dolayısıyla oldukça kompleksif bir tarihsel sürece tekabül eder. Ancak yine de modern Batı eleştirisinin tarihini üç ana dönem etrafında resmedebiliriz. İlk dönem; biyografik eleştirisi, sosyolojik eleştirisi, Marksist eleştirisi, psikolojik eleştirisi, tarihsel eleştirisi gibi edebî eseri biyografik, sosyolojik, ideolojik, psikolojik, tarihsel vb. verilerle yorumlamaya dayalı olan -yahut Tzvetan Todorov'un ifadesiyle, eseri dışsal bir yapıya yansıtan (Todorov, 2008: 7)- eleştirisi ekollerinin geliştiği *aşkın eleştirisi dönemi*dir. Bu dönemdeki ekoller doğrultusunda ortaya konan eleştirilerde eserin kendisi, dışsal veriler arasında zaman zaman kaybolur ve estetik nitelik belli ölçülerde göz ardı edilir. 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan ve 1950'lere kadar etkili olan Rus biçimciliği, yeni eleştirisi, yapısalcı eleştirisi, ontolojik eleştirisi, fenomenolojik eleştirisi gibi ekoller; aşkın eleştirisi dönemindeki ekollerin

eleştirinin, edebiyata veya edebî esere bakış yöntemlerini ve bu yöntemlerin amaçlarını sorunsallaştırmaya yöneldiği görülür." (Güngör, 2019: 11).

aksine bir yol izler ve edebî metinleri ön plana alır, içkin olana yoğunlaşır, dışsal verileri “parantezlemeye” yönelir. Bu ekollerin bulunduğu zaman dilimi, *içkin eleştiri dönemi*dir. Üçüncü dönem, 1950’lerden sonra başlar. Bu dönemde, aşkın eleştiri döneminde olduğu gibi, eleştiride dışsal olgular yeniden önem kazanır; ancak bir farkla: Dışsal olgular bütüncül bir çerçeveden çok belli temalar (kadın, sömürgecilik, emperyalizm, çevre, söylem vs.) etrafında dikkate alınır. Hâliyle bu dönemde aşkın eleştiri dönemine ait ekollerin daha mikroskobik yahut özelleştirilmiş bir yeniden üretimi söz konusudur. Feminist eleştiri, postkolonyal eleştiri, ekolojik eleştiri gibi ekollerin bulunduğu bu dönem, modern eleştiri tarihinde *yeni aşkın eleştiri dönemi* içerisinde düşünülebilir (Güngör, 2019: 12-14).

Peki, modern eleştirinin Türkiye’deki serüveni nasıl resmedilebilir? Batı’daki dönemsal yapının aynısını yahut bir benzerini modern Türk eleştirisinin tarihsel sürecinde görebilmek mümkün müdür? Türkiye’nin kültürel bağlamda -Gregory Jusdanis’in deyişyle- *gecikmiş modernlikle*² malul yapısını yansıtan ve ancak 1860’lardan sonra gelişmeye başlayan modern Türk eleştirisi, elbette Batı’daki ilgili sürecin dışında konumlanmış ve kendisine özgü bir gelişim çizgisi göstermiştir. Dolayısıyla farklı bir tarihsel süreç çizgisi yahut dönemsal yapı etrafında ele alınabilir ki çalışmamızın esas konusu da budur.³ Fakat öncesinde, modern Türk eleştirisinin -muhtemelen “geç doğum”dan kaynaklı- üç *sui generis* (kendisine özgü) özelliğine değinmek faydalı olacaktır. Bunlardan biri, modern Türk eleştirisinin *uygulama-yoğun eleştiri* olmasıdır. Batı’da eleştiri, bir yandan eser çözümlemesine diğer yandan ise çözümleme kuramı veya metodolojisi üzerine yoğunlaşır. G. V. Plehanov, Georg Lukàcs, Viktor Şklovski, Roman Jakobson, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Gennadiy Nikolayevič Pospelov, Harold Bloom gibi pek çok isim belirli kuramlar ortaya koymuş; ayrıca, söz konusunu kuramların bakış açısından hareketle çeşitli eserler

² Jusdanis; bu kavramla, Batı dışı toplumların modernleşme sürecindeki gecikmişliğini vurgular (Jusdanis, 1998: 9).

³ Belirtmek gerekir ki; modern Türk eleştirisinin tarihsel gelişimi üzerine daha öncesinde önemli çalışmalar yapılmıştır. Bunlar arasında, Mehmet Rifat’ın *Bizim Eleştirmenlerimiz* (Rifat, 2008) başlıklı hacimli kitabı ile Şecaattin Tural’ın “Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri” (Tural, 2006: 259-310) başlıklı makalesi özellikle zikredilebilir. Bu çalışmalarda; “Tanzimat dönemi”, “Cumhuriyet dönemi” gibi ifadelerden de anlaşılacağı üzere, daha çok büyük siyasi dönüşümlere göre dönemleştirme yapılmıştır. Bu çalışmada yapılacak olan ise, modern Türk eleştirisinin kendi iç dinamikleri, yönelimleri göz önünde bulundurularak dönemleştirmeye yönelmek ve böylelikle “içkin” bir tarihsel gelişim süreci çizmektir. Yani, yukarıda modern Batı eleştirisinin tarihsel gelişim sürecinin yönelim merkezli çizilen haritasını, aynı mantıkla modern Türk eleştirisi çerçevesinde ortaya koymaktır.

çözümlemişlerdir. Bizde ise Ahmet Şuayip, Fuad Köprülü, Asım Bezirci, Ahmet Oktay, Murat Belge gibi sayılı isimler dışında, eleştirinin uygulamaya dönük yanıyla birlikte kuramsal yanına da ağırlık veren eleştirmenlere rastlamak pek olası değildir. Hatta bu isimlerin dahi kuram alanında ortaya koydukları, uygulama alanında ortaya koyduklarının yanında sayıca çok az kalır. Denilebilir ki Türk eleştirisi, hâlâ kuramcısını/kuramcılarını beklemektedir. Modern Türk eleştirisinin sui generis özelliklerinden bir diğeri, ileride de ele alacağımız gibi, en azından 1960'lara kadar, çoğunlukla *sanatçı-eleştirmenler*le temsil edilmesidir. Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Ömer Seyfettin, Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, İlhan Berk, Cemal Süreya başta olmak üzere bu hususta yüzlerce isim zikretmek mümkündür. Bu isimlerin sanat uğraşısı, eleştiri uğraşısından daha yoğundur. Ortaya koydukları eserlerin türleri sayısal olarak göz önünde bulundurulduğunda dahi bu durum net bir şekilde anlaşılabilir. Sui generis özelliklerden bir diğeri ise modern Türk eleştirisinin, modern Türk edebiyatı ve hatta kültürüyle olan ortaklığı üzerinden şekillenir. Daha açık bir ifadeyle; kültüre ve edebiyata olduğu gibi eleştiriye de eklettizm damgasını vurur. Modern Türk eleştirmenleri, eser çözümlemelerinde zaman zaman farklı ekollerin bakış açılarından bir arada yahut ayrı ayrı yararlanır. M. Orhan Okay; Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Gustave Lanson, Ferdinand Brunetièere ve Albert Thibaudet'nun birbirinden ilkesel açıdan oldukça farklı yöntemlerini bir arada kullandığını söyler (Okay, 2010: 300-315). Murat Belge, *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir* kitabının önsözünde, "edebiyatla sistemli bir şekilde ilgilenmeye başladığımdan beri, 'yakın okuma' yöntemine önem vermişimdir" (Belge, 2018: 10) der; ancak gerek söz konusu kitabında gerek diğer eserlerinde, "yakın okuma"nın (yeni eleştiri) yanında Marksist eleştiri, biyografik eleştiri gibi ekollerin yöntemlerinden de faydalanır. Hilmi Yavuz'un çoğunlukla eleştirel deneme çerçevesinde ortaya koyduğu ve *Edebiyat Okumaları*, *Okuma Notları* gibi kitaplarında topladığı metinlerinde Marksist eleştiri, stilistik eleştiri, postyapısalcı eleştiri gibi birbirinden oldukça farklı eleştiri yöntemlerine başvurarak metodolojik çoğulluğa kapı araladığını görebiliriz (Güngör, 2019: 30-35). Bu hususta örnekler elbette çoğaltılabilir ve Mehmet Kaplan, Adnan Binyazar, Memet Fuat, Doğan Hızlan, İnci Enginün, Gürsel Aytaç, Selim İleri gibi eleştirmenlerin metinleri bu çerçevede yorumlanabilir.

İfade edilen üç sui generis özellik etrafında somutluk kazanan modern Türk eleştirisinin tarihine baktığımızda, en başta iki dönem saptayabiliriz:

1-*Empresyonist (öznel) eleştirisi dönemi*, 2-*Bilimsel (nesnel) eleştirisi dönemi*. Nesnel eleştirisi dönemini de kendi içinde iki alt dönemde inceleyebiliriz: 1-*Marksist eleştirisi dönemi*, 2-*Çoğulcu eleştirisi dönemi*. Fakat burada iki noktayı vurgulamak gerekir. İlk olarak; her dönemselle algıda olduğu gibi bu çalışmada somutluk kazandırdığımız algı da odaklanılan gerçekliğe mutlak bir şekilde işaret etmez, daha çok onun kolay bir şekilde irdelenmesine ve anlaşılmasına hizmet etme hedefi etrafında dğümlenir. İkinci olarak; format gereği, çalışmamızda, ilgili gerçekliği genel hatlarıyla betimleyeceğiz; ister istemez bazı önemli isimleri, eserleri ve eleştirisi ekollerini parantezlemek durumunda kalıp temel nitelikler ve genel görünüm üzerine odaklanacağız.

1. Empresyonist (Öznel) Eleştirisi Dönemi (1866-1960): Eseri “Ben”in Süzgecinden Geçirenler

Esas olarak 1839 yılındaki Tanzimat Fermanı’yla başlayan, daha çok üstyapısal reformlarla ilerlemesine ve Doğu ile Batı değerleri arasında sıkışmışlık yahut Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyişle bir “medeniyet krizi” (Tanpınar, 1977: 101) etrafında teşekkül etmesine rağmen önemli bir toplumsal dönüşüm imkânı sağlayan kapitalistleşme/modernleşme, her kültürel unsurda olduğu gibi eleştiride de modernleşmenin önünü açar. O zamana kadar Doğu epistemolojisine uygun bir “mutlak metin”⁴ etrafında kaleme alınmış dibacelerle, tezkirelerle yürüyen eleştirisi, Batılı bir bakış açısıyla temellenme sürecine girer. Bu süreç, edebiyatın modernleşmesiyle hemen hemen eşzamanlı olur; nitekim modern Türk edebiyatının başlangıcı ile modern Türk eleştirisinin başlangıcı, aşağı yukarı aynı tarihlere rastlar. Hatta kurucu isimler bile aynıdır denilebilir: Tanzimat yazarları. Tabii bu noktada bir parantez açıp, bazı açıklamalara yönelmemiz gerekir.

Modern Türk eleştirisi, tarihsel gelişim açısından hantal kalır; doğuşundan 1960’lı yıllara kadar, bazı önemli girişimlere rağmen dibacelerden, tezkirelerden miras olan öznellikten nesnellığe ve bilimselliğe net olarak geçiş yapamaz. Bunun en temel sebebine ulaşmak adına, Türkiye’nin tarihsel/toplumsal koşullarına eğilmemiz gerekir. Kapitalistleşme/modernleşme sürecine Batı dünyasından daha geç bir zamanda dâhil olan Türkiye, söz konusu sürecin bir çeşit getirisi olarak görebileceğimiz ve bilimselliğin/nesnelliğin temeli sayabileceğimiz akılcı tutumlara kapı aralamada da hayli geç kalmıştır. Ayrıca, ister kendisine

⁴ Jale Parla’nın öne sürdüğü bu kavram, Osmanlı zamanının zihinsel/ideolojik kodlarının bütününe karşılar (Parla, 2016: 29).

özgü bir feodal üretim tarzı (FÜT) olarak ister Asya tipi üretim tarzı (ATÜT) olarak adlandırılınsın, Türkiye'nin modernlik öncesi geçmişine damga vuran üretim tarzının ortaya çıkardığı kültürel birikimde; Max Weber'in "kapitalizmin ruhu"nun kökeni saydığı Kalvinist ahlak/Protestan ahlâkı (Weber, 2017: 39) gibi akılcılığı -nüve hâlinde de olsa- içeren düşünce dizgeleri de yoktur. Kapitalistleşme/modernleşme sürecinde Türkiye, bu hususta, deyim yerindeyse, "her şeye en başından başlamak" zorunda kalmıştır. İşte Türkiye'nin tarihsel/toplumsal geçmişine ait bu hususlar neticesinde, bütün kültürel alanlarda olduğu gibi edebiyat eleştirisi alanında da bilimselliğin/nesnelliğin tesisinin uzun bir süre ertelendiğini dile getirebiliriz. Modern Türk eleştirisinin bilimsellikten ve nesnellikten uzak, öznelci bir tutumda seyretmesinin bir diğer sebebi; modern toplumlarda aydınlanmanın beşiği işlevine sahip akademilerin Türkiye'de söz konusu tarihe kadarki azlığıdır (ki bu, temel sebeple bağlantılı olarak ele alınabilir). Eleştiri alanında; edebiyatı bilimsel ölçütlerle, nesnel yaklaşımlarla ele alma becerisini kazandıracak olan akademilerin azlığından kaynaklanan boşluğu uzun bir süre dergiler ve gazeteler doldurmuştur. Dolayısıyla eleştiri, bu uzun süre boyunca, akademik veya akademik dikkate sahip eleştirmenlerden çok -yukarıda da belirttiğimiz gibi- sanatçı-eleştirmenlerle ilerlemiştir. Yani modern edebiyatı olduğu kadar modern eleştiriyi de sanatçılar üstlenmiştir.⁵ Tanpınar'ın "Tenkit ihtiyacı" başlıklı yazısının ilk satırlarında vurgulanmak istenen durum da budur esasen: "Avrupa fikir ve sanat âlemi ile temastan sonra memleketimize gelen nev'ilerden biri de tenkittir. Fakat bu geliş hiçbirisine benzemedi. Çünkü öbür nev'iler, meselâ tiyatro, roman, hikâye ve hattâ modern şiir, az çok dram muharriri, romancı ilh... ile yani kendilerini vücuda getiren sanatkârlarıyla beraber geldiler. Hâlbuki tenkit, münekkitsiz geldi."⁶ (Tanpınar, 1977: 71). İşte bu iki sebepten ötürü 1960'lı yıllara kadar özneliği aşamayan, bilimselliğe/nesnelliğe yönelemeyen Türk eleştirmeni, doğal olarak, daha çok empresyonist (öznel) eleştiri

⁵ Elbette sanatçı-eleştirmenlerin ortaya koydukları birtakım eleştirilerin nitelik bakımından hayli üstün olduğunu, hatta hâlâ aşılamadığını da söylemek gerekir. Sözgelimi Tanpınar'ın yukarıda da sözünü ettiğimiz *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı eseri, alanının hâlâ en yetkin eseri kabul edilir.

⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Tenkit" başlıklı yazısında yer alan ve Tanpınar'ın ile aynı minvalde değerlendirilebilecek olan şu satırlar da dönemin eleştiri anlayışındaki sorunu vurgulamak bağlamında dikkate değerdir: "Bizde sözü edilip gerçekte mevcut olmayan bir şeydir. Tümen tümen üstadlarımız, şair ve ediplerimiz, siyasi, ilmi makalecilerimiz, hatiplerimiz hikâye yazarlarımız vardır. Lakin ihtisas sahibi ciddi, muktedir, tarafsız tenkidin ruhuna girmiş, ivaz ve garazdan uzak bir 'Münekkit' eleştirmen ne mazide, ne halde ortaya çıkmadı ve bizi aydınlatmadı." (Gürpınar, 1998: 262).

çerçevesinde anlamlandırılabilir bir tutumu önclemiştir. Daha açık bir ifadeyle söylersek, Türkiye’de modern eleştirinin kuruluş tarihi sayılan 1866’dan 1960’a kadarki yaklaşık yüzyıllık döneme damgasını, büyük oranda, empresyonist eleştiri ekolü vurur. Batı’da, 19. yüzyılın ilk yarısında bilim ve akıl ölçütlerine dayalı eleştiriye bir tepki olarak doğan, Fransız yazarlardan Anatole France ile André Gide’in eleştiri metinlerinde en yetkin pratiğine ulaşan empresyonist eleştiri; nesnel ölçütlerden çok öznel ölçütlere dayanan ve eser üzerine izlenimleri ortaya koyma amacı taşıyan bir eleştiri ekolüdür (Moran, 2007: 264-265). Bu ekolden hareket eden eleştirmenin işi, en net şekilde France’ın cümlelerinde betimlenir: “İyi bir eleştirici, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakla övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanıdırlar. Gerçek şudur ki insan hiçbir zaman kendinin dışına çıkamaz. En büyük belâlarımızdan biridir bu. Göğü, yeri bir dakika için olsun, bir sineğin düzeylere ayrılmış gözüyle görebilmek veya doğayı bir orangutanın kaba ve basit beyniyle algılayabilmek için neler vermezdik. Ama bizim için imkân yoktur buna. Tresias gibi hem erkek olmak, hem de bir kadın olmuş olmayı hatırlamak bize vergi değil. Sürekli bir hapisanede gibi kendi benliğimizin içine kapatılmışız... Eleştirici açıkça şöyle demelidir: Efendiler size Shakespeare, Racine, Pascal ve Goethe ile ilgili olarak kendimden söz edeceğim.” (Moran, 2007: 264). İşte 1860’lardan 1960’lara kadar karşımıza çıkan Türk eleştirmenlerin büyük çoğunluğu, genel olarak, France’ın cümlelerinde işaret edilen yolun takipçisi olmuş ve edebî eseri veya olguyu, “olduğu gibi” değil, “göründüğü gibi”; bir başka deyişle, bilimsel/nesnel ölçütlerden çok empresyonist/öznel ölçütlere dayalı olarak ele almayı görev addetmiştir.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, modern bir dünya görüşü çerçevesinde eleştiri metni ortaya koyanlar; yani modern Türk eleştirisine öncülük edenler Tanzimat yazarlarıdır ve söz konusu yazarlar, Türkiye’de empresyonist eleştiri ekolünün de ilk temsilcileri kabul edilebilir (tabii onların empresyonist ekolün bakış açısıyla eleştiriye yönelmelerindeki bilinçlilik durumu şüphelidir; bu döneme ait eleştiri metinlerinde, empresyonist eleştirinin herhangi bir temsilcisinin ismine dahi rastlayamayız). Bu hususta Namık Kemal [1866 yılında *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımladığı ve Türk edebiyatının mevcut süslü, anlaşılmaz dil anlayışını “sadelik arzusu” (Namık Kemal, 1993: 192) adına yerdiği “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir” başlıklı makalesi, modern eleştiriye dönük ilk hamle olarak kabul edilir], Ziya

Paşa, Rezaizade Mahmut Ekrem, Beşir Fuat, Muallim Naci vs. isimler özellikle öne çıkar. Bu isimlerin, ana eksenini divan edebiyatı/modern edebiyat çelişkisi; bir başka ifadeyle, eski edebiyat/yeni edebiyat çelişkisi olan eleştiri metinlerinde, her ne kadar yer yer bilimsel düşüncelere ve deterministik kriterlerin somut biçimlerine rastlanılsa da [sözgelimi Beşir Fuat, *Victor Hugo*'da, Hugo'nun kişiliği ile sanatı arasındaki ilişkiye ışık tutmaya (Beşir Fuat, 2011); Ziya Paşa, "Harabat Mukaddimesi"nde, coğrafya ile edebiyat arasında bir bağ kurmaya çalışır (Çetin, 2011: 161)] öznellik ve sistemsizlik ağır basar. Namık Kemal'in, "Mukaddime-i Celal"de, eski tarz şiirin manasını ve imge dünyasını ele alırken dile getirdikleri, bilimsel veya nesnel bir bakıştan çok az izler taşıyan alaycı bir tutumun göstergesidir: "Ekser şiirlerimizin beyit ve mısraları beyninde olan manâ televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden ziyadedir./Divânlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memdûhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağıladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder." (Namık Kemal 2005: 33). Rezaizade Mahmut Ekrem, Menemenlizade Mehmet Tahir'in *Elhân* başlıklı şiir kitabını ele alırken *Takdîr-i Elhân*'da, daha çok söz konusu kitabın kendisinde uyandırdığı duyguların aktarımını yapar. İlk satırlardan dahi bu durumu anlayabilmek mümkündür: "O negamât-ı bülbülânenin zuhurunu âhir-i köhne bahar gibi bir mevsim-i hazîne niçin tesadüf ettirdiniz? Yoksa benim gibi dem-bestegân-ı eyyâm-ı melâli terennümât-ı şevk-perverânede vakitsiz olarak kendinize peyrev mi etmek isterdiniz? Heyhât!.." (Rezaizade Mahmut Ekrem, 2014: 10).

Tanzimat yazarlarından sonra Halid Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ali Canip Yöntem, Ömer Seyfettin vs. isimlerle temsil edilen empresyonist eleştirinin Türkiye'deki en büyük temsilcileri, daha çok Cumhuriyet yıllarında eser ortaya koymuş olan eleştirmenler arasındadır. Bunlardan biri ve en önde geleni şüphesiz Nurullah Ataç'tır⁷. 1920'lerden 1950'lere kadar eleştiri çerçevesinde eserler üreten, bu hususta deneme formatını

⁷ Ataç; 1960'a kadar modern Türk eleştirisi bağlamında en etkili, en çok yankı uyandıran isimlerin de başında gelir. Hüseyin Cöntürk, "Dünkü eleştirmenin tarihi yüzde doksan Ataç'ın tarihidir." (Cöntürk, 1962: 30) ifadesiyle bu gerçekliğe dikkat çeker.

tercih eden, daha çok şiir üzerinde duran ve Öztürkçecilik hareketine verdiği desteğe paralel olarak çözümlemelerinde Öztürkçe kelimeler kullanan Ataç; empresyonist ekolü “bir kitap için, bir şiir için: ‘Beğendim’ yahut ‘beğenmedim’ dersiniz olur biter.” (Bezirci, 2003: 136-137) ifadesinden anlaşılacağı üzere “keskin” bir şekilde benimsemiş ve eleştiriyi adeta beğenmek/beğenmemek, güzel bulmak/bulmamak bildirimleri çerçevesinde ortaya çıkan bir yazı biçimi olarak somutlaştırmıştır. Sözelimi *Diyelim* kitabındaki “İki Şair” başlıklı yazısında Ataç; Necati Cumalı’nın şairlik yönüne değinirken, onun şiirlerinin toplumsal/yapısal/psikolojik bağlantılarına ışık tutmayı bir yana bırakır; baştan sona, daha çok öznellik alanı içerisinde değerlendirilebilecek “güzellik”, “beğeni” ve “önemlilik” argümanları etrafında bir eleştiri çabasına girişir: “*Necati Cumalı* günümüzün önemli Türk şairlerinden biri midir? Bilmiyorum. Önemlidir desem omuz silkersiniz; adı çok geçmiyor ki, kendini hemen beğendiremiyor ki... Ama önemsizdir, küçük bir şairdir de diyemiyorum. Adının çok geçmesine, kendini birdenbire beğendirememesine ne bakarsınız? Şairler vardır, yazdıklarının güzelliği, değeri yıllarca sonra anlaşılır. Bir çağda bir-iki şair sivriliverir, yalnız onların şiirleri, onlar gibi yazarların şiirleri okunur, her o şiirler üzerinde durulur. Necati Cumalı’nın şiirleri ise günümüzün sivrilmiş, adları çok anılan şairlerinkine benzemez, kendine vergi, yalnız kendinin olan bir deyişi var onun. Öyle parlak değil, ama okudukça sarar sizi, yavaş yavaş sarar. Bir kere okuyup geçerseniz pek bir şey anlamazsınız, çekivermez gözlerinizi, sizin de daha bir özenle ilgilenip durmanızı ister.” (Ataç, 2000: 12-13). *Günce*’deki 4 Temmuz Cumartesi tarihli kısımda, Cevdet Kudret Solok’un hazırladığı *Eşref’ten Hicviyeler* kitabını yorumlarken Ataç, yine nesnel ölçütleri tamamen parantezler; izlenimlerinin ışığında ve “beğeni” argümanı etrafında bir söylem oluşturur. Öyle ki hızını alamaz; söz konusu söylemi, kitaptaki resimlere kadar uzatır: “Kısacası, beğenmedim o kitabı. Ne Eşref’in şiirlerini, ne de Cevdet Kudret Solok’un önsözünü. Birtakım resimler de var o kitapta, onlardan da hoşlanmadım, ama ben pek anlamam resimden, onlar belki iyidir.” (Ataç, 1960: 66). *Ararken* kitabındaki “Düşsel Görüşme” başlıklı yazısında Ataç, divan edebiyatının iki büyük ismi olan Fuzuli’nin ve Baki’nin şiirlerinin “yaşayıp yaşamayacağını” sorgularken, toplumsal/tarihsel süreçlerden çok kendi düşüncelerine/duygularına yönelir; tabii bu arada “beğeni” argümanına yine somutluk kazandırır: “Fuzuli’nin, Bâki’nin şiirlerini sevmiyorum, beğenmiyorum desem yalan söylemiş olacağım, ama o şiirlerin bundan sonra da yaşayabileceğine, çocuklarımıza onları öğretmek gerektiğine

inandığımı söylesem, o da yalan olacak. Duygularımla düşüncelerim arasında bir ayrılık var.” (Ataç, 1954: 90). Şüphesiz Ataç’ın bu şekilde, keskin bir empresyonist tutumu öncelmesi ve deneme üslubuna rağbet göstermesi, onun eleştirilerinin “eleştiri” kavramı etrafında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği noktasında şüpheler doğurur. Öyle ki Asım Bezirci, Ataç’ı eleştirmenden çok denemeci sayar (Bezirci, 2003: 147). Bununla birlikte Ataç, 1952’den sonra nesnelğe dönük bir eleştiri anlayışını savunmuş; “eleştirmen yazarı kutlamaz, ona alkışlar, iyimler sunmaz, inceler onun yapıtını, anlayıp anlatmaya çalışır” (Bezirci, 2003: 144) diyerek bilimsel veya nesnel yoldan ilerleyen eleştirmenin aslî görevine dikkat çekmiştir. Ancak bu yolda herhangi bir uygulamaya yönel(e)memiştir (Bezirci, 2003: 147).

Empresyonist eleştirinin bir başka öne çıkan ismi, Ataç gibi daha çok deneme formu çerçevesinde eleştiri metinleri ortaya koyan ve edebiyat tarihlerinde Mavi Anadoluculuk hareketinin temsilcisi olarak konumlandırılan Sabahattin Eyüboğlu’dur. Eyüboğlu da eleştirilerinde nesnel ölçütleri –Ataç kadar olmasa da– büyük oranda parantezlemeye, öznelğe son derece sadık kalmaya meyillidir. Ancak Mavi Anadoluculuk hareketinin diğer mensuplarıyla paylaştığı hümanist ve halkçı düşünceleri dolayısıyla Eyüboğlu’nun eleştirileri, Ataç’inkilerden belirgin bir şekilde ayrılır. Görece daha toplumsal bağlamı, insan/halk sevgisi etrafında bir öznel bakış açısı bunlarda kendisini belli eder. Sözgelimi *Yunus Emre* başlıklı monografisinde Eyüboğlu, Yunus Emre’nin şiirlerindeki “dost” olgusunu anlamlandırırken, şüphesiz söz konusu şairin şiirlerindeki bağlamı hesaba katar; ama giderek bunun da ötesine geçer; hümanist/halkçı bir tona sahip öznel bakış açısından hareketle “dost” olgusunun anlam dairesini genişletir. Böylelikle hümanist bir halk şairi addettiği Yunus’un insan ve halk sevgisine bir de buradan ulaşmış olur: “Şimdi gelelim Yunus Emre’mizin dostuna. Kimdir bu dost, yüzlerce binlerce şiirinde çağrılan dost? Çok sevdiği Taptuk Emre mi? O değil diyemezsiniz. Onun çok sevdiği Hacı Bektaş mı? O değil diyemezsiniz. Onun çok sevdiği Muhammed, Muhammed’in sevdiği Ali mi? Onlar değil diyemezsiniz. Bütün insanların bütün minarelerden ve çan kulelerinden çağırıldığı Tanrı mıdır? Değildir diyemezsiniz. Yunus’un dost dediği, onun ardından bütün Anadolu saz şairlerinin dost dediği varlık, dost sözüyle anlattığı boz bulanık ülkü gerçek insanlık değil midir? Değildir diyemezsiniz. Yunus Emre’nin dost dediği üstün gerçek bugün Aşık Veysel’in dost dediği ülkünün benzeri değildir diyebilir misiniz? Diyemezsiniz. Yunus Emre bu milletin, Anadolu halkının hem gerçeğini

hem ülküsünü kendi çağının en atılgan, en savaşgan diliyle söylemiştir. Onun dost kavramında yalnız tasavvufun mutlak güzelliğini, soyut sevgilisini değil halkın bütün özlemlerini bulur gibi oluruz. Dost deyince bir İranlının aklına ne gelir bilmem, ama biz Anadolu Türkleri dost deyince derinden duygulanır, küçük kaygıların, çıkarların üstünde, uğruna can feda edilen, insanın en temiz yanını, insanlığının özünü yansıtan bir varlık düşünürüz. (...) İşte dost sözüne bu zenginliği, bu insan sıcaklığını ve tanrı yüceliğini veren şairlerimizin başında Yunus gelir (...)” (Eyüboğlu, 1975: 32-33). *Mavi ve Kara*'daki “İlyada ve Anadolu” başlıklı yazısında Eyüboğlu'nun, Homeros'un *İlyada*'sı üzerinden dile getirdikleri de onun eleştirmenliğinin şifrelerini netleştirmek adına önemli bir örnek olarak ele alınabilir. Burada Eyüboğlu; *İlyada*'nın “Anadoluluğunu” tarihsel-toplumsal olguları önceleyen bir bakış açısıyla değil, öznel bir duyuşla irdeler ve ondaki insanı/halkı önceleyen yapıya dikkat çeker. Hatta Millî Mücadele ile Troya Savaşı arasında (ve tabii Mustafa Kemal ile Hektor arasında) bir benzerlik ilişkisi tasavvur ederek *İlyada*'yı tarihsel bağlamından bütünüyle ayırır: “Bizim Kurtuluş Savaşımızdan üç bin iki yüz yıl önce Anadolu, belki de Mustafa Kemal'in atalarının atası Hektor'un kumandasında, sömürgecilere karşı bütün gücünü Troya'da birleştirmişti. Homeros ne güzel anlatır, Anadolu'nun dört bir yanından bölük bölük gelen yurttaşlarımızı (...)” (Eyüboğlu, 2016: 251). Böylelikle; Alman üslupbilimci Erich Auerbach'ın *figural yorum* olarak adlandırdığı, daha çok Hristiyan Ortaçağ geleneğinde gördüğümüz ve iki tarihsel olayı/kişiyi tarih üstü bir bağlamda karşılaştırarak anlamlandırma işi şeklinde özetleyebileceğimiz (Auerbach, 2019: 93) bir yoruma yaklaşır.

Ataç ve Eyüboğlu ile hemen hemen aynı yıllarda empresyonist ekol doğrultusunda eleştiri metni üreten önemli isimlerden biri de Tanpınar'dır. Tanpınar, söz konusu iki isme nazaran eleştiride daha eklettik bir tutum benimser; empresyonist tutuma öncelik tanımakla birlikte zaman zaman tarihsel ve sosyolojik eleştiri ekollerinin ölçütlerini de kullanır (nitekim yukarıda da belirttiğimiz gibi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı kitabında, Gustave Lanson, Ferdinand Brunetière ve Albert Thibaudet gibi isimlerin yöntemlerini bir kaynak olarak ele alır). Ayrıca Tanpınar, daha çok sanatçı (hatta şair⁸) kimliği çerçevesinde düşünülecek bir karaktere sahip olması dolayısıyla eleştirilerinde Ataç ve Eyüboğlu'na göre daha sanatsal bir üslup kullanır. Nitekim onun empresyonist tutumu biraz da bu üsluptan ileri gelir. Bu bağlamda, *Edebiyat Üzerine Makaleler*

⁸ Mehmet Kaplan; haklı bir şekilde, “Tanpınar, şiir hayatının başlıca ihtirası ve meşgalesi yapmış bir insandı” (Kaplan, 2018: 11) der.

kitabındaki “Şiir ve Dünya Ölçüsü” başlıklı yazıyı bir örnek olarak ele alabiliriz. Burada Tanpınar; şiirin, yazıldığı dil ile ilişkisini ve başka bir dile çevrilebilme kudretini ele alırken, dilbilimsel ölçütlerden çok öznel/estetik ölçütlere yönelir; ayrıca oldukça sanatsal bir üsluba başvurur. Hatta şiirin dil üzerinden tanımlandığı ve şairane benzetmelerin yoğun bir şekilde seyrettiği şu satırlarda, karşımızda “eleştirmen Tanpınar”dan çok “sanatçı/şair Tanpınar”ı buluruz: “Yalnız şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır. O lisanı okumak şartıyla güzelliklerine sahiptir, vardır. Çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musiki kabiliyetidir, yahut bunlardan doğan hususî bir şekildir. Hepsinin birden doğurduğu hususî ve canlı şekil ki, hattâ aynı dilde bile başka bir suretle tekrar edildi mi kendisi olmaktan çıkar. Çünkü mısra dediğimiz şey, deniz köpüğü gibi, göğün maviliği gibi, kendi hazinelerinde seyredildikçe mevcut ve güzel olan şeylerdir. Deniz köpüğünü dalgaların ucundan toplamağa kalkınız, avucunuzda birkaç damla tuzlu su kalır. Fakat dalgaların üstünde, o çalkantıların mucizesi, tacı ve süsü oldukça size Afroditi düşündürür, su perilerinin çıplak oyunlarını hatırlatır, kâinatınızı bir yığın hayalle doldurur. Evet, ne göklerin maviliği, ne denizin köpüğü yakalanır; fakat oldukları yerde kadirullahı ve aşk mabudesini doğururlar.” (Tanpınar, 1977: 38-39). *Hep Aynı Boşluk* kitabındaki “Şair Ahmet Muhip: Şiiri En İyi Tarafından Görmüş Olan Genç” başlıklı yazısında Tanpınar; Ahmet Muhip Dıranas’ın şiirlerini ele alırken, onların toplumsal/tarihsel temellerini veya poetik unsurlarını çözümlenmeye yanaşmaz; kendisinde doğurduğu duyguları yine oldukça sanatsal bir şekilde ifade etmekle yetinir. Dolayısıyla bilimsel veya nesnel olanın değil, öznel olanın sularında dolaşır; eleştirmenliğini değil, şairliğini konuşur: “Onun şiirlerini okurken kaç kere ruhun bilinmez ülkelerine gider gibi oldum. Kaç defa eşyanın kapalı sanılan uykusu benim için tunç kapılarını açtı ve hayat sonsuz yeknesaklığından kurtuldu. Şiirin hakiki vazifesi de bu değil midir? Bir kere düşünölsün, en belli başlı teması, insanlığın şu hazin sevgi oyunu olan bir sanat, eşya ve hayatı ruhun değiştirici ve zengin kevserinde yıkamak hassası olmasaydı, ne kadar can sıkıcı olurdu! Ahmet Muhip, bu doğruya çok erken varanlardandır, onun içindir ki kanatlarında taşıdığı renk ve ışık külçeleriyle başka bir güneşin dünyasını müjdeleyen mısraları, hülyamızın mermer fakat boş havuzları etrafında dolaşmaya başlar başlamaz, ruhumuz, hasretlerin en aydınlığı, en temiz ve en keskini ile doluyor.” (Tanpınar, 2016: 78).

1960’a kadar; Suut Kemal Yetkin, Abdölhak Şinasi Hisar ve kısmen Adnan Benk, Mehmet Kaplan vs. isimlerin de empresyonist eleştiri kulvarında önemli eleştiri metinleri ürettiğini görebiliriz. Fakat asıl

görmemiz gerekenler, bu dönemde modern Türk eleştirisine damgasını vurmuş empresyonist eleştiri dışında öne çıkan ve bilimselliği/nesnelliği hedefleyen ama bir türlü ana akım olamayan ekollerdir. Bu bağlamda en başta zikredilmesi şart olan, birtakım Servet-i Fünûn yazarlarının Türkiye’de bilimsel/nesnel eleştirinin ilk örnekleri olarak addedebilecek eleştiri metinlerinde beliren sosyolojik eleştiridir. Şöyle ki söz konusu yazarlar, zaman zaman öznel ve sistemsiz bir eleştiri mantığını sürdürmüş olsalar da eleştiriye bilimsel/nesnel ölçütler doğrultusunda ortaya konulan bir uğraşı hâline getirmeye yönelmişlerdir. Bir başka ifadeyle, Türk eleştirisini geleneğin zincirlerinden kurtarmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken de daha çok sosyolojik eleştirinin verilerine yaslanmışlardır. Dolayısıyla Türkiye’de bilimsel/nesnel eleştirinin kökeninde, ekol bağlamında, sosyolojik eleştirinin yattığı söylenebilir.

Sosyolojik eleştiri, 19. yüzyılda, Fransız edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni Hippolyte Taine’in öncülük ettiği bir ekolü imler. Taine, her bir edebî eserin veya olgunun, toplumsal şartlarla bir arada ele alınması gerektiğini düşünür. Bu hususta, eseri veya olguyu cisimlendiren üç etkenin olduğunu vurgular. Bunlardan ilki ve en önemlisi ırktır. Taine’in ırktan kastı, millî nitelikler toplamıdır. Bir edebî eser veya olgu, Taine’e göre, öncelikle millî niteliklerin yansıdığı bir alanı temsil eder. ırktan sonra, çevre ve zaman gelir. Çevre, eseri ortaya koyan şairin/yazarın bulunduğu tabaka/sınıf/muhit anlamındadır. Zaman ise eserin yazıldığı dönemin özgün şartlarının tamamını karşılar (Moran, 2007: 83-86). Hâsılı edebiyat, Taine için, ırk-çevre-zaman üçlüsünün doğurduğu bir kültürel etkinliktir; bir başka ifadeyle, “edebiyat, cemiyetin ifadesidir.” (Köprülü, 2007: 60). Dolayısıyla da çözümlemede bulunurken, esas olarak, bu üçlünün hesaba katılması gerekir. Başta Ahmet Şuayip ve Hüseyin Cahit Yalçın olmak üzere birtakım Servet-i Fünûn yazarları yer yer Taine’in çözümleme yolunu benimseyerek, sosyolojik eleştiri ekolüne yönelerek eleştiride bilimsel/nesnel bir yolu açmaya çalışmışlardır.⁹ Yalçın’ın -yer yer empresyonist bakışla kaleme alınmış eleştiri metinlerini de kapsayan- *Kavgalarım* kitabındaki “Edebiyat-ı Cedide, Menşei ve Esasları” başlıklı yazısı bu bağlamda zikredilmesi gereken önemli bir örnektir. Burada Yalçın; Servet-i Fünûn’un özgün bir estetiği öncelediğini, yerli bir nitelik arz ettiğini, “dekadizmi Türkçeye tatbik etmek isteyen birkaç gencin kesb-i teferrüd için düşünüp taşınıp bulmuş oldukları bir vesile-i iştihar” (Yalçın, 2019: 69) olmadığını, Taine’in üçlü formülasyonuna dayalı sosyolojik

⁹ Tabii aralarında Mehmet Rauf’un da olduğu bazı Servet-i Fünûn yazarları, daha çok empresyonist eleştiri yolunu benimsemişlerdir (Ercilasun, 2006: 489-582).

yönteminden hareketle ve geniş bir sosyo-kültürel çözümlemeyle ispat etmeye çalışır.

Bu dönemde önemli bir konum elde eden ekollerden biri de sosyolojik eleştiriyi benzer bakış açısına sahip tarihsel eleştiridir. Tarihsel eleştiri, 19. yüzyıl Fransa'sının en büyük edebiyat tarihçilerinden birisi olan Lanson'un çalışmalarında en yetkin ifadesini bulur. Empresyonist eleştiriye tepki olarak doğan¹⁰ bu eleştiri ekolü, edebî eserleri veya olguları, ait olduğu tarihsel dönemin koşulları ile bir arada ele alma düşüncesine yaslanır. Ayrıca bu ekolde edebiyat, medeniyetin bir bileşeni olarak konumlandırılır; dolayısıyla da edebiyat tarihi, Lanson'un tabiriyle, “medeniyet tarihinin bir kısmı” (Lanson, 2017: 52) şeklinde ele alınır. Türkiye’de tarihsel eleştirinin öncüsü, Fuad Köprülü’dür. Bazı çalışmalarıyla empresyonist bir eleştirmen kimliği edinir Köprülü (*Bugünkü Edebiyat* kitabındaki güncel eserlere dönük eleştirileri bu bağlamda özellikle öne çıkar); ancak, Lanson’un fikirlerini eleştirel bir şekilde ele aldığı “Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl” (Köprülü, 2014: 25-76), Millî Edebiyat’ın tarihsel kökenlerine eğildiği “Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri” (Köprülü, 2014: 341-392), aruz vezninin kaynaklarına ve kullanılış biçimlerine eğildiği “Aruz” (Köprülü, 2014: 393-343), Ahmet Yesevî, Mevlana, Yunus Emre gibi Türk tasavvuf edebiyatının kurucu isimlerinin eserlerini “büyük mutasavvıflar devri” adını verdiği dönemin tarihsel koşullarıyla bir arada değerlendirmeye yöneldiği *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (Köprülü, 2018) gibi çalışmalarıyla tarihsel eleştiri ekolünün Türkiye’de tesisi için büyük atılımlara öncülük eder. Köprülü’nün bu atılımlarından hareketle, ilerleyen yıllarda Tanpınar, Nihat Sami Banarlı, Mustafa Nihat Özön, Ahmet Kabaklı, İnci Enginün gibi isimler önemli çalışmalara imza atacaktır.

1960’a kadarki kondisyonda beliren ekoller arasında biyografik eleştirinin de önemli bir yeri olduğu görülür. 19. yüzyılda Charles Augustin Sainte-Beuve tarafından öncülük edilen biyografik eleştiri, edebî eseri veya olguyu, onu ortaya koyan şairin/yazarın hayatından hareketle anlamlandırma hedefini içerir (Sainte-Beuve, 1952: 11-12). René Wellek-Austin Warren’in ifadesiyle özellikle de “artistik yaratmanın psikolojisi için malzeme” (Wellek-Warren, 1949: 67) bulmak açısından

¹⁰ Lanson, tarihsel eleştiriye dönük düşüncelerini ileri sürdüğü “Edebiyat Tarihinde Usûl” başlıklı yazısında hedefe empresyonist eleştiriye koyar; hatta söz konusu yazıyı -bir anlamda- empresyonist eleştirinin antitezi olarak konumlandırır: “‘Usûl’un başlıca vazifelerinden biri, yolunu şaşırın veya kendisini başka bir şey sanan bu empresyonizmin arkasını bırakmamak ve araştırmalarımızı ondan temizlemektir.” (Lanson, 2017: 50).

fayda sağlayan, şairin/yazarın hayat hikâyesi üzerinden toplumsal/siyasal/ideolojik verilere de kapı aralayan bu ekol Türkiye’de, hem 1960 öncesinde hem de 1960 sonrasında, genellikle belli eleştirmenlerin biyografi/monografi türü çerçevesinde yazdıklarıyla somutluk kazanır. 1960 öncesinde bu bağlamda öne çıkan biyografi/monografi eserleri arasında Beşir Fuat’ın *Victor Hugo*’su, Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın *Tevfik Fikret*’i, Süleyman Nazif’in *Namık Kemal*’i, Mithat Cemal Kuntay’ın *Mehmet Akif Ersoy*’u, Tanpınar’ın *Yahya Kemal*’i, Kaplan’ın *Tevfik Fikret*’i özellikle zikredilebilir.

Bu dönemin öne çıkan bir başka ekolünün arketipçi eleştiri olduğunu ifade edebiliriz. Sigmund Freud’un psikanaliz kuramından yola çıkarak kendisine özgü bir psikodinamik kuram ortaya koyan Carl Gustav Jung’un öncülük ettiği arketipçi eleştiri; arketiplerin edebî eserlerdeki yansılarna yoğunlaşır. Jung’a göre insan zihni temelde iki kısımdan oluşur; ilk kısım bilinç, ikinci kısım ise bilinçaltı şeklinde adlandırılır. Bilinç, insanın gündelik hayatına dönük düşünceler ve duygularla şekillenir; bilinçaltı ise gizli isteklerin, korkuların ve arketiplerin [evrensel imgelerin veya Jung’un tabiriyle “ilkimgeler”in (Jung, 2013: 20)] beşiğidir. Dolayısıyla bilinçaltı da kendi içerisinde ikiye ayrılır: Gizli istekler ve korkular bireysel bilinçaltı kısmında; arketipler ise kolektif bilinçaltı kısmında yer alır. Zihnin en önemli bölgesi de kolektif bilinçaltıdır; çünkü insan, arketiplerden yola çıkarak hayatını, çevresini ve bu arada edebiyatı kurgular (Jung, 2013: 20). Zaman zaman empresyonist eleştiri, tarihsel eleştiri, yeni eleştiri gibi farklı ekoller çerçevesinde eleştiriye yönelen Mehmet Kaplan, Jung’un arketipçi eleştirisinin Türkiye’deki öncü ismi olur. Onun Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser) başlıklı çalışması bu bağlamda özellikle öne çıkar. Burada Kaplan, Tevfik Fikret’in şiirlerini çözümlerken zaman zaman arketipçi eleştirinin verilerine başvurur. Sözelimi “Mâî Deniz” şiirindeki deniz imgesini, annelik ve sığınma bağlamında beliren anima arketipiyle bağlantılı olarak ele alır; bir başka deyişle, deniz imgesini anima arketipinin bir yansıması şeklinde görür ve buradan yola çıkarak şiiri çözümler (Kaplan, 2011: 119-120).

2. Bilimsel (Nesnel) Eleştiri Dönemi (1960’tan Sonra): Eseri Bilimin Süzgecinden Geçirenler

Cumhuriyet dönemine ait önemli eleştiri metinlerini titizlikle irdelediği “Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri” başlıklı makalesinde Şecaattin Tural; 1950’lerde bilimsel/nesnel eleştirinin ivme kazandığını vurgulamakla birlikte “(...) Tanzimat’tan bu yana Türk edebiyat eleştirisi[nin] kuram ve yönetime dayanan bilimsel/nesnel eleştiriden çok,

kişisel beğenilerin öne çıktığı ‘öznel/izlenimci’ eleştiri anlayışından beslen[diğini]” (Tural, 2006: 310) ifade eder. Tural’ın düşüncesinin, modern Türk eleştirisinin 1960’lı yıllara kadarki kondisyonu bağlamında, somut bir gerçekliğe dayandığını kabul edebiliriz. Nitekim buraya kadar yazılanlardan çıkan sonuç da budur. Fakat 1960’lardan sonra, modern Türk eleştirisinde nitel bir dönüşüm gerçekleşir. Tanzimat yıllarında başlayan ve yaklaşık yüz yıllık döneme damgasını vuran öznelci tutum, yerini bilimsel veya nesnel tutuma bırakır. Bir başka ifadeyle, empresyonist eleştiri modern Türk eleştirisinin tahtından iner ve daha bilimsel eleştiri yaklaşımları ön plana çıkar. Bu dönüşümdeki temel sebep, elbette, üstyapı unsurlarındaki akılcı (ve dolayısıyla bilimsel/nesnel) tutumlara temel oluşturan kapitalist gelişmenin özellikle de 1950’lerden sonra ivme kazanmasıdır. Türkiye’de modern şehir ekonomisinin ve hayatının gelişmesi, Weber’in modern toplumun en temel niteliği saydığı *akılcılığın*¹¹ ilerlemesine ve geleneksel hayata özgü idealist, öznel ve bilim dışı unsurların gerilemesine yol açar. Nitekim bu tarihlerden itibaren bilimsel kitapların/çalışmaların (tabii bu arada bilimsel eleştiri metinlerinin) sayısında hızlı bir artış olması; akılcı anlayışa uygun demokrasi, gelir dağılımında eşitlik gibi düşüncelerin rağbet görmesi bilinen gerçekliklere tekabül eder. Bir başka önemli sebep de üniversitelerin sayıca çoğalması ve edebiyat öğretiminin söz konusu kurumlarda daha yerleşik bir konum almasıdır. Bu gelişme, sanatçı- eleştirmen nesillerine karşı akademik yahut bir şekilde akademik dikkate sahip eleştirmen nesillerinin doğmasını sağlamış ve böylelikle, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yukarıda alıntıladiğimiz ifadesinden hareketle söylesek, “tenkit artık münekkitle hâle gelmiştir.”

Her ne kadar 1950’lerde Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk gibi isimlerle yavaş yavaş güçlense de -yukarıda da belirttiğimiz gibi- asıl etkisini 1960’tan sonra gösterecek olan bilimsel/nesnel eleştiri anlayışı, tarihsel süreç içerisinde, gerek yatay gerekse de dikey ekseninde homojen nitelik arz etmez. Daha açık bir ifadeyle, 1960’tan günümüze bilimsel eleştiri anlayışı, birden fazla “alt anlayış”larla, kuramlarla temsil edilmekle birlikte söz konusu kuramların etki/yaygınlık bağlamında konumlanması - birtakım özgün toplumsal ve kültürel gelişmelerden ötürü- zaman içerisinde farklılıklar taşır. Dolayısıyla bilimsel eleştirinin 1960’tan günümüze tarihsel seyrini belli alt dönemler çerçevesinde açıklamak bir zorunluluk olarak karşımızda konumlanmaktadır. Çalışmamızın baş

¹¹ Akılcılığın, Weber’in terminolojisinde, toplumun akılcı bir doğrultuda örgütlenmesi durumunu karşılar (Weber, 2017: 16).

kısımında da belirtildiği gibi; bu alt dönemlerden ilki 1960-1980 arasını imleyen Marksist eleştiri dönemi, ikincisi ise 1980'den günümüze kadarki zaman zarfını kuşatan çoğulcu eleştiri dönemi şeklinde ifade edilecektir.

2.1. Marksist Eleştiri Dönemi (1960-1980): Eleştirinin “Altyapı”yı Keşfi

Marksist eleştiri, 19. yüzyılın önemli düşünürlerinden Karl Marx ve Friedrich Engels'in ortaya koydukları Marksist öğretinin bir bileşenidir. Marx ve Engels'in bazı mektuplarındaki eser eleştirileriyle (Marx-Engels, 2009: 81-100) ortaya çıkan ancak 20. yüzyılda G. V. Plehanov, Georg Lukács, Gennady Nikolayeviç Pospelov, Fredric Jameson, Pierre Macherey, Terry Eagleton gibi isimlerin metinleriyle sistemli bir hâle gelen Marksist eleştiri, büyük oranda Marksist sosyolojinin verilerine yaslanır ve kısaca şu şekilde özetlenebilir: Toplum, yapısal açıdan, *altyapı* ve *üstyapı* şeklinde iki kısımdan oluşur. Altyapı, üretim süreçlerini; bir başka ifadeyle, toplumun iktisadi bileşenlerini içerir. Büyük oranda altyapının koşulladığı üstyapı ise kültürel, sanatsal, siyasal, bilimsel düşüncelerin ve bu düşüncelere uygun kurumların toplamını imler (Politzer, 2008: 385). Edebiyat da bir üstyapı unsurudur; üstelik, Plehanov'un da dikkat çektiği gibi, “belli bir sosyal sınıfın temayüllerini ve ruh hâllerini ifade e[der].” (Plehanov, 1967: 23). Dolayısıyla edebiyat da daha çok altyapı tarafından koşullanır. Öyleyse, eleştiride yapılması gereken, edebî eserleri ve olguları, özellikle de altyapıdan yola çıkarak çözümlenmektir. Bu noktada asıl amaç ise – Pospelov'un deyişiyle– “edebiyatın asal özelliklerini ve tarihsel gelişimini açıkla[maktır]” (Pospelov, 2005: 25).

Marksist eleştiri ekolünü Türkiye’de tesis etmeye çalışan ve bu ekol doğrultusunda uygulamaya yönelen ilk isim Nâzım Hikmet’tir.¹² Ancak onun bu konuda yazdıkları daha çok çeşitli mektuplarındaki, konferans metinlerindeki açıklamalar çerçevesinde somutluk kazandığı için bir sistemlilik arz etmediği gibi ardında herhangi bir güçlü etki de bırakmaz. Marksist eleştirinin asıl yükselişi ve egemen eleştiri ekolünü hâline gelişi, 1960’tan sonraki toplumsal kondisyon içerisinde vuku bulur. Bilindiği üzere 27 Mayıs’tan sonra, Türkiye’de sol muhalefet ivme kazanır. Özellikle 1961 Anayasası’nın barındırdığı sınıf temelli parti kurma, sendikalaşma ve basın özgürlüğüne dönük çeşitli haklar bu hususta oldukça önemli bir alan açar. Ayrıca; o yıllarda Kuzey Afrika’da yaşanan dekolonizasyon süreci, Vietnam Savaşı, Paris’teki 1968 Eylemleri gibi olaylar konjonktürün bütün dünyada

¹² Aziz Çalışlar’ın, onu Türkiye’deki ilk Marksist estetikçi olarak konumlandığını da (Nâzım Hikmet, 2012: 14) belirtelim.

olduğu gibi Türkiye’de de sol lehine çevrilmesine katkıda bulunur. İşte bu koşullarda Türkiye’de sol; siyasete, kültüre, edebiyata olduğu kadar eleştiriye de damgasını vurur. Marksist eleştiri, empresyonist eleştiriye tahtından ederek, 12 Eylül 1980 sonrası toplumun liberalleşmesine ve hızla depolitize edilmesine kadar Türkiye’deki en etkili ve yaygın eleştiri ekolü olarak konumlanır. Bir başka ifadeyle, bilimsellik veya nesnellik, ilk olarak Marksist eleştiri üzerinden modern Türk eleştirisi tarihine damgasını vurur. Bu hususta öne çıkan isimlerden birisi, o dönemlerde özellikle Ataç’la bütünleşen empresyonist eleştirinin hegemonyasına Marksist eleştirinin savunusuyla karşı koyma yolunda büyük çabalar gösteren Asım Bezirci’dir. “Bilimden Yana” (Bezirci, 2003: 9-18), “Sosyalist Eleştiri” (Bezirci, 1996: 18-30) gibi yazılarıyla Bezirci, Marksist eleştirinin kuramsal kısmını özlü ve sistemli bir şekilde ele alır; böylelikle söz konusu ekolün ilkelerini kamuoyuna tanıtmada öncü bir rol üstlenir. Ancak Bezirci, kuramsal eleştiriden çok uygulamalı eleştiriye yönelmiştir. Dolayısıyla onun asıl eleştirmenliği, uygulamalı eleştiri çerçevesinde ortaya koyduğu metinlerde aranmalıdır. Bu metinlerde Bezirci’nin, Marksist bakış açısını son derece sade, açık bir dille somutlaştırdığını söyleyebilmek mümkündür. “İkinci Yeni’nin Tarihçesi” başlıklı yazısındaki iktisadi koşullara dair satırlar, bu bağlamda örnek olarak ele alınabilir. Bu satırlarda Bezirci, İkinci Yeni hareketinin temel etkileyicisi konumunda bulunduğunu düşündüğü ve Demokrat Parti’nin belirleyiciliğiyle geliştiğini ifade ettiği ekonomik koşulları net bir söylem çerçevesinde aktarır; anlamlandırma sürecini boşa çıkaracak herhangi bir noktayı somutlaştırmaz: “DP İkinci Dünya Savaşı sırasında ve onu izleyen yıllarda gittikçe palazlanan büyük burjuvaziyi temsil eder. Onun için, CHP’ni yaslandığı devletçi bürokrasinin egemenliğini kırmak, Amerika’nın da dilek ve desteğiyle burjuvazi yararına liberalist bir ekonomi ve siyaset düzeni kurmak ister. (...) Türkiye’nin özel koşulları, ekonomik yapısı, tarihi göz önünde bulundurulmadan uygulamaya geçirilen bu düşünceler ağa- tefeci-tüccar-sanayici tabakaların günden güne güçlenmesine ve işçi- köylü-memur-asker tabakaların yoksullaşmasına yol açar.” (Bezirci, 2013: 64). “Öğretmenler İşçi Sınıfının Yolunda” başlıklı yazısında, Türk edebiyatındaki toplumcu yönelişe öğretmen şairlerin/yazarların değişen iktisadi koşullardan kaynaklı olarak giderek artan katkısını, Bezirci’nin yine oldukça açık bir söylemle ortaya koyduğunu görebiliriz: “Ülkenin gittikçe emperyalizme bağımlı duruma düşmesi, sömürünün, enflasyonun yoğunlaşması, işsizliğin, yoksulluğun büyümesi gibi nedenlerle öğretmenlerin çoğu enikonu emekçileşti. Giderek, işçi sınıfının devrimci

dünya görüşüne, bilimsel sosyalizme yöneldi./Bu olumlu gelişim edebiyata da yansımakta gecikmedi: Sabahattin Ali'den sonra işçi sınıfının bilimine bağlanmış öğretmen yazarlar yıldan yıla çoğaldı. Sözgelisi Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Kemal Bilbaşar, Cevet Kudret, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Fakir Baykurt, Dursun Akçam, Talip Apaydın, Mahmut Makal, Hasan Hüseyin, Yusuf Ziya Bahadınlı, Kemal Burkay, Ali Yüce, Başaran, Adnan Binyazar vb. şairler, romancılar, hikâyeciler, denemeciler yurt gerçeklerini, ülke sorunlarını sözü geçen bilimin verilerine göre işlediler.” (Bezirci, 1997: 63-64). Bezirci'nin eleştirisinde öne çıkan hususiyetlerden biri de bilimselliğe/nesnelliğe sonuna kadar sadık kalma durumudur. Bir başka ifadeyle, Bezirci, bilimsellik/nesnellik adına olumsuz eleştirilerini sunmak konusunda tavizsiz bir yaklaşım sergiler. Öyle ki savunduğu toplumcu sanat doğrultusunda üretilen eserlerdeki aksaklıkları dahi net bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Sözgelimi “Mustafa Suphi Destanı” başlıklı yazısında; 1960-1980 arasında toplumcu şiirin öncülerinden birisi olarak konumlanan Ataol Behramoğlu'nun kaleme aldığı “Mustafa Suphi Destanı”nın içeriğinin sistemsiz ve yığın şeklinde oluşturmuna Bezirci şöyle dikkat çeker: “Gelgelelim, aktarılan tarihsel belgeler ile sergilenen olayların çokluğu, yoğunluğu ve bunlardan bazılarının Mustafa Suphi'yle doğrudan ilgili olmayışı ayrıntıların değerlendirilmesini köstekliyor. Ayrıca, genel/toplumsal durumun ağırlığı ve genişliği özel/bireysel durumun da yeterince belirtilmesini engelliyor. Bundan ötürü, Mustafa Suphi *Destan*'da gereğince netleşip tipleşmiyor.” (Bezirci, 1997: 156). “Bir İşçi Şair: Ozan Telli” başlıklı yazısında, 1960-1980 arasında toplumcu şiir doğrultusunda eserler ortaya koyan Ozan Telli'nin “Özgürlük” şiiri için şu şerhi düşmekten de kendisini alamaz: “Bazı kesimler boşuna uzamış, bazı dizelerin ya da sözcüklerin sık sık tekrarı da gereksiz. Bunlar, yer yer şiirin yoğunluğunu yaralıyor, gerilimini azaltıyor.” (Bezirci, 1997: 144-145). Bezirci'nin eleştirmenliğinde öne çıkan noktalardan birisi de sistemli çözümleme çabasıdır ki bu çaba da esasen tavizsiz bir bilimsel/nesnel bakış açısı temelinde yükselir. Bezirci; ele aldığı eseri veya edebî olguyu, hem tarihsel gelişimiyle hem de içerdiği unsurlarla bir arada değerlendirirken, kompleksif bir metin üretmekten çok her bir noktayı ayrı ayrı imleyen ve böylelikle analitik görünüm arz eden bir metin oluşturma yöntemini benimser. Sözgelimi “İkinci Yeni'nin Özellikleri” başlıklı yazısında, İkinci Yeni hareketini kısa bir şekilde tanıtmakla işe başlar; sonra o hareketin reaksiyoner bir tutum sergilediği Garip hareketiyle olan benzerlikleri/farklılıkları üzerinde durur; en sonunda da İkinci Yeni

estetiğinin temel unsurlarını (“gelenekten kopma”, “biçimciliğe kayma”, “değişirim”, “karışırım” vs.) tek tek ve örneklerle açıklamaya yönelir (Bezirci, 2013: 15-51). Yine, “Nurullah Ataç’ın Eleştiri Anlayışı” başlıklı yazısında Bezirci, Ataç’ın eleştirmenliğini önce dönemlere ayırır (“öznellik dönemi”, “nesnellilik dönemi”); sonra söz konusu dönemleri örneklere başvurarak ele alır; en sonunda da Ataç’ın eleştirmenliğinin olumlu/olumsuz yanlarını açık bir şekilde ortaya koymaya yönelir (Bezirci, 2003: 133-147). Hâsılı Bezirci’nin metinlerinde, özellikle de empresyonist eleştirmenlerin eserlerinde görülen; deneme rahatlığıyla kaleme alınmış, karmaşık, bütünsellik arz etmeyen açıklamalara rastlamak pek olası değildir.

1960-1980 arasında öne çıkan bir diğer Marksist eleştirmen, Fethi Naci’dir. Onun eleştirilerinde Bezirci’ninkiler gibi açık bir dil ile bilimsel ve nesnel bir tutum görülmekle birlikte öznel yaklaşımlara ve -buna uygun olarak- “ben” merkezli bir bakış açısını önceleyen deneme söylemine ait unsurlara da belli ölçülerde kapı aralanır. Sözgelimi Yaşar Kemal’in *Ortadirek* romanını ele aldığı “Ortadirek” başlıklı yazısında, köylü sınıfının iktisadi düzen karşısındaki çıkışsızlığının ve bundan ötürü mitlere/düşlere sığınışının kurgusal düzlemdeki belirtileri üzerine yoğunlaşırken yer yer metaforlara başvurarak ve hatta güncelde “demokrasi ve sosyalizm savaşı yapanlar” a mesaj vermeye yönelerek nesnellikten uzaklaşır, öznelci yaklaşımlara kapı aralar. Bir başka ifadeyle, esere dönük somut gerçeklikler, Fethi Naci’nin öznel gerçeklikleri ile bütünleşir. Tabii bu arada bilimsel söylem ile deneme söylemi iç içe geçer: “Yaşar Kemal’in bir romancı olarak yaptığı bu gözlem son derecede önemlidir. Türk köylüsü çıkmaz sokağa benzer şartlar içinde yaşamaktadır; bunun için elle tutulur, gözle görülür çıkarlarına rağmen, bu çıkarlara sırt çevirmek zorunda kalmakta, apaçık çıkarının değil, bu çıkan baltalayan Muhtarının ardından gitmektedir. Muhtar, gücünün kaynağını çok iyi bilmektedir: ‘Allah’ın yeryüzündeki vekili Hükümetimiz, Demirgıratımız. Hükümetin, Demirgıratın kasabadaki vekili Kaymakamla Gödece Tevfik Efendi. Kaymakamla Gödece Tevfik Efendinin köydeki vekili Muhtar.’ (...). Aşılmaz yolları aşan, yani tabiatı yenen Güney Topraklarının köylüsü, insanoğlunun kurduğu düzen karşısında (sosyal düzen) naçar kalmaktadır. Kafasını bu düzene her çarpışta, şimdilik, kendi kurduğu düşler, umutlar dünyasına, uğur böcekleri dünyasına sığınmaktadır. Bu düzenin değiştirilebileceği konusunda ne umudu ne düşüncesi vardır. Bu gözlemlerin, demokrasi ve sosyalizm savaşı yapanları uzun uzun düşündürmesi gerekir.” (Fethi Naci, 2004: 21-22). Fethi Naci’nin, Tanpınar’ın *Huzur* romanını ele aldığı “Huzur”

başlıklı yazısının ilk paragrafı bu bağlamda daha çarpıcı bir örnek olarak ele alınabilir. Burada Fethi Naci; önce romana ilişkin beğeni yargısını dile getirir, sonra da kurgudaki aşk olgusuna benzetmelerle, karşılaştırmalarla dikkat çeker ve tüm bunları oldukça rahat bir dille yapar. Bilimsel söylem adeta sıfır derecesine yaklaşır. Böylelikle okur; karşısında, *Huzur* üzerine bir eleştiri yazısından çok bir deneme yazısı bulmuş gibi olur: “Huzur (1949), Türkçede okuduğum en güzel aşk romanı. Üstelik sadece tek aşkın, bir erkeğin bir kadına olan aşkının değil, iç içe iki aşkın romanı, birbirini besleyen, geliştiren iki aşkın: Mümtaz, Nuran’a olduğu kadar, İstanbul’a da âşiktir. *Huzur*’da İstanbul sadece bir güzel şehir, roman kişilerinin içinde yaşadığı bir şehir değildir; başlı başına bir roman kişisidir, bir sevgilidir. Ne diyordu *Beş Şehir*’de Ahmet Hamdi Tanpınar: ‘İstanbul, ya hiç sevilmez; yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir. Yani her hâline, her hususiyetine ayrı bir dikkatle çıldırarak.’ Mümtaz da şöyle der: ‘Birbirimizi mi, yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz?’ (...) ... artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı.’ (...) Böyle bakar Tanpınar İstanbul’a; bunun için de anlattığı çevrelerin roman kişilerini açıklamaya yarayıp yaramadığına, romanda bir öge olarak görevleri olup olmadığına bakmaz; bir mümtaz gibi, bir Nuran gibi, bir İhsan gibi anlatır İstanbul’u. Ama ne güzel anlatır... Tevfik Fikret’in ‘facire-i dehr’i, üzerindeki yüzeysel çirkinlikleri, sefillikleri Tanpınar’ın romanında birer birer soyunarak özündeki güzelliği, tarihle tabiatın sarmaş dolaş olduğu o erişilmez uyumu gözler önüne serer. Tanpınar, dünyanın en güzel ‘striptiz’ini yaptırır İstanbul’a. Ve biz onun gözüyle Beyazıt’ı, Sahaflar’ı, Bitpazarı’nı, Ada’yı, Boğaz’ı, Üsküdar’ı, Çekmeceler’i, birtakım camileri, medreseleri yeniden görürüz.” (Fethi Naci, 2019: 207).

Bezirci ve Fethi Naci dışında, 1960–1980 arasında, Murat Belge, Bedrettin Cömert, Atilla Özkırımlı, Ahmet Oktay, Ahmet Telli gibi pek çok ismin Marksist bir tutumla ve buna uygun bilimsel bir anlayışla önemli eleştiri metinleri ortaya koyduğunu; Marksist eleştiri ekolünün sınırlarını ve etki alanını bir şekilde genişlettiğini söyleyebiliriz. Peki, Marksist eleştiri kadar olmasa da bu dönemde dikkat çeken diğer eleştiri ekolleri nelerdir? Bunlardan birisi, şüphesiz yeni eleştiri ekolüdür. 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve özellikle René Wellek, Austin Warren, Vladimir Nabokov gibi isimlerin çalışmalarında beliren yeni eleştiri, edebî eserleri dışsal bağlantıları parantezleyerek ele almayı hedefler. Çünkü yeni eleştiri ekolündeki eleştirmenlere göre edebî eser, dışa kapalı ve çeşitli unsurlardan meydana gelmiş organik bir *bütündür* (Wellek–Warren, 1949: 14). Dolayısıyla onu çözümleme yolunda herhangi bir toplumsal, siyasal,

ideolojik, psikolojik vs. unsura yönelmeye lüzum yoktur; eserin kendisine yönelmek yeterlidir. Türkiye’de eleştiri yolunu böyle bir anlayışa dayandıranlardan biri -ve hatta en bilineni- Hüseyin Cöntürk’tür (tabii daha evvel Kaplan’ın da bazı çözümlerinde yeni eleştiri ekolünden faydalandığını ve belki de bu ekolün Türkiye’deki kurucu ismi olduğunu burada eklemek gerekir). Cöntürk, ele aldığı edebî eseri her şeyden önce içsel bağlantılarıyla ve unsurlarıyla anlamlandırmaktan yana bir tutum sergiler. Ara ara “çevre”ye, şairin/yazarın içinde bulunduğu ortama yönelse de eseri odağa almaktan vazgeçmez. Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistan’ı* kitabındaki bazı şiirleri irdelediği “Turgut Uyar” başlıklı yazısı bu hususta önemli bir örnek teşkil eder. Burada Cöntürk, Uyar’ın kaotik dünya algısına yer yer atıfta bulunsa da söyleyeceklerini son tahlilde şiirler üzerinden söyler (Cöntürk-Bezirci, 1961: 5-57). “(...) İyi ve kötü olan reel dünyalarla, şairin mutlu ve mutsuz olan reel dünyaları ve mutlu olan kurtuluşsal dünyalarının son derece kompleks olan bir karışımından ibaret” (Cöntürk-Bezirci, 1961: 11) saydığı Uyar şiirini sosyolojik, psikolojik, ideolojik vs. unsurlardan çok içerilen semboller, yaratılan dünyalar, dilsel deformasyonlar üzerinden okur.

1960-1980 arası modern Türk eleştirisinde dikkat çeken ekollerden birisi de ontolojik eleştiridir. Roman Ingarden, Nicolai Hartmann gibi isimlerin ortaya koyduğu ve sadece edebiyata değil sanatın diğer alanlarına da yönelen ontolojik eleştiri, yeni eleştiride olduğu gibi, çözümlenmede eseri merkeze almayı önceler. Fakat yeni eleştiriden farklı olarak, eseri organik bir yapı olarak değil, çeşitli tabakalardan (başta da *ön-yapı* ve *arka-yapı*dan) meydana gelen bir ontik bütün olarak resmeder (Tunalı, 2002: 76). Ontolojik eleştiriye Türkiye’de temsil edenlerin başında şüphesiz İsmail Tunalı gelir. *Sanat Ontolojisi* başlıklı kitabında İsmail Tunalı, ontolojik ekolün yöntemini kuramsal açıdan ve eleştirel bir şekilde irdeler. Onun tabakalarını, Ingarden ve Hartmann’dan farkı olarak yeniden yorumlar (Tunalı, 2002: 111). Bununla beraber, söz konusu ekol doğrultusunda -kısa bir şekilde de olsa- Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi” şiirini çözümler ve onun ontik yapısını ortaya çıkarmaya çalışır (Tunalı, 2002: 114-116).

Empresyonist eleştiri bu dönemde tahtından edilmiş olsa da Cemal Süreya, Adnan Binyazar, Doğan Hızlan, Füsun Akatlı vs. isimlerle varlığını sürdürür. Özellikle de Cemal Süreya’nın eleştiri metinleri bu hususta dikkat çekicidir. Söz konusu metinlerde Cemal Süreya’nın şair kimliğinin yansımalarını kolaylıkla görebiliriz. O; eserleri “ben” etrafında çözümlerken ilginç benzetmelere, metaforik öğelere sıklıkla başvurur.

Hâsılı onun eleştirmenliğini bir anlamda şairliğinin türevi saymak yerinde olur. “Üzgünüm Leyla” başlıklı yazısında Behçet Necatigil’in şiir evrenini ve ilk yıllarındaki poetik dönüşümünü irdelediği satırlar bu bağlamda göz önünde bulundurulabilir: “Dünyada o. Bir sokakta oturuyor. Evinin numarası var. Mahalle muhtarından konut bildirimini çıkarıyor. Şiiri, tedirgin, çekingen, bezgin, yalnız adamın şiiri. İlk çalışmalarında Cahit Sıtkı yoluyla, hececilerin etkisi altında. Divan şiirinden parodiler getirmeyi de seviyor. Bu ona kendine özgü bir eğleni havası da kazandırıyor. Çevre’de, özellikle de *Evler*’de. Orhan Veli ile arkadaşlarının yanında yer aldıktan sonra o eğleni havası kötümser bir humour halinde iyice ortaya çıkacaktır.” (Cemal Süreya, 2011: 355).

2.2. Çoğulcu Eleştiri Dönemi (1980’den Sonra): Eleştiriye “Demokratik Düzen”

“5 Ocak Kararları” olarak bilinen iktisadi program ve 12 Eylül’den sonra yaşanan hızlı depolitizasyon sürecinin etkisiyle, Türkiye’nin toplumsal koşullarında büyük bir değişim görülür. Fredric Jameson’ın terminolojisinden hareketle söylersek; *geç kapitalizme* eklemelenmeyi önceleyen bir iktisadi düzenin ve buna uygun bir *kültürel mantığın* (yani postmodernizmin) inşasına girilir.¹³ Eleştiri de bu durumdan payını alır. Marksist eleştiri tahtından iner; postmodernizmin çoğulculuğu içeren yapısına uygun olarak eleştiri dünyasında da çoğulcu bir atmosfer ortaya çıkar: Bu dönemde başvuru alan eleştiri ekolleri sayıca artmakla birlikte bunlardan hiçbirisi merkezî bir konum elde edemez; neredeyse bütün eleştiri ekolleri eşit etki ve yaygınlık sahasına sahip olur. Bir başka ifadeyle, eleştiri dünyasında çoğulculuğu içeren bir “demokratik düzen” ortaya çıkar. Bununla beraber, belki de geç kapitalizmin ve postmodernizmin küreselleşmeye kapı aralamasının etkisiyle eleştiri dünyasındaki çeviri faaliyetlerinde bir artış görülür. Özellikle de kuramsal eleştiri metinlerinin birbiri ardınca Türkçeye kazandırıldığına şahit olunur. Georg Lukàcs, T.S. Eliot, Erich Auerbach, Harold Bloom, René Wellek, Austin Warren, René Girard, Roman Jakobson, Terry Eagleton, Gennadiy Nikolayevič Pospelov, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, Julia Kristeva gibi isimlerin pek çok kuramsal eseri böylelikle eleştiri camiasının dikkatine sunulur. Tabii bu durum, modern Türk eleştirmenlerinin daha önce hiç olmadığı kadar kuramsal olana yaslanmasının, çözümlemelerde kuramsal olanı daha fazla dikkate almasının önünü açar. Son olarak şu da

¹³ Jameson, kapitalist sistemin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki durumunu yeni bir aşama olarak, geç kapitalizm aşaması olarak tanımlar; postmodernizmin de bu aşamaya uygun bir kültürel mantık şeklinde biçim kazandığını vurgular (Jameson, 1992: 1-54).

belirtilmelidir ki; modern Türk eleştirisinde öteden beri mevcut olan sentezci yaklaşımlarda, yine postmodernizmin çoğulculuğuna uygun olarak, bir artış gözlemlenir. Bu dönemde hemen hemen her eleştirmen, birden fazla ekolün ilkelerinden yararlanır. Hatta tek bir çözümleme çerçevesinde farklı ekollerin ilkelerinden hareket edildiğine de şahit olunabilir. Hem bundan hem de ekollerin sayıca fazlalığından ötürü 1980 sonrası eleştirinin tarihsel konumuna dönük net bir harita çıkarmak pek mümkün değildir. Ancak yine de öne çıkan ekollerin en azından belli bir kısmına ışık tutulabilir.

Bu dönemde öne çıkan eleştiri ekollerinden biri, yapısalcı eleştiridir. Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbilim kuramına dayanan ve temel ilkeleri Jakobson, Algirdas Julien Greimas, Todorov, Gérard Genette gibi isimler tarafından belirlenen bu eleştiri ekolü doğrultusunda edebî eser, yeni eleştiri ve ontolojik eleştiri ekollerinde olduğu gibi, dışı kapalı bir unsur olarak görülür. Ancak yapısalcı eleştiride esere dönük algı organik bir bütün yahut tabakalı bir ontolojik nesne şeklinde değil, dildeki gibi unsurları arasında işlevsel bağlantılar bulunan bir *yapı* (Todorov, 2008: 22) şeklinde somutluk kazanır. Dolayısıyla ele alınması gereken, her şeyden evvel yapının ta kendisidir. Bu ekole dâhil Türk eleştirmenler arasında en öne çıkanı şüphesiz Tahsin Yücel'dir. Yücel; özellikle de *Yapısalcılık* kitabıyla, Türkiye'de yapısalcı eleştirinin yaygınlaşmasına –ve hatta “anlaşılmasına”– büyük bir katkı sunmuştur. Söz konusu kitabında Yücel, yapısalcılığın ve yapısalcı eleştirinin temel ilkelerini ayrıntılı bir şekilde ve gelişkin bir kavram haritasıyla birlikte açıklar. Yücel'in dikkat çeken yanlarından birisi, Ataç gibi, Öztürkçe bir yazıma yönelmesidir. Yapısalcı eleştirinin bazı kavramlarını “eyleyensel örnekçe”, “izlem” gibi konuşma dilinde pek kullanılmayan kelimelerle karşılaması, bu hususta örneklendirilebilir. Bir diğer dikkat çeken yan, Yücel'in yapısalcı eleştirinin ilkelerine sonuna kadar sadık kalma durumudur ki bu, zaman zaman aşkın eleştiriye dönük sert itirazlara kapı aralar. Sözelimi *Yapısalcılık*'ta Yücel; yapısalcı eleştirinin statikliğine ve önemsiz detaylara yoğunlaşmasına karşı çıkan Pierre Barbéris'in Balzac'a dönük incelemesini göz önünde bulundurarak aşkın eleştiri yöntemlerinin çözümlemede “laf cambazlığı”na yöneldiğini, eseri ikinci planda bıraktığını vurgular. Tabii bu vurgulamayla, dolaylı yoldan, yapısalcılığın içkin çözümleme mantığını ve esere merkezî bir konum atfetmesini olumlar: “(...) Genellikle, yapısalcılığa karşı çıkanlar gerçekte kendilerinin de yapmadıklarını ya da yapamadıklarını) yapmamış olmakla suçlamışlardır hep onu. Örneğin bunlardan biri, yazın yapıtını ‘bir göstergeler evreni değil de bir güçler

evreni' diye tanımladıktan sonra, yapısalcıları kendince duruk ve önemsiz olan bu 'göstergeler evreni'nde sıkışık kalmakla suçlayan Pierre Barb ris, Balzac'ın yapıtını irdelerken, öncelikle 'g c ler evreni' diye adlandırdığı Şey üzerinde yoęunlaŐtırır çabasını; bu amaçla, Balzac'ın yapıtının tarihsel ortama nasıl katıldığı, onunla ne tür bağıntılar kurduğunu göstermek için birkaç bin sayfalık bir araştırma yapmak gereksinimi duyar. Ne var ki, göstermek istediğini dizgesel bir biçimde göstermekten çok, benzer türden birçok örnekleri sıralaması bir yana, kitabına bakılınca, incelemek savında olduğu yapıtı ikincil bir nesne olarak değerlendiği görülür. (...) Ama incelemenin konusu yapıt değil de yapıtın içinde oluŐturulduęu ortam ve yazarın  aędaŐlarıysa, XIX yüzyıl Fransa'sının toplumsal ve ekinsel havasını gözler önüne sermek için Balzac'ın yapıtını bahane etmek yazın araŐtırmacılıęından çok, bir tür cambazlık değil midir?" (Yücel, 2008: 183-184). Belirtmek gerekir ki Yücel'in bu savı, Todorov'un kine çok benzer. Todorov da aşkın eleştiri yöntemlerini *projeksiyon* yapmakla, yani edeb  eseri edebiyat dışı koşulların bir s reği olarak okumakla suçlar (Todorov, 2008: 7). Böylelikle yapısalcı eleştirinin eser için en yetkin  z mlleme yöntemi olduğunu ifade etmeye çalışır.

Tahsin Yücel dışında Süheyla Bayrav, Mehmet Rifat, Berna Moran, Jale Parla gibi isimler de -en azından belli  l c lerde- yapısalcı ekol doğrultusunda önemli eleştiri metinleri ortaya koymuŐlardır. Bu isimler arasında Mehmet Rifat ve Berna Moran'dan özellikle söz etmek gerekir. Rifat, çevirileriyle olduğu kadar telif olarak kaleme aldığı eleştiri metinleriyle de yapısalcı eleştirinin Türkiye'de yerleŐmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Söz konusu eleştiri metinleri arasında, özellikle de yapısalcı eleştiriye yahut onun bazı kavramlarına ilişkin olanlar ve kuramsal bir nitelik arz edenler [*Dilbilim ve G stergibilimin  aędaŐ Kuramları* (Rifat, 1990), "Anlatı Hızı ya da Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?" (Rifat, 2012: 11-19), "Anlatıcının iŐlevleri" (Rifat, 2012: 25-32) vs.] dikkat çeker. Moran'ın ise *Türk Romanına Eleştirel Bakış* serisindeki bazı  z mllemeleri yapısalcı eleştirinin Türkiye'deki en değerli -ve tabii en "esnek"- uygulamaları arasında yer alır. Özellikle serinin ikinci kitabında, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanının  z mllendiği "*İnce Memed ve EŐkiya  yk lerinin Yapısı*" başlıklı kısım bu hususta dikkat çeker. Burada Moran, eŐkiya anlatılarındaki birtakım değişmez iŐlevleri göz önünde bulundurarak bunların *İnce Memed* romanının kurgusunda nasıl somutluk kazandığını gösterir (Moran, 2014: 101-121).

Yapısalcılıkla i  içe gelişen anlatıbilimsel eleştirinin de bu dönemde Türk eleŐtirmenlerce rağbet gördüğünü söyleyebiliriz. Todorov, Genette,

Manfred Jahn gibi isimler tarafından öncülük edilen ve yapısalcı bir bakış açısı doğrultusunda anlatı unsurlarına yönelik anlatıbilimsel eleştiri hususunda Türkiye’de Mehmet Tekin ve Bahar Dervişcemaloğlu’nun çalışmalarını özellikle zikretmek gerekir. *Roman Sanatı-1* başlıklı eserinde roman türünün anlatısal unsurlarını “Materyal Unsurlar” ve “Teknik Unsurlar” ana başlıkları altında ele alan; *anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, zaman, mekân, iç diyalog, bilinçakışı* gibi kavramlara açıklık getiren (Tekin, 2018) Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa* başlıklı eserinin bir kısmında Peyami Safa’nın romanlarını anlatıcı, bakış açısı, zaman, mekân, olay örgüsü vs. etrafında ve anlatıbilimsel eleştiriye uygun olarak çözümler (Tekin, 2014: 277-312). Jahn’ın *Anlatıbilim* (Jahn, 2012) eserini Türkçeye kazandıran ve böylelikle anlatıbilimsel eleştiri kuramına dair önemli bir kaynağı Türk eleştirmenlerin dikkatine sunan Dervişcemaloğlu; *Anlatıbilime Giriş* başlıklı eserinde anlatı kuramını, söz konusu kuramdaki farklı yönelişleri ve konuyla ilgili önemli kavramları detaylı bir şekilde açıklar (Dervişcemaloğlu, 2014).

Temel ilkelerini ilk olarak Stephen Greenblatt’ın *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare (Rönesans’ın Benlik Öztanımı: More’dan Shakespeare’e)* başlıklı eserinde bulabileceğimiz yeni tarihselci eleştiri de bu dönemde Türkiye’de öne çıkan eleştiri ekollerinden birisi olur. Bir tür kurgu kabul edilen tarihsel metinlerle edebî metinlere çözümlene sırasında “eşit-ağırlık” (Barry, 2002: 174) vermeyi ve ikinci tür metinleri edilgen bir tarihsel olgudan öte tarihyazımına katkı sağlayıcı bir güç olarak görmeyi hedefleyen yeni tarihselci eleştiri (Barry, 2002: 179-180) bağlamında Türkiye’de özellikle de Serpil Oppermann ve Sıddıka Dilek Yalçın-Çelik’in ilgili husustaki eserleri dikkat çeker. Oppermann söz konusu eserinde; yeni tarihselciliği, dayandığı postmodern tarih anlayışını da göz önünde bulundurarak kuramsal bir şekilde irdeler ve *Chatteron, A Maggot, Foe* romanları üzerinden söz konusu kuramın uygulama sahasındaki olanaklarına yönelir (Oppermann, 2006). Yalçın-Çelik’in *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* başlıklı eseri, Oppermann’ın eserine nazaran uygulama ağırlıklı bir eser sayılabilir. Ayrıca eserde çözümlene için seçilen örnekler sayıca fazla olmakla beraber Türk edebiyatına aittir. Yalçın-Çelik; burada, yeni tarihselcilik kuramını öz bir şekilde tanıttikten sonra *Hocaefendi’nin Sandukası, Kitab-ül-Hiyel* gibi postmodern tarih romanı türüne ait metinleri söz konusu kuram doğrultusunda irdeler (Çelik, 2005).

1980 sonrası modern Türk eleştirisine damga vuran eleştiri ekolleri arasında; Wirginia Woolf, Sandra Gilbert, Susan Gubar gibi

yazarların/araştırmacıların önderlik ettiği feminist eleştiri de görülür. Edebî eserlerin kurgusunda “canavar” yahut “evdeki melek” (Gilbert-Gubar, 2000: 20) şeklinde beliren kadın karakterleri yahut ilgili olguları çözümlemenin odağı hâline getirme hedefini içeren bu eleştiri ekolü disiplinlerarası bir nitelik arz eder. Bu ekol, Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de çoğunlukla kadın eleştirmenlerin çalışmalarıyla somutluk kazanır. Jale Parla’nın bazı çözümlemeleriyle feminist eleştirinin Türkiye’de önde gelen temsilcilerinden birisi olduğunu dile getirebiliriz. Parla, diğer ekollerin çerçevesine dâhil çözümlemelerinde olduğu gibi bu çözümlemelerinde de akademik söylemi yer yer deneme söylemiyle besler. Böylelikle daha akıcı, akademik söylemin “katılığının” pek rastlanmadığı bir söylemsel senteze ulaşır. Adalet Ağaoğlu, Ayla Kutlu, Aslı Erdoğan gibi yazarların eserlerindeki kadın sorununu ele aldığı “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı” başlıklı yazısında, Türkiye’deki kadın ve erkek yazarların bildungsroman türüne rağbetlerini karşılaştırdığı satırlar bu bağlamda örneklendirilebilir. Bu satırlarda bilimsel söylem, deneme söylemiyle iç içedir: “(...) Kadın yazarlarımızın hemen tümü bu türde, yani Bildungsroman türünde yazmışlardır. Bu gözlemim doğruysa eğer, erkek yazarların erkek kahramanlarının gelişim öyküleriyle kadın yazarların kadın kahramanlarının gelişimiyle ilgilendikleri kadar ilgilenmediklerini söyleyebiliriz. Nedeni kuşkusuz sosyo-kültürel, antropolojik, hatta psikolojik bazı spekülasyonların konusudur; ama ilginçtir, kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır. Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardı, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri, doğru yanlış seçimleri yoktur.” (Parla, 2014: 180). Parla dışında Sibel Irzık, Nurdan Gürbilek, Süha Oğuzertem, Fatmagül Berktaş, Hande Öğüt vs. isimlerin de bu eleştiri ekolü doğrultusunda önemli eleştiri metinleri ortaya koyduklarını belirtelim.

Buraya kadar ele aldığımız eleştiri ekolleri, daha çok 1980’lerden sonra varlık gösterenler; daha açık bir ifadeyle, modern Türk eleştirisi içerisinde belirginliklerine 1980’den sonra kavuşanlar arasındadır. Fakat bu dönemde, 1980 öncesinde çeşitli ölçülerde belirginlik kazanan bazı eleştiri ekollerinin de yadsınamayacak şekilde varlıklarını sürdürdüklerine şahit olabiliriz. Bunlar arasında empresyonist eleştiri, tarihsel eleştiri ve biyografik eleştiriyi özellikle zikretmek gerekir.

Köprülü'den bu yana özellikle de akademik çevre tarafından edebiyat tarihçiliği çerçevesinde ve belli ölçülerde diri tutulan tarihsel eleştiri, 1980 sonrası modern Türk eleştirisinin kondisyonu içerisinde öne çıkan ekollerden birisi olur. Bu dönemde tarihsel eleştiri doğrultusunda üretilen metinlerin bir kısmında, modern edebiyat tarihine dair alışlageldik olanlardan farklı tarihyazımları somutluk kazanır. Hatta zaman zaman modern Türk edebiyatının başlangıç tarihi bile sorunsallaştırılır. M. Kayahan Özgül ve Tuncay Birkan'ın bu husustaki eserleri özellikle dikkat çeker. Özgül; *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle* başlıklı kitabında, modern Türk edebiyatının tarihsel başlangıcını 1699'a kadar götürür ve "sınırları zorlamaya" dönük ilk kıpırdanışları 18. yüzyılda arar. Yani, tarihi yaklaşık bir yüzyıl geriye atar: "Osmanlı'nın klâsik şiirin sınırlarını zorlamak yolundaki ilk teşebbüslerine -henüz kuvveden fiile geçilemeyen zamanları da dâhil ederek- mutlaka bir başlangıç tarihi bulmak niyetinde isek, 1699'un anlamlı bir yıl olacağını iddia ediyorum./Yeni bir şiir anlayışının ilk işaretlerini aramak için hayli hayli erken bulunabilecek bir tarih seçtiğimi ve bu tarihin yakınlarında ortaya konmuş şiirlerde klâsik çizginin aşıldığını gösterir hiçbir emareye rastlanmadığını söyleyenler çıkacaktır. Onlara cevabım Danilevski gibi olacak. Yazın güneşin ışınlarının en dik geldiği, günlerin en uzun olduğu ay hazirandır; lâkin, bunun sonuçlarını almak ancak temmuz ve ağustos aylarında mümkün olur." (Özgül, 2006: 10). Birkan ise *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri* başlıklı kitabında, modern edebiyatın kuruluş tarihini daha ileriye çeker; yazarlar tarafından modern hayatın ve bu hayata uygun dilin keşfedildiği iki dünya savaşı arasındaki döneme vurgu yapar: "Dünya savaşları, katliamlar, soykırımlar gibi kültürel-siyasi felaketlerle afet, sel, deprem gibi (artık bütün dünyada okuryazar kamuoyunun hemen haberdar olabildiği) doğal felaketlerin; karmaşıklaşan gündelik hayatın ve bu hayata girdiği ölçüde bilimsel ve teknolojik gelişmelerin; büyük değişimler geçirmekte olan kadın-erkek, işçi-işveren, satıcı-müşteri, doğa-kültür ilişkilerinin; tren, otomobil, uçak gibi taşıtlarla devinim hızının olağanüstü artışının; 'küçük' apartmanlarda ve sayfiyelerdeki, çoğunlukla sükut-u hayal ile sonuçlanan 'konfor modern' arayışının; dünyayı ve müziği evin içine sokan radyo ile ecnebi kültürlerinin hayatını fena halde yakından ve içeriden izleme imkânı veren sinemanın kitleleşmesinin vs. yarattığı baş döndürücü ve sersemletici anaforu (bu bölümün ve kitabın ismindeki Dünya işte bu anaforun adıdır!) kentli bir okur kitlesi için, ucundan kıyısından anlamlandırma işini, bizim memlekette öncelikle ve uzun bir

süre gazete yazarlığı yapan edip ve muharrirler üstlenmiştir.” (Birkan, 2019: 205).

Empresyonist eleştiri bu dönemde Haydar Ergülen, Tuğrul Tanyol, Gürsel Korat, Ali Haydar Haksal gibi daha çok şair/yazar kimliği ile bilinen isimlerin eleştiri çerçevesinde ortaya koyduğu metinlerle varlık gösterir. Bu isimler arasında özellikle Haydar Ergülen'den bahsetmek gerekir. Ergülen'in eleştirmenliği, Cemal Süreya'yı hatırlatırcasına, şairliğinin bir türevi olarak konumlanır. “Ben” söylemini Ergülen, metaforlarla süsler. “Onların Dilini Giyinmeyen’ Bir Şair” başlıklı yazısında Ergülen'in; Gülten Akın'ın “Anneler İlahisi” şiirini kendisinde uyandırdığı izlenimler etrafında ele aldığı satırlar, bu hususta örnek olarak düşünülebilir. Bu satırlarda Ergülen, şiiri çözümlmekten çok şiir üzerine metaforik bir söylem inşa etmeye girişir gibidir: “(...) Şiiri bir ‘annelik sanatı’ olarak nitelemiştım. Hem öyle düşünüyorum hem de şiirin kadınlara daha çok yakıştığını düşünüyorum. Şiir, bir ‘annelik sanatı’ olmasaydı kim uğraşırđı? Annelerin çocuklarıyla uğraştığı gibi, yorucu, zahmetli, çoğu zaman karşılıksız, beyhude, her zaman fazla mesai/ fazladan mesai gerektiren bir iş olsa da, hemen her zaman sevgiyle, tutkuyla yapılan bir uğraş. Beni bu görüşe sevk edenlerin başında da elbette Gülten Akın geliyor. Onun şiirlerini, yazılarını, ağıtlarını, konuşmalarını, hakkında yazılanları okuduğumda yaşadığım bu duygu hiç değişmiyor. Onun itirazlarında, redlerinde, kabullerinde, ama en çok da ‘hazırlıklı’ oluşunda, ‘erken’ sezgisinde, sessizliğinde, sakinliğinde, sabır ve samimiyetinde ve elbette sevgisinde, önce ‘şair’i ve ‘kadın’ı, sonra da ‘şair’i ve ‘anne’yi birlikte, bir arada gördüm. Kuşkusuz kendini öne çıkarmaya hiç gerek duymayan ‘bilge’liğiyle birlikte. Ve geri çekilmesinde, kendini de, tıpkı şiiri gibi ortaya atmayışında, geride tutuşunda, iddiasızlığında gördüğüm şey de, şiiri bir annelik sanatı, anneliği de bir şiir sanatı olarak benimseyen bir şairde görülebilir yalnızca.” (Ergülen, 2015).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Türkiye’de daha çok biyografi/monografi türüne dâhil eserlerle somutlaşan biyografik eleştiri; 1980’lerden sonra fazlasıyla, hatta daha önce hiç olmadığı kadar rağbet kazanmıştır denilebilir. Öyle ki biyografi/monografi türü dâhilinde incelenmeyen pek az şair/yazar kalmıştır bu dönemde. Orhan Okay, İsmail Parlatır, Mustafa Miyasoğlu, Beşir Ayvazoğlu vs. isimlerin belli eserleri bu bağlamda öne çıkar. Bu arada, Ayvazoğlu’nun biyografik eleştiri çerçevesinde değerlendirilebilecek eserlerine özel olarak dikkat çekmek gerekir. Ayvazoğlu; biyografi/monografi türüne ait söz konusu eserlerinde, Bezirci’ninkilerde olduğu gibi, titiz ve yoğun kaynak kullanımına dayalı bir

tutum sergiler. Ele aldığı şairlerin/yazarların nasıl yaşadığını, eserlerini hangi koşullar ve olaylar ekseninde ürettiğine dair hemen hiçbir detayı gözden kaçırmaz. Bununla beraber Ayvazoğlu; Avusturyalı yazar Stefan Zweig’la aynı bakış açısından hareket edeceğine, çoğunlukla, trajik veya zorlu bir hayat yaşayan şairlere/yazarlara odaklanır.¹⁴ Ahmet Haşim’i ele aldığı *Ömrüm Benim Bir Ateşti* ile Tefik Fikret’i ele aldığı *Fikret* başlıklı kitapları bu bağlamda öne çıkar. Fakat onun Zweig’la olan bir ortak yanı daha vardır: Yer yer edebî dile başvurma ve bundan kaynaklı olarak roman/hikâye söylemine kapı aralama. *Ömrüm Benim Bir Ateşti*’de, Haşim’in “Şi’r-i Kamer”inin içeriğinin anlatıldığı şu satırlara örnekseme amacıyla yönelebiliriz: “Göklerde yavaş yavaş ilerleyen ay ve altında bir gölge durgunluğuyla uyuyan, şekilleri dağılmış yeryüzü. Ayın ışıltısından yerlere hissi bir gölge akar. Her şey renksiz ince dumanlar gibi dağılmıştır ve yalnız bir ağaçtan avare bir bülbülün yayılan küçük ahengi gecenin sessizliğini saran kederi örtmektedir. Ayın büyüğü, fikir ve hayali öylesine etkisi altına alır ki, her şey titreyerek imkansız bir güzelliğe dönüşür. Bu hülya sarhoşluğu ve bu ışıkla gözleri sislenen anne-oğul için artık bütün eşya rüyalandıkine benzemektedir. Gök, ayın serabının sihriyle çöl gibi ürkütücüdür; uzaklıkların belirsizliğine boğulmuş bir rüya ve sessizlik ülkesi ufukta belirmiştir. Çiçekleri ışıktan, arzı buluttan, rüzgarı teselliden bir ülke; eteklerine doğru hayali bir nehir uzanır. Örtülü, soluk, ince, ışık kalpli ve ay gözlü kadınlar, nehrin rüya gibi uzanan kıyılarını dinlemektedirler.” (Ayvazoğlu, 2000: 44). Bu satırlar, biyografik/monografik bir çalışmadan çok tabiata dönük sanatsal betimlemelerle dolu bir romandan/hikâyeden yahut denemeden alınmış gibidir. İşte bu tür bir dil kullanımı, Ayvazoğlu’nun ilgili eserlerini edebî eserlere yaklaştırmaktadır.

Sonuç

Modern Türk eleştirisinin -Türkiye’nin toplumsal ve kültürel koşullarıyla yakından alakalı- tarihsel gelişim sürecini genel hatlarıyla ele aldığımızda, en başta iki dönem saptayabiliriz. Tanzimat yıllarından, yani 1866’dan 1960’a kadar süren ilk dönemde; öznelci bir mantığa dayalı olan ve Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar vs. isimler tarafından belirli ölçülerde temsil edilen empresyonist (öznel) eleştiri ön plandadır. Dolayısıyla bu dönemi, *empresyonist (öznel) eleştiri dönemi* olarak adlandırabiliriz. Ancak empresyonist eleştirinin yanında, bilimsel/nesnel tutumu

¹⁴ Turgut Gögebakan’ın da belirttiği gibi Zweig; biyografilerinde, kendi zorlu hayatının etkisiyle, hayatları trajedi etrafında örülü meşhur tarihî ve edebî şahsiyetlere (Maria Stuart, Fyodor Dostoyevski vs.) yönelmeyi tercih eder (Gögebakan, 2004: 177-198).

önceleyen çeşitli eleştiri ekollerinin de bu dönemde yer yer varlık gösterdiğine şahit olabiliriz. Bunlar arasında; Ahmet Şuayip, Hüseyin Cahit Yalçın vs. isimlerle temsil edilen sosyolojik eleştiri, Fuad Köprülü'nün öncülük ettiği tarihsel eleştiri, Mehmet Kaplan'ın bazı incelemeleriyle açığa çıkan arketipçi eleştiri ve Beşir Fuat, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ahmet Hamdi Tanpınar vs. isimlerin biyografik/monografik eserlerinde belirginlik kazanan biyografik eleştiri öne çıkar.

1960'tan itibaren ikinci döneme geçilir. *Bilimsel (nesnel) eleştiri dönemi* olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde, eleştiride bilimsel ve nesnel tutumların ağırlık kazandığını görebiliriz. Ancak bu dönem de kendi içerisinde iki alt dönemde ele alınabilir: 1960-1980 arasındaki dönem ile 1980'den itibaren başlayan dönem. 1960-1980 arası döneme damga vuran eleştiri ekolü, Marksist eleştiridir. Asım Bezirci, Fethi Naci, Selahattin Hilav vs. isimlerin temsil ettiği bu ekol, dönemin en etkili ve en yaygın eleştiri ekolüdür. Dolayısıyla bu dönem, *Marksist eleştiri dönemi* adı altında ele alınabilir. Bu dönemde Hüseyin Cöntürk'ün öncülüğünde yeni eleştiri, İsmail Tunalı'nın öncülüğünde ontolojik eleştiri de öne çıkar. Tabii Cemal Süreya, Doğan Hızlan, Füsün Akatlı gibi isimlerle empresyonist eleştiri de bir şekilde varlık gösterir.

Çoğulcu eleştiri dönemi olarak adlandırılması mümkün olan 1980 sonrası dönemde, eleştiride bir "demokratik düzen" in inşa edildiğini görebiliriz. Bu dönemde başatlık kazanan herhangi bir eleştiri ekolü yoktur. Çok sayıda ekol, aynı dönem içerisinde varlık gösterir. Tahsin Yücel, Mehmet Rifat, Berna Moran vs. isimlerin öncülük ettiği yapısalcı eleştiri; Mehmet Tekin ve Bahar Dervişcemaloğlu'nun bazı çalışmalarıyla öne çıkan anlatıbilimsel eleştiri; temsilcileri arasında Serpil Oppermann ve Sıddıka Dilek Yalçın-Çelik'in dikkat çektiği yeni tarihselci eleştiri; özellikle de Jale Parla, Sibel Irzık, Nurdan Gürbilek vs. kadın araştırmacıların birtakım çalışmalarıyla temsil edilen feminist eleştiri; daha çok akademiye mensup araştırmacılarla öne çıkan tarihsel eleştiri; Haydar Ergülen, Tuğrul Tanyol, Gürsel Korat gibi sanatçı kimliğine sahip yazarların eser çözümlenmeleriyle varlık gösteren empresyonist eleştiri; İsmail Parlatır, Mustafa Miyasoğlu, Beşir Ayvazoğlu'nun dikkat çekici biyografik çalışmalarını içeren biyografik eleştiri bu dönemde öne çıkan ekollerden bazılarıdır.

Kaynakça

Ataç, Nurullah (1954). *Ararken*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Ataç, Nurullah (2000). *Diyelim*. İstanbul: Can Yayınları.

- Ataç, Nurullah (1960). *Günce*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Auerbach, Erich (2019). *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekçiliğin Tasviri*. (Çev. Herdem Belen, Hüseyin Ertürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (2000). *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Barry, Peter (2002). *Beginnig Theory: An Introduction to Literary and Culturel Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şirsele: Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beşir Fuat (2011). *Victor Hugo*. (Haz. Kemal Bek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Bezirci, Asım (2003). *Bilimden Yana*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, Asım (1997). *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, Asım (2013). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, Asım (1996). *Sosyalizme Doğru: Geçmişten Geleceğe II*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Birkan, Tuncay (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri: 1930-1960*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cemal Süreya (2011). *Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin (1962). "Ataç Deyince". *Ataç*, 3: 29-30.
- Cöntürk, Hüseyin; Bezirci, Asım (1961). *Turgut Uyar/Edip Cansever: 2 İnceleme*. İstanbul: de Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2011). "Ziya Paşa": 127-199. *Tanzimat Edebiyatı*. (Haz. İsmail Parlatır vd.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (2006). "Servet-i Fünûn Edebiyatında Tenkit": 489-582. *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. (Haz. İsmail Parlatır vd.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergülen, Haydar (2015). "Onların Dilini Giyinmeyen' Bir Şair", <https://t24.com.tr/k24/yazi/gultenakin-ozel,442>, (Son Erişim Tarihi: 16.12.2019).
- Eyüboğlu, Sabahattin (2016). *Mavi ve Kara*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Eyüboğlu, Sabahattin (1975). *Yunus Emre*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fethi Naci (2004). *Yaşar Kemal'in Romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fethi Naci (2019). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press.
- Göğebakan, Turgut (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güngör, Bilgin (2019). *Anlatıyı "Yapı" dan Okumak: Çağdaş Türk Roman ve Hikâyesinin Yapısı*. Çanakkale. Paradigma Akademi Yayınları.
- Güngör, Bilgin (2019). "Hilmi Yavuz Eleştirisine Bir 'Giriş' Denemesi". *Mahur Beste*, 7: 30-35.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1998). "Tenkit": 262-267. *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*. (Haz. Abdullah Tanrıninkulu, Gülçin Tanrıninkulu). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jameson, Fredric (1992). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso.
- Jung, Carl Gustav (2013). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2018). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2011). *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köprülü, Fuad (2014). *Edebiyat Araştırmaları I*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Köprülü, Fuad (2007). *Hayât-ı Fikriyye*. (Haz. Cafer Şen, Nurcan Şen). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, Fuad (2018). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Lanson, Gustave (2017). *Edebiyat Tarihinde Usûl: Edebî Metin ve İnsan*. (Çev. Yusuf Şerif Kılıçel). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- Marx, Karl; Engels, Friedrich (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. (Haz. Muzaffer İlhan Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Namık Kemal (2005). *Celaleddin Harzemşah*. (Haz. Oğuz Öcal). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (1993). "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir": 183-192. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. (Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Okay, Orhan M. (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oppermann, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özgül, M. Kayahan (2006). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları.
- Parla, Jale (2015). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2014). "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı": 179-200. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. (Haz. Jale Parla-Sibel İrzık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Plehanov, G. V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. (Çev. Selim Mimoğlu). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Politzer, Georges (2008). *Felsefenin Temel İlkeleri*. (Çev. Erol Esençay). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Pospelov, Gennady (2005). *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014). *Takdîr-i Elhân/Kudemadan Birkaç Şair/Pejmürde/Takrizat*. (Haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evecen). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- [Ran], Nâzım Hikmet (2012). *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. (Haz. Aziz Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- Rifat, Mehmet (2008). *Bizim Eleştirmenlerimiz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, Mehmet (1990). *Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları*. Düzlem Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2012). *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin (1952). *Pazartesi Konuşmaları: Seçmeler I*. (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016). *Hep Aynı Boşluk*. (Haz. Erol Gökşen). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2018). *Roman Sanatı I: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tekin, Mehmet (2014). *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Poetikaya Giriş*. (Çev. Kaya Şahin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tunalı, İsmail (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tural, Şecaattin (2006). "Türk Edebiyatında Eleştiri: Cumhuriyet Devri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi: Yeni Türk Edebiyatı Tarihi II*, Ayrı Basım, 8: 259-310.
- Weber, Max (2017). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhü*. (Çev. Gökhan Rızaoğlu). İstanbul: Oda Yayınları.
- Wellek, René; Warren, Austin (1949). *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Yalçın, Hüseyin Cahit (2019). *Kavgalarım*. (Haz. İsmail Alper Kumsar). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yalçın-Çelik, Sıddıka Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yücel, Tahsin (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

BOSNA ŞARKISI PİYESİ ÖRNEĞİNDE BARIŞÇIL SÖYLEMİN İNŞASINDA MÜZİĞİN İŞLEVI

The Function of Music in the Building of the Peace Discourse in the
Example of the Bosnia Song Play

Mehmet GÜNEŞ*

ÖZET

İlkel toplumlardan modern insana müzik, hayatın en asli ihtiyaç ve ilgilerden biri olmuştur. Başta müzik olmak üzere, güzel sanatlar ruhun gıdası olup kendisiyle ilgilenen kişileri kötücül duygu ve eğilimlerden uzaklaştırabilmektedir. Güzel sanatların her birinin büyüleyici, kişilere ve toplumlara tesir edici gücü olmakla birlikte onlar arasında müziğin özel bir yeri vardır. Nihat Kınikoğlu *Bosna Şarkısı* piyesinde savaş karşıtı söylemin inşasında müzik özelinde güzel sanatın işlevini yansıtır. Profesör Branko yaklaşık yarım asırdır eğitim faaliyetlerini sürdüren konservatuvarı ülkedeki huzur ve birlikte yaşama sanatının sembolü olarak görür; bu uğurda büyük mücadele verir. Geçmişten bugüne ırkçı söylem ve eylemlerin etkisi, sanat mekânlarında çoğunlukla daha geç hissedilir, Branko'nun konservatuvarı da hep sanatı öncelikli tutup barışçıl bir kurum olmuştur. Bu nedenle konservatuvar ve buradaki öğrenciler Sırp çetelerinin hedefi haline gelir. Bu makalede *Bosna Şarkısı* piyesinde Balkan coğrafyasındaki farklı ırk ve dinden halklar arasında barışçıl söylemin inşasında müziğe ve konservatuvara yüklenen işlev ve sembolik anlam, dönemin siyasi ve sosyal gelişmeleri de dikkate alınarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bosna Savaşı, müzik, konservatuvar, barışçıl söylem, savaş karşıtlığı.

ABSTRACT

Music has been one of the most essential needs and interests in people's lives from primitive societies to modern people. Fine arts, especially music, are the food of the soul and can take individuals away from evil emotions and tendencies. Although fine art has a fascinating and influential power on people and societies, music has a special place. Nihat Kınikoğlu reflects the function of fine art, especially music, in the construction of anti-war discourse in his play *Bosna Song*. Professor Branko considers the conservatory, which has been providing education service for nearly half a century, as a symbol of the art of peace and

* Doç. Dr. Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İstanbul. E-posta: m.gunes.79@hotmail.com. Orcid ID: 0000-0003-2330-6339.

coexistence in the country; he struggles greatly for this purpose. The impact of racist discourse and actions from the past to the present is often felt later in art venues, and Branko's conservatory has always been a peaceful institution, prioritizing art. Therefore, the conservatory and the students there become the target of the Serbian gangs. In this article, the function and symbolic meaning attributed to music and conservatory in the construction of peaceful discourse among people from different races and religions in the Balkan geography in *Bosnia Song* are evaluated through the consideration of the political and social developments of the period.

Keywords: Bosnian War, music, conservatory, peacefully discourse, anti-war.

Giriş

İnsanların eğlenme isteğini karşılayan, çoğunlukla bir çalgı aletiyle birlikte icra edilen müziğin “ruhun gıdası” olduğu söylenir. Aslında sadece müzik değil, tüm güzel sanatlar ruhun gıdası olup kendisiyle ilgilenen kişileri kötücül duygu ve eğilimlerden uzaklaştırabilmektedirler. Aristo ünlü eseri *Poetika*'da tragedya türü özelinde sanatın insan ruhunu tutkularından arındırdığını savunur, bu eylemi “katharsis” olarak adlandırır (Aristo, 2011: 22). Sanata ilgi ya da sanat uğraşı kişinin başka insanlara, eşyaya, mekâna bakış açısını estetize etmekte, ona “estetik tavır aldirmek”tedir. Estetik tavır alan kişi, varlık/nesneyi hoşlanma, haz alma amacıyla seyreder (Tunalı, 2002: 23-25). Bakış açısı estetize olan bu kişiler musiki eserini haz almak için dinlerken edebi eseri de benzer amaçla okurlar; resim, mimari yapı, opera ya da tiyatroyu da haz almak için seyrederler.

Sanatın kişileri büyüleyici/tesir altında bırakan etkisinden dolayı devlet adamları sahip oldukları yetkiye ve ülke yasalarına rağmen “Türküler çağıran şairlerden ve ihtirasları dile getiren sahne yazarlarından daima korkmuştur” (Edman, 1991: 49). Sanatçının yapmacıktan tamamen uzak doğal eylem ve tavırları, kişisel çıkar ya da ihtiras yerine yüreğinin/vicdanının sesiyle hareket etmesi, iktidar sahiplerinin hırs ve planlarıyla çelişebilmektedir. Sanat özü gereği özgürlükçü olduğundan onun egemen gücün dayatmalarına uygun biçimde hareket etmesi zordur. Sanat içtenliği ve samimiyeti içerir, doğası gereği ayrıştırıcı değil birleştirici, kavgacı değil eğlendirici/barışçıl bir işlev üstlenir. Sanatkârlar iktidarla çoğunlukla çatışsalar da bazen iktidarın sözcülüğünü yapanlara da rastlanır. İktidarın, egemen oluşumların, bir ideolojik grubun sözcülüğünü yapmak, sanatını böyle bir amaç/işlev aracı kılmak, sanatkâra da eserine de zarar verir. Adorno sanat eserinin üretiminin,

öznenin “nesnel dünyayı özümseyip içselleştirme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu, estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlı” olduğunu söylerken bu hususa dikkat çeker (akt. Dellaloğlu, 2001: 54-55). Sanatın ve sanatkârın birincil amaç ve hedefi ilgisine estetik haz vermektir. Estetik gayeyle hareket eden eserin kitlelerde nefret yerine sevgi ve barış duyguları uyandırma olasılığı çok daha yüksektir. Estetik haz da kişileri “gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtarır, ruhu[n]u artırır” (Tunalı, 2002: 45). Bu bağlamda Ömer Naci Soykan’ın şu tespitleri de dikkate değerdir:

“İncelmiş beğeni duygusu, yalnızca estetikle değil, aynı zamanda etik olanla da ilgilidir. Bu nedenle bir toplumda estetik beğeni duygusunun yükseltilmesinin, insanlar arası ilişkilere, davranış biçimlerine de olumlu yönde etkisi bulunacağı açıktır. Müziğin insan ve toplum üzerindeki etkisi, *Konfüçyusçular*’dan beri bilinmektedir. Hatta onlar, bu etkiyi müzik tonlarıyla bile ilişkilendirmişler, bir ülkede düzenin bozulmasıyla, müziğin bozulması arasında koşutluklar kurmuşlardır. Sözün kısası, genelde estetik, özelde müzik eğitimi toplumsal-ahlaksal eğitim için de bir temeldir. Etik-estetik birliği, yalnızca felsefi ele alınış bakımından değil, aynı zamanda eğitim için de söz konusudur.” (Soykan, 2015: 242).

Tıpkı müziğin tonları arasındaki uyum ve ritmik ilişki gibi iç içe ya da bir arada yaşayan halklar arasında da zamanla uyum ve benzerlik oluşur. Onların arasındaki uyumun ve düzenin dağılması, müzikteki ahengin bozulması gibidir. Nasıl ki müzik aletinin akort sistemi iyi bir müzisyen sayesinde düzen ve uyum içinde çalışıyorsa, toplum/kitlelerin huzur ve barış içinde yaşaması da estetik eğitim ve bakış sayesinde olur; “estetik eğitimin kazanılması, kişide zamanla yerleşir, onun doğası olur” (Soykan, 2015: 49).

Sanat eserlerinin her birinin büyüleyici, kişilere ve toplumlara tesir edici gücü olmakla birlikte onlar arasında müziğin özel bir yeri vardır. Müzik “ruhlara egemen olmak için çok kullanılan bir araçtır” (Esgin, 2012: 156). Ünlü Türk müzisyen Edip Özişik’in “Sanatın diğer kollarına bigâne kalabilen insanoğlu asla musikinin esaretinden kurtulamaz.” (Özişik, 1963: 9) şeklindeki sözü ilk başta biraz abartılı gibi görülse de müzik, doğası gereği diğer güzel sanatlara göre hem daha geniş kitleler tarafından ilgiyle takip edilmektedir hem de tesir gücü daha yüksektir. Müziğin sadece enstrümanına değil, çoğu zaman dil/yorumuna da evrensel bir nitelik yüklenmiştir.

Müzik “insan doğasının bir parçası olarak evrensel bir insan davranışı”dır (Erol, 2009: 18). Birbirine yabancı kişiler, karşısındakinin dilini bilemeyenler müziğin evrensel diliyle iletişim dili kurabilmektedirler. İnsanoğlu hayatının her evresinde müzikle iç içe yaşar (Say, 2010: 16). İlkel toplumlardan modern insana müzik insanların hayatında en asli ihtiyaç ve ilgilerden biri olmuştur. Tarih öncesi dönemlerden kalan “kemik flütler ve duvar resimleri” müziğin mazide de varlığının kanıtı olduğu gibi, evrenselliğini de gösterir (Aktaş, 2012: 46).

Geçmişten bugüne halklar acılarını, sevinç ve mutluluklarını çoğunlukla musiki eserleriyle dillendirir. Musiki eşliğinde paylaşılan acılar azaltılmaya, sevinç ve mutluluklar ise çoğaltılmaya çalışılır. Yine musiki birbirini hiç tanımayan kişi ya da halkları birbirine yakınlaştırdığı gibi, kişiler hiç bilmedikleri dille söylenen müziği dinlerken de çok etkilenebilmektedirler. Bu bağlamda Eflatun’un *Şölen* adlı eserinde Eryksimakhos’un musikiyi sevgiyle bağdaştırışını, yine Eflatun’un *Devlet*’inde Sokrates’in dilinden aktarılan “Müzik, eğitimlerin en üstünüdür.” şeklindeki ifadesini (Çetinkaya, 2016: 17-18) hatırlatmakta yarar vardır. Müzik, sıradan bir eğlence aracı olmaktan öte anlam ve işleve sahiptir. Sözün burasında birçok toplumda ruhî hastalıkları olanların tedavisinde müzikten yararlandığını hatırlatmak gerekir.

Bosna Şarkısı Piyesi

Güzel sanatlara olan ilgi, sanatın büyümlü gücü arzu edilen ideal düzenin, barışçıl bir toplumun oluşmasında oldukça etkilidir. Nihat Kınikoğlu *Bosna Şarkısı* piyesinde savaş karşıtı söylemin inşasında müzik özelinde güzel sanatın işlevini yansıtır; eser insanların “barış ve dostluk içinde bir arada yaşaması için sanatın ne denli önemli olduğunu yine bir sanat yapıtıyla” aktarması bakımından önemlidir (Yılmaz, 2008: 9). *Bosna Şarkısı* piyesinde Profesör Branko yaklaşık yarım asırdır eğitim faaliyetlerini sürdüren konservatuarı ülkedeki huzur ve birlikte yaşama sanatının sembolü olarak görür; bu uğurda büyük mücadele verir. Müzikle ilgilendiği, konservatuarın uzun yıllardır hocası ve müdürü olduğu için daha insancıl bir kişiliğe sahip olur, barışçıl bir dil ve söylemi benimser. Branko’nun gözde öğrencilerinden Lazar, yaklaşık on yıl önce iyi bir müzisyen olması, nitelikli müzik eğitimi alması için babası Stevan tarafından konservatuvara getirilir. Lazar, bu süreçte iyi bir müzisyen olma yolunda oldukça mesafe kat ettiği gibi barışçıl, insancıl dil ve söylemi de benimser. Onun hayata bakışında, barışçıl bir dil ve söylemi içselleştirmesinde konservatuar kadar tesirli olan Halide de yine on yıl önce aynı gün babası Kemal Kapetanoviç tarafından aynı amaçla bu eğitim kurumuna

getirilmiştir. Konservatuvar hiçbir zaman ırkçı bir kimliğe sahip olmamış, hep asıl amacına uygun biçimde nitelikli bir müzik eğitimi vermeyi, ırkına, inancına bakılmaksızın öğrencilerdeki müzik dehasını keşfetmeyi ve geliştirmeyi amaçlamıştır. Ancak hâlihazırdaki/1990'lı yıllardaki kadar olmasa da geçmişte de Müslümanların konservatuvarda eğitim görmesine, müzikle ilgilenmesine önyargıyla yaklaşanlar olmuştur. Bu nedenle Halide'nin babası Kemal Kapetanoviç kendisi Saraybosna Orkestrası'nın birinci kemancısı olduğu hâlde, kızı Halide'yi konservatuvara kayda getirdiği zaman tedirgin olup kendileri Müslüman oldukları için kızının konservatuvara kabul edilmemesinden endişe etmiştir. Kurumun o tarihte de müdürü olan Branko, konservatuvarda din ya da ırkların değil yeteneğin önemli olduğu şeklindeki açıklamasıyla ona kurumun işlev ve amacını belirtir. Bu konservatuvar her bakımdan birlikte yaşama sanatının ve barışın sembolü olur.

1990'lı yılların başında Yugoslavya toprakları büyük kargaşa ve çatışmalara sahne olur. Yugoslavya'nın dağılması üzerine ülke içindeki uluslar arasında çatışmalar yaşanır. Bu süreçte Sırp çeteleri/Çetnikler diğer halklara, özellikle Müslüman/Boşnaklara katliamlar yaparlar. 6 Nisan 1992'den 14 Eylül 1995 tarihine kadar süren bu savaş esnasında Uluslararası Kızılhaç Örgütü verilerine göre 312.000 kişi ölmüş, yaklaşık 2 milyon kişi de mülteci konumuna düşüp yurdunu terk etmek zorunda kalmıştır. Ölenlerin yaklaşık 258.000'i Boşnak olup Boşnak halkı modern dünyanın gözü önünde "sistematik bir soykırım"a tabi tutulmuştur. Bu tarihlerde yaşanan en büyük trajedilerden biri de yaklaşık 30.000 kadın/kızın vahşice tecavüze uğramasıdır (Emgili, 2012: 59).

Bosna Şarkısı piyesine bakıldığında ülke içindeki siyasi, etnik çatışmaların başlangıcıyla eş zamanlı olarak Sırp Gönüllüler Birliği, Müslüman öğrenci ve öğretmenlerin konservatuvardan uzaklaştırılmasını ister. Geçmişten bugüne ırkçı söylem ve eylemlerin etkisi, sanat mekânlarında çoğunlukla daha geç hissedilir, Branko'nun konservatuarı da hep sanatı öncelikli tutup barışçıl bir kurum olmuştur. Konservatuvardaki Müslüman öğrenci ve öğretmenlere yönelik ayrılıkçı ve düşmanca tutum, iyi bir sanatkâr olduğu gibi barışçıl kişiliğe de sahip olan Branko'yu tedirgin eder. Ömrünü müziğe ve müzik dehalarını keşfedip geliştirmeye adanmış Branko'nun Sırp Gönüllüler Birliğinin emir/isteklerini uygulaması mümkün değildir. Müzik, resim vb. güzel sanatların amaç ve işlevine uygun olarak insanlarda güzel duygular uyandırmak, halklar arasında güzel duygular yaymak olduğuna inanan Branko, kurum içinde ayrımcılık yapmak yerine gerekirse eğitmenliği tamamen bırakmayı

düşünür. İlkelerine karşıt biçimde hareket etmekle hem kendisiyle çelişecek hem de ömrünü adadığı müzik sanatına ihanet etmiş olacaktır.

Branko'nun gözde ve en yetenekli öğrencilerinden biri olan Lazar'ın babası Stevan, Sırp milliyetçileriyle birlikte hareket edip o coğrafyada Sırplar dışında yaşayan diğer kavimleri öteki/düşman olarak bakar. Son derece ırkçı, ayrılıkçı bir tavırla hareket ettiği için Branko'nun Müslüman öğrencileri eğitmesini hatalı eylem olarak görür. Bu düşüncesi öyle bir hâl alır ki Branko'yu Sırp öğrencilere de "yanlış düşünceler aşılama"la suçlar. Ona göre Sırp öğrenciler, diğer ırklara özellikle de Müslüman/Boşnaklara karşı kin ve nefretle yaklaşmalıdır; müzik/sanatla insancıl duyguları öne çıkan, barışçıl söylemi benimseyen çocukların büyük Sırbistan hayaline inandırılması mümkün olmayacaktır. "Demek ki doğru yoldayım. Demek ki sanat düşman tanımıyor." (Kınikoğlu, 2008: 16-17) diyen Branko ise sanatın öğrencileri/halkları düşmanca tutumlardan uzaklaştırdığının fark edilmesinden mutlu olur. Zaten Stevan'ın oğlu Lazar da iyi bir müzisyen olma yolunda ilerlemiş, son derece barışçıl kişiliğe sahip olduğu gibi Halide ile aralarında duygusal bağ oluşmuştur. Lazar ile Halide iyi bir müzisyen olma yolunda ilerlerken birbirlerinin ırk ve dini inançlarını önemsemezler. Onlar bu yönleriyle uzun yıllar Balkan coğrafyasında barış içinde, dostça yaşamaya çalışanların sembolü oldukları gibi, çevreleri ve gelecek nesiller için örnek kişilikler de olurlar. Onlar arasında duygusal bağ kurulmasında, onların etnik köken ve dinî inanç farklılıklarını önemsememe/öncelememelerinde müzik oldukça etkili olur. Müziğin barışçıl dili, Hristiyan Sırp erkeğiyle Müslüman Boşnak kızı arasında duygusal bağ kurar.

Halide her ne kadar büyük özveriyle müzik yarışmasına hazırlansa da babasının sırf Müslüman olduğu için Enstitüdeki görevinden uzaklaştırılması onu karamsarlaştırır. Babası ondaki bu tedirginliği gidermeye çalıştığı gibi, onun müzik konusundaki yanlış bilgi ve izlenimlerini de düzeltir. Ünlü müzisyen olan Kemal Kapetanoviç, İslam'ın müziği yasakladığı bilgisinin yanlış olduğunu, sorunun İslamiyet'ten değil bazı Müslümanların müziğe bakışından ileri geldiğini İslam tarihinden örneklerle açıklar.

Konservatuvardan Müslüman öğrencilerin uzaklaştırılmak istenmesinin bir diğer, aslında en önemli nedeni Sırp/Hristiyan Lazar yerine Boşnak/Müslüman Halide'nin yarışmayı kazanma ihtimalidir. ırkçı Stevan'a göre yarışmayı kazananın asla Müslüman kimliğe sahip olmaması gerekirken, Branko için kazananın inancı ya da etnik kökeninin önemi yoktur. Branko, kendisine yapılan uyarı görünümü tehditlerle

kargaşanın yakın olduğunu fark eder; o nedenle Lazar ve Halide'ye dikkatli olmaları telkininde bulunur. Nitekim kısa süre sonra Hırvat asıllı müzik öğretmeni Mihovil, Sırpların/Çetniklerin Ravno kasabasını basıp orada yaşayan herkes gibi annesi, babası ve kardeşlerini öldürdüğünü öğrenir. Çetniklerin Hırvatlara zulmünün nedeni, onların Boşnaklarla aralarındaki dinî inanç farkını umursamayıp onlarla dost olmalarıdır.

Branko ile eşi Andela'nın¹ tehdit ve katliamlara rağmen özveri ve umutla çaba göstermelerine karşın ırkçılar tehdit yazıları göndermeye devam ederler; onun özellikle de Halide'ye ders vermeye devam etmemesini ısrarla vurgularlar. Sırp milliyetçilerinin gözünde Halide Müslümanların sembolü, ötekinin temsilcisi olurken, Branko, Andela ve Lazar'ın için Halide'yle birlikte çalışmak, barışçıl düzenin en önemli parçası ve ifadesidir. Lazar gibi Halide ve enstrümanı da barışçıl düzeni temsil etmektedir. Müziğin büyümlü ve birleştirici gücü diğer ırkçı, ayrılıkçılar gibi Sırp milliyetçilerini de ürkütür. Branko'nun şu sözleri müzik özelinde güzel sanatların işlevini anlatması bakımından çarpıcıdır:

“Halide'ye ders vermeye devam edersem benim için iyi olmayacağını söylüyorlar. Bana Sırp olduğumu hatırlatıyorlar. (...) Ben öğrencilerimi çalıştırmaya devam edeceğim. Yarışmaya hazırlayacağım belki de son öğrenciler, onları yarı yolda bırakmayacağım. İnsanların farklı dinî inançlara ve kökenlere sahip olması nasıl oldu da bir zamanlar birbirlerine gülümseyen yüzleri kinle doldurdu? Bunu gerçekten bilmek istiyorum. Öğrencilerimi inançlarına bakmadan aynı derecede seviyor olmam yoksa benim farkında olmadığım bir kusurum mu? (...) Kin tekerleği dönmeye başladı, araba nerede duracak bilmiyorum.” (Kınikoğlu, 2008: 22-23).

Branko tehditlere rağmen barışçıl söyleme devam etmekte kararlıdır. Uzun yıllar barış içinde, dostça yaşayan halkların yine müzik özelinde güzel sanatlar aracılığıyla huzur ve barış içinde kardeşçe yaşayacağına olan inancını sürdürür. Çetniklerin asıl amacı, konservatuvarı kapatarak bu kurumun barışa hizmet ve katkısını bitirmek olup onların gözünde Sırplar dışında başta Boşnaklar olmak üzere diğer halkların yaşama hakkı yoktur. Konservatuvarı kapatma kararlılıklarının asıl nedenini “Biliyorlar ki keman tutan eller silah tutarken titreyecektir, yaya basan parmaklar tetiğe

¹ Branko Sırp, eşi Andela ise Hırvat kökenlidir. Onlar arasında duygusal bağ kurulmasında da müzik işlevsel olur. Andela konservatuvara başladıktan kısa süre sonra o zaman genç keman öğretmeni olan Branko, Andela'yı akşam yemeğine davet eder. Yemek esnasında ona evlilik teklifini daha sonra “benimle evlenir misin” adını alan besteye yapar. Bu beste/müzikle sonsuza dek sürecek olan sevgi bağının temelleri atılır (Kınikoğlu, 2008: 33-34).

basmakta zorlanacaktır.” (Kınıkoğlu, 2008: 23-24) sözleriyle özetleyen Branko, ilkelerinde kararlılığını sürdürse de o esnada içeriye giren iki çocuk Lazar ve Halide’ye sataştığı gibi Halide’nin kemanını yere vurup parçalar. Tınlarının insan sesine en yakın olduğu söylenen keman barışın sembolü olma işlevi üstlenmiştir; onun parçalanması, uzun bir süre o coğrafyanın huzur ve sükûna hasret kalacağına işaretidir. Branko “Burayı dinlerin, etnik milliyetçiliğin savaş alanı yapmayacağım” (Kınıkoğlu, 2008: 26) diyerek barışa olan inancını sürdürse de ne yazık ki savaş, onun konservatuvarına da yansımıştır. Kargaşa devam ederken Branko kalp krizi geçirir, o vakitten sonra eski sağlığını kazanması mümkün olmaz. Halide’nin babası, kızını kendi kemanıyla çalışabileceğini söyleyerek teselli etse de Halide’nin kalbi, ruh dünyası, zihni de kemanı gibi paramparça olmuştur. O esnada Slovenya ve Hırvatistan’ın bağımsızlıkları ilan ettikleri duyulurken, Bosna-Hersek’in de bağımsızlık ilanının yakın olduğu tahmin edilir. Tüm olup bitenler o coğrafyada çıkacak büyük kargaşa ve katliamın işaretleridir. Nitekim kısa süre sonra Sırpların yaraladığı Mostar Köprüsü Hırvatlar tarafından yıkılır. Köprü’nün yıkılması, Müslümanlarla Hırvatlar arasındaki bağı koparır, iki halk arasında kin ve nefret tohumlarını yeşertir.

Müziğe ve barışa olan inançlarını sürdüren Halide ve Lazar, tüm olumsuzluklara rağmen yarışmaya hazırlanmaya devam ederler. Halide bestesini, hocaları Branko’ya armağan etmeyi planlarken Lazar ise bu besteyi ikili kemana uyarlayarak hocaları konservatuvara döndüğü ilk gün birlikte çalmayı teklif eder. Lazar’ın bu teklifi, onun her şeye rağmen barış ve birlikte yaşamaya olan inancını/umudunu yitirmediğinin göstergesidir. Branko kendisine armağan edilen besteyi çok beğenir, bu besteye “Bosna Şarkısı” adını verir, yarışmadan sonra bu bestenin tekrar çalınmasını ister. Yarışmanın finalinde Halide ile Lazar yarışır, sonunda birincilik ödülüne Halide lâyık görülür. Branko, Halide’yi tebrik ederken ondan kemanını kıranlar adına özür diler; iki yüzyıllık Gagliano kemanını ona hediye eder; Halide’nin ünlü kemancı olduğunda vereceği resitallerde kendisini hatırlamasını umut ettiğini ifade eder. Halide’nin birinciliğe lâyık görülmesi, hocası Branko’nun çok kıymetli kemanını ona hediye etmesi o coğrafyada her şeye rağmen barış ve kardeşliğin yaşatılmaya çalışılması umut ve düşüncesiyle ilintilidir. Konservatvardakiler müzik ve onun etrafında gelişen etkinliklerle farklı ırk ve dinden kişiler arasındaki bağı yaşatmaya çalışırlar. Yarışmada birincilik ödülünün Halide’ye verilmesini hiçbir biçimde kabullenemeyen Sırp milliyetçileri konservatuvarı kapatır. Bu eylem orada barış ve huzurun kesintiye uğradığının göstergesidir. Eşi

Branko'nun bu eylem karşısında sarsıldığını gören Andela onu teselli etmeye çalışır:

“Sen amaca doğru atılan her adım, aşılın her engel insanı mutlu eder demiyor muydun? Bugüne kadar yapılan her türlü ırkçı, dinci saldırıya direndin, öğrencilerini yetiştirdin, hatta bir öğrencinin uluslararası bir yarışmaya katılmasına imkân sağladın. (...) Göreceksin konservatuvarı yeniden faaliyete geçireceğiz. Zor olacak ama bunu da başaracağız. Tuhaf değil mi bazılarının mutsuzluğu diğerlerinin mutluluğu olabiliyor.” (Kınikoğlu, 2008: 39).

Sanatın gücüne inancını kaybetmeyen Branko ve Andela, er ya da geç yarım kalan faaliyetlerine kaldıkları yerden devam edeceklerini umut ederler. Maruz kaldıkları duruma, uğradıkları haksızlıklara rağmen barışçıl söylemde kararlıdırlar.

Lazar'ın babası Stevan oğlunu hem Halide'den hem de konservatuvanın barışçıl ortamından uzaklaştırmak için Belgrat'a taşınır. Stevan oğluna “Bosna Şarkısı” değil Sırp şarkıları dinleterek kendisi gibi ırkçı söylem ve dili benimsetmeyi hedefler. Lazar Bosna Savaşı'nda onbaşı olarak bulunur. Savaş esnasında ruhi, dengesi sarsılrsa da insani duygularını ve duyarlılığını tamamen kaybetmez. Konservatuvardaki müziklerin barışçıl ve insancıl ileti içerikli olmasına karşın, savaş esnasında söylenen marşlarda insaniyete aykırı, ırkçı tutumun yoğunluğu oluşturduğu Lazar'ın gözünden kaçmaz. O, savaş esnasında masum insanların vahşice öldürülüşüne, kadınlara acımasızca tecavüz edilmesine tanık olur, özellikle çocuk denilecek kadar küçük yaştaki kızların komutanlara armağan olarak sunulması onu çıldırtır. Daha önce faciadan kurtardığı küçük kız çocuğunun komutana doğum günü armağanı olarak sunulacağını görünce, kendisini kız çocuğunu öldürmeye mecbur hisseder. Ona göre kız çocuğu tecavüze uğrayınca önce namusu kirlenecek, sonra ruhi dengesi sarsılacak, daha sonra da çıldırıp intihar edecektir. Lazar'a göre kız çocuğu namusu kirlenmeden ölmelidir. Önce kızı, daha sonra da annesini öldüren Lazar, bu eylemini onları acılardan kurtarmak için yaptığı kanaatinde. Bu eylemi onun ruhî dengesinin sarsıldığını, insani değerlere, insaniyete, evrene olan inancını da yitirdiğinin göstergesidir. Bosna Savaşı barış ve kardeşlik duygularını yok etmekle kalmamış, bir sürü masum insanın ölümüne ya da hayata küsmesine neden olmuştur. Barışçıl düzenin temsilcisi Lazar, ırkçı sistemin ve eylemin kurbanı olur.

Bosna Savaşı halkın hafızasında oldukça olumsuz bir şekilde yer edinir. Kargaşa başlayalı yedi yıl olur; ancak tüm olumsuzluklara rağmen müzik, barış ve kardeşliğin sembolü işlevini korumaya devam eder. Piyesin

sondan bir önceki sahnesinde keman kutusunun vurgulanması, Asım'ın kemanını akort etmeye çalışması hep müziğe yüklenen sembolik anlamla ilintilidir. Çocuk müzisyen Asım, kemanın akort sistemini düzelttiği gibi, Bosna'da bozulan düzeni de yeniden kurmaya çalışacaktır. Yine aynı sahnede Bosna Savaşında Çetniklerin tecavüzüne maruz kalan Emina, kızı Leyla'nın eğitimi için konservatuvara gelip müziğin kendileri gibi yaralı yürekler için terapi işlevi görmesini umut eder. Emina'nın çocuğunun babası ne yazık ki Çetniklerdir. Babasının Çetnikler olması Leyla'nın ruh dünyasını, aksayan ayağı başta olmak üzere tüm bedenini sarsar. Emina, kızının iyi bir keman/müzik eğitimi alarak hayata tutunmasını amaçlar. Emina, Leyla, Asım ve diğer savaş mağdurları müzikle teselli bulmaya çalışsa da hırsla gözlerini kin ve nefret bürüyen Sırp çetelerinin konservatuvara baskını sonucu bu kurumda öğretmen olarak çalışan Halide de savaş mağduru Leyla da acımasızca öldürülür. Keman kutusunun Halide'ye ait olduğunu anlayan Onbaşı Lazar, keman ve yayı kutudan çıkarıp "Bosna Şarkısı"nı çalmaya başlar. Sırp militanı İvan, Onbaşı'nın başına ateş eder, Lazar keman kutusunun yanına devrilir. Lazar'ın çok sevdiği Halide'den kısa süre sonra ölmesi, ölünce kemanın yanına düşmesi oldukça dramatik bir tablodur. Müzik barışın sembolü olma işlevini sürdürse de ırkçı, insaniyet yoksunları da karşıt yönde eylem ve söyleme devam etmekte kararlıdırlar. Lazar'ı acımasızca öldüren İvan'ın "Burası konservatuvar değil Lazar Onbaşı!" (Kınikoğlu, 2008: 57) şeklindeki ifadesi de ırkçı bakış ve söylemin yansımasıdır. İrkçılar ne barış dili kurmaya çalışan keman sesine ne de barışçıl kişiliğe sahip Halide ve Lazar'ın yaşamasına izin verir. Lazar, Halide, Leyla ve daha birçok kişi ırkçı düzenin mağdurdur. İnsani/vicdani duygulara tamamen yabancılaşan Sırp'lar onların yaşama hakkını ellerinden almıştır.

Bosna Savaşı bitince geride yüreklerde onulmaz yaralar açılmış; halklar arasına uzun yıllar sürecek kin ve nefretin tohumları ekilmiştir. Profesör Branko, ırkçı tutumuyla birçok kişinin mahvına yol açan Stevan'a çok öfkeli. Stevan, ırkçı tutumuyla başta oğlu Lazar, olmak üzere birçok kişinin felaketine neden olmuştur. Savaş, Branko'nun umutlarını, hayallerini çalmış, başta müzik dehası öğrencileri Halide ve Lazar'ın ölümüne neden olmuş, onu tekerlekli sandalyeye mahkûm etmiştir. Savaş öncesinde keskin biçimde ırkçı tutum içinde olan Stevan'da dönüşüm gerçekleşir. Savaş sonrasında Asım adlı savaş yetimi çocuktaki müzik yeteneğini fark edince, ömrünü müziğe ve barışa adayan Branko'dan onu yetiştirip savaş öncesindeki hayallerini gerçekleştirmesini ister. Branko'nun "Hayalimi mi? Hangi hayalimi? Savaş öğrencilerimi aldı.

Öğretmenlerimi aldı, hayallerimi aldı.” (Kınikoğlu, 2008: 14) şeklindeki sözleri acıklı olduğu kadar, tepkisel mahiyetlidir. Stevan’ın Müslüman bir çocuk olan Asım’a müzik eğitimi vermesini şaşkınlıkla karşılayan Branko, onun samimiyetine inanmadığı gibi, bu tavır ve eylemin ırkçı/düşmanca planların bir parçası olması olasılığı üzerinde de durur. Halide’nin öğrencisi Asım’ın kutudan ona ait kemanı çıkarıp “Bosna Şarkısı”nı çalmaya başlaması Branko’yu oldukça hüzünlendirse de Stevan ile aralarındaki buzdağını birazcık da olsa eritir. Daha önce oğlu Lazar’ın değil Halide’yle evlenmesine, barışçıl Sırlarla bile görüşmesine karşı çıkan Stevan, savaş sonrasında Andela’nın kendisine Halide ve Lazar’ın nerede olduğunu sorması üzerine “Artık ayrılmamak üzere birlikteler. (...) Ebediyete kadar.” (Kınikoğlu, 2008: 15) karşılığını verir.

Yaşarken oğlunu Müslüman/Boşnak’la birlikte düşünemeyen Stevan’ın, ölümün onları birleştirdiğine/kavuşturduğuna inanması ironik değil oldukça trajiktir. Müzik dehası olma işaretleri belirgin olan Asım, Halide ile Lazar’ın manevi mirasçısı olup onların yarım bıraktığı eylemi tamamlayacaktır. Oğlu Lazar, onun sevgilisi Halide ve daha birçok kişinin ölümünden doğrudan ya da dolaylı biçimde sorumlu olan Stevan’ın savaş yetimi Müslüman Asım’ın müzik eğitimi alması için önyak olması, savaş öncesi ve sonrasında işlediği günahlarının kefareti amacıyla. Hayatının şafağında olan Asım, adı gibi tertemizdir. Daha önce elini birçok masum kanıyla kirleten Stevan, Asım’ı kötülüklerden uzak tutarak korumak ister, kendisinin elindeki kirleri Asım’ın elindeki kemanla temizlemeye çalışır. Asım’daki müzik yeteneği geliştirilerek Balkan coğrafyasında kaybolan huzur ve barış ortamı müzik aracılığıyla yeniden kurulup sevgi ve kardeşlik duyguları yeşertilecektir. Ancak Stevan’ın geçmişte yaptıklarına tanık olanlar ne ona güvenirliler ne de planlarının gerçekleşeceğine inanırlar.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında *Bosna Şarkısı* piyesinde savaş karşıtı söylemin öne çıkarılıp barışçıl bir dilin inşasının hedeflendiği görülür. Eserde savaşın daima yıkım olduğu, kişiler ya da halklar arasında nefret duygularını yaymaktan başka hiç işlevi olmadığı yaklaşımı öne çıkarılmıştır. Yıllarca süren bu savaş, Lazar ve Halide adlı dâhilerin hazin biçimde ölümüne neden olduğu gibi, Balkan coğrafyasında halkların zihinlerinde onulmaz yaralar açmış, halklar arasına uzun yıllar devam edecek kin ve nefret duyguları yaymıştır. Hıristiyan/Sırp Lazar ile Müslüman/Boşnak Halide ne evlenebilmiş ne de müzik sanatındaki hedeflerine ulaşabilmiştir. Onların yarım bıraktığı eylem, Asım tarafından devam ettirilecektir. Asım’ın görevini tamamlaması için müzik dehası

olarak yetişmesi, Balkan coğrafyasında barışçıl söylemin inşasına katkıda bulunması gerekmektedir. Müziğin barışçıl dili, birleştirici gücü sayesinde halkların birbirlerini ötekileştirmesinin önüne geçilmeye çalışılacaktır. Halklar arasında güven yerine güvensizliğin, birleştirici ve barışçıl söylem yerine kavgacı ve ayrıştırıcı dilin egemen olduğu bir toplumda müziğe oldukça önemli işlev yüklenmiştir. Tarih boyunca farklı topluluklarda-milletlerde ruhî hastalıkların tedavisinde kullanılan müzik, modern zamanlarda da ırkçı çatışmalar dolayısıyla travmalar yaşayan halkların zihinlerinde açılan yaraların tedavisinde kullanılacaktır.

Savaş sırasında yaşananlar bazen kişileri daha kötücül hale getirirken bazense kötü duygulardan arındırabilmektedir. Savaş öncesi son derece kötücül-acımasız bir kişiliğe sahip olan, ırkçı tavır ve söylemle etrafına korku ve tehlikeler yayan Stevan, savaş esnasında özellikle de oğlu Lazar'ın yaşadığı travma dolayısıyla olsa gerek kötücül duygularından arınır, insancıl bir kişilik kazanır. O da barış ve huzur için sanat/müziğin aracı olacağına hükmeder. Bosna Savaşı halklara büyük acılar yaşatsa da tüm olumsuzluklara rağmen müzik barış ve kardeşliğin sembolü olma işlevini sürdürecektir; savaş karşıtı söylemin, barışçıl dilin inşasında hep işlevsel olacaktır.

Kaynakça

- Aktaş, Abdullah Onur (2012). "Hayatı Müzikle Anlamak Schopenhauer Felsefesinde Müzik". *Doğu-Batı Dergisi Önce "Müzik" Vardı Özel Sayısı*. 15/62: 43-69.
- Aristo (2011). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çetinkaya, Yalçın (2016). "Âheng İlmi". *Müziği Düşünmek*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 17-18.
- Dellaloğlu, Besim F. (2001). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Edman, İrwin (1991). *Sanat ve İnsan*. (Çev. Turhan Oğuzkan). İstanbul: MEB Yayınları.
- Emgili, Fahriye (2012). "Bosna-Hersek Trajedisinde (1992-1995) Türk Birliği". *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 21: 57-87.
- Erol, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Esgin, Ali (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?". *Doğu-Batı Dergisi Önce "Müzik" Vardı Özel Sayısı*. 15/62: 153-182.
- Kınikoğlu, Nihat (2008). *Bosna Şarkısı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özişik, Edip (1963). *Musiki Sanatı*. İstanbul: Nurgök Matbaası.

- Say, Ahmet (2010). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Soykan, Ömer Naci (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Tunalı, İsmail (2002). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Levent (2008). “‘Bosna Şarkısı’ ve Sanat”. *Bosna Şarkısı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 7-9.

THE TURKISH SPY: CHARLES COOPER'S GELİBOLU STORY*

The Turkish Spy: Charles Cooper'in Gelibolu Hikayesi

Azer Banu KEMALOĞLU*

ABSTRACT

This particular research is an attempt to unearth and analyse an Australian novel *The Turkish Spy* (1932) – not yet known to the Turkish readers. Written by an Australian First World War veteran named Charles Cooper, the novel is rich with stories of espionage and the narrative bears elements of travel literature. In Cooper's narrative depictions of Istanbul and Cairo turn into an oriental space. Rather than a story based on Gelibolu Campaign (1915) or the First World War, the novel attempts to play with the delicate boundary between fact and fiction, a feature of spy or espionage novels. Cooper offers a challenging narrative based on the portrayal of a female Turkish spy – in which a Turkish nurse Mebrookeh takes on her brother's mission as a spy after her brother is killed by an Australian soldier. Set in Gelibolu, the novel moves to Egypt and France as Mebrookeh turns into a skillful spy. With a striking story at the fulcrum novel questions the influences of war, politics and international affairs during the interwar years. The narration rejects a single authoritarian voice, transcends a monological national narrative in Mikhail Bakhtin's terms, as different voices describe enemy in different ways. In a New Historical reading, by recovering the voice of a female Turkish spy in a spy story, Cooper attempts to uncover an alternative discourse to the grand historical narratives of the Gelibolu Campaign reminding readers a century old campaign and the missing female voice in war literature.

Keywords: Charles Cooper, *The Turkish Spy*, New Historicism, Mikhail Bakhtin, Gelibolu Campaign.

ÖZET

Bu araştırma, Türk okuyucular tarafından henüz tanınmayan *The Turkish Spy* (1932) adlı bir Avustralya romanını tanıtmak için yapılan bir incelemedir. Avustralyalı Charles Cooper adında I. Dünya Savaşı gazisi tarafından yazılan roman casusluk hikâyeleriyle zengindir ve anlatıda gezi edebiyatı unsurları da bulunmaktadır. Cooper'ın hikâyesinde İstanbul ve Kahire oryantalist bir şekilde

* This article is part of a research project entitled "Fictional History Writing: Gelibolu Campaign in British Commonwealth Nove" funded by TÜBİTAK 114K683, 2015-2017.

* Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü-Çanakkale. E-posta: azerbanu@comu.edu.tr. Orcid ID: 0000-0003-2948-1939.



This article was checked by Turnitin.

betimlenmiştir. Çanakkale Muharebeleri (1915) ya da I. Dünya Savaşı anlatan bir hikâye yerine, roman casus romanlarının bir özelliği olan, gerçek ve kurmaca arasındaki ince çizgi arasında gidip gelmektedir. Cooper casus ağabeyi bir Avustralyalı asker tarafından öldürüldükten sonra ağabeyinin yerine geçerek casusluk görevini devralan Mebrookeh adında bir Türk casus-hemşirenin betimlendiği iddialı bir hikâye sunar. Gelibolu'da başlayan roman, Mısır'a ve ardından Fransa'ya geçerken, Mebrookeh yetenekli bir casusa dönüşür. Merkezinde çarpıcı hikâyesi ile dikkat çeken roman, savaş sonrası yıllar içinde savaşın etkileri, politik ve uluslararası meseleleri de sorgular. Romanda tek otoriter anlatıcı yoktur, farklı sesler düşmanı farklı şekillerde anlattıkça, Mikhail Bakhtin'e göre anlatı monolojik ulusal bir anlatımı aşar. Yeni Tarihselci bakış açısıyla yapılan bir incelemede, Cooper bir casus hikâyesinde bir Türk kadın casus yaratarak okurlara hem yüzyıllık bir savaşı hem de savaş edebiyatında unutulmuş kadın sesini hatırlatır ve bu şekilde Çanakkale Savaşlarıyla ilgili yazılan büyük tarih anlatılarına karşı çıkan alternatif bir söylem ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Charles Cooper, *The Turkish Spy*, Yeni Tarihselcilik, Mikhail Bakhtin, Çanakkale Muharebeleri.

Introduction

One of the most significant campaigns of the First World War, Gelibolu Campaign (1915) is remembered in different ways ranging from art exhibitions to documentaries. Fiction enables an alternative space for such commemoration as the representations of a real historical fact enrich the memory of the Gelibolu Campaign in a particular way and present an alternative act of commemoration. With its classical tradition borrowed from Homer's Troy, Gelibolu becomes a mythical land and creates a connection in novels through a "dialogical" relationship in Mikhail Bakhtin's terms. The battlefield becomes an imaginary space in which a writer's imagination is triggered and the tragically wasted land is turned into a site of dialogue of remembrance (Kemaloğlu, 2017: 189).

This particular study is part of a research project entitled "Fictional History Writing: Gallipoli Campaign in Contemporary British Commonwealth Novel" (2015-2017) in which fictional representations of Gelibolu Campaign were studied. Within the scope of the project contemporary British, Australian and New Zealand novels written between 1915 and 2015 were uncovered. 22 novels were found during the project ranging from historical fiction to postmodern detective novels. Some novels deal with Gelibolu Campaign directly and some indirectly with references or sections.

Novels which deal with Gelibolu Campaign directly are; Roger McDonald's *1915* (1979), Jack Bennett's *Gallipoli* (1981), Stanton Hope's *Richer Dust: A Story of Gallipoli* (2003), Stephen Daisley's *Traitor* (2010), Bruce Scates's *On Dangerous Ground* (2012), Kerry Greenwood's *Evan's Gallipoli* (2013), Margaret Whittock's *Ghost of Gallipoli* (2014), Bob Pickles's *Dear Son, Stay Safe: A Novel of Gallipoli in 1915* (2014), Rachel Billington's *Glory: Story of Gallipoli* (2015), Steve Sailah's *Fatal Tide* (2014), and Christopher Lee's *One Year in Gallipoli: Seasons of War* (2015).

Novels which refer to the campaign and have sections on it are; Leonard Mann's *Flesh in Armour* (1932), Charles Cooper's *The Turkish Spy* (1932), J. McKinney's *Crucible* (1935), Louis de Bernieres's *Birds Without Wings* (2004), Brenda Walker's *The Wing of Night* (2005), Anne Perry's *Shoulder the Sky: World War I* (2005), Peter Yeldham's *Barbed Wire and Roses* (2007), Roger McDonald's *When Colts Ran* (2010), Colin McLaren's *Sunflower: A Tale of Love, War and Intrigue* (2010), Thomas Keneally's *The Daughters of Mars* (2012) and Bob Pickles's, *Darling be Home Soon: A Novel of World War I* (2014).

The Turkish Spy

With different motivations each novel recreates or rewrites a different Gelibolu story not heard before. Fictional rewritings of the campaign offer an alternative discourse to the stories already heard in the grand narratives of the campaign. Australian novelist Charles Cooper's novel *The Turkish Spy*, was published in the interwar years (1932) when the war was already receding into myth and history. Cooper's novel is one such example with its narrative revolving around a spy story, not heard in any Gelibolu novel before. At a time when war was commemorated in memorials or through pilgrimages made to the battlefields, Cooper's fictional recreation of Gelibolu is read as an act of remembrance. Hence, this research aims to analyze Cooper's novel from a New Historicist stance with references to Hayden White and Frank Ankersmith who claim that fiction and history are closely related reading both as narratives. In this way it will be possible to read fictional history writing of Cooper as a historical narrative, complementing or contradicting the grand narratives. In addition, the novel will also be examined according to Mikhail Bakhtin's theoretical framework that enables a "dialogical" relationship in novels since the narrative voices of the novel transcend a monological and authoritarian one offering multiple voices converse. Before the analysis of the text a special focus will be given to the novelist, the tradition of spy

novels in British fiction to better understand the motives of the Australian example.

Cooper's contribution to Gelibolu war novels is distinctive with its subject revolving around a female Turkish character. The novel is worth studying since the perspective of an Australian who had actually been in Gelibolu during the First World War is valuable. Charles Cooper is the pseudonym of the novelist. His real name is Arnold Charles Cooper Lock and he was born in 1897 in South Australia and died in 1965. Nothing much is known about him except for his enrollment in the First World War. According to Australian War Memorial records, he enlisted with the AIF at the age of 18 and left for the front in May 1915 with the 27th Battalion (URL-1). He accompanied the 2nd division to Gelibolu and France. After returning from active service he lived in Queensland and published 7 novels with the pseudonym Charles Cooper. Of his seven novels, four were set in China. As Ouyang Yu argues in *Chinese in Australian Fiction (1888-1988)*, Cooper tried to change the general perception of the Chinese as naturally inferior human beings (2008: 115). Similar to this attitude *The Turkish Spy* is an attempt to present an alternative image of Turk in Western imagination, reversing the stereotyping tradition of the western ideology.

Associating Gelibolu Campaign with a spy story may be difficult yet Cooper's novel enables a space for politics as stories of espionage and elements of travel literature reveal. Within the confines of story-telling Cooper meddles with imperialism, nationalism and orientalism. The interplay of different genres, ranging from historical fiction, spy novel to travel literature, serves the higher purpose of Cooper's political and social ideas. As Brett. F. Woods argues "without the politics, the wars, and the espionage, there could be no fiction to fathom its depth" (2008: 152). The spy stories explore deeper questions of politics, history, morality and identity; "[s]ince its popular recognition in the early twentieth century, the spy novel has served as a vehicle to pursue the darker political imaginations of the Western world. Drawn from reality, revealing what is generally veiled, it seeks to provide a brief glimpse into society's political underbelly through the application of international intrigues, questionable alliances, and, on not few occasions, spirited doses of sex, violence and, of course, murder. It is an arena where the moods are gray, the settings circumscribed and the heroes – if indeed there are heroes – emerge as ordinary individuals who are not much different than the

people they oppose: common men following dangerous paths through uncertain times” (Woods, 2008: 1).

While the history of spies dates back to biblical times contemporary spy fiction emerged at the turn of the century, during 1890s and 1900s (Price, 1996: 81). William Le Queux’s *The Great War in England in 1897* (1893), E. Philip’s Oppenheim’s *The Mysterious Mr. Sabin* (1898), Rudyard Kipling’s *Kim* (1901), Erksine Childer’s *The Riddle of the Sands* (1903), Joseph Conrad’s *The Secret Agent* are the first examples of British spy fiction (Woods, 2008: 5-10). Woods considers Kipling’s *Kim* and Childers’ *The Riddle of the Sands* as the contours of this new literary genre as “both novels wedded tales of adventure to visions of Britain’s political standing, mediated by the figure of the spy” (2008: 10). As seen above the earliest spy stories were British. Hence, Australian stories of spying can be read as extensions of the British due to the colonial history. Indeed Bruce Bennett’s article in which a survey of Australian spies both in cultural and literary history is given justifies his claim that Australians are the inheritors of a long tradition of espionage (2006: 28). He details his argument by quoting the research findings on the issue as follows; “[m]any of the spy novels Fisher refers to were in fact British- preeminently novels by E. Phillips Oppenheim, William Le Queux and Baroness Orcsy... These spy thrillers were very popular among Australian readers, as research on Australian circulating libraries show (Dolin 119-23)” (Bennett, 2006: 29). It is possible that Cooper was familiar with the British examples of spy stories before he went to Gelibolu.

Indeed stories of spying and espionage in Australia predate the first European settlements. As Bennett argues “[an] early phase occurred in the courts of Europe and among seafaring explorers in search of new lands in southern hemisphere” (2006: 28). Captain James Cook may not be the first secret agent of British Empire when he was appointed by the Royal Navy to lead an expedition to the South Seas in 1769, yet he had both overt and covert instructions. While his main task was to observe the transit of Venus across the sun, the secret mission was to find the Great South Land and claim it for Britain (Lewis: 2006: 22-23). Thus, Cook’s 1770 landing on the east coast of Australia marks the beginning of spying in the new colony. Although there is a long tradition of spying in Australia starting with the first explorers to convicts, before and during the First World War many Australians worked in British intelligence in different roles (Bennett, 2006: 29). Hence, Cooper’s engagement with the spy

stories can be associated with this history and his involvement in the Gelibolu Campaign.

The novel starts with the depictions of Gelibolu Campaign as Turkish spy Djevad and German spy Ulrich are introduced to the reader. They disguise themselves as Australian and give orders to the landing troops to retreat to their boats (Cooper, 1932: 38). Unfortunately Djevad is bayoneted and Ulrich believes he is killed by Private John Hatherleigh. Turkish nurse Mebrookeh takes on her brother's mission as a spy and with her vengeance turns into a skillful spy. She manages to blackmail a British spy, Paul, who was a prisoner of war at the hospital. She helps him escape on condition that he helps her find Private John. Unfortunately, she fails to take revenge at the end of the novel. And Paul discovers that her brother is alive and he is the mysterious agent British Intelligence Corps was after for a long time. We learn that he was treated in a British Hospital where he deceived British declaring his memory failed and became a dispatch rider, passing all contents of the dispatches to Turkish agents in Cairo. This was how Turkish Headquarters anticipated when an attack was coming off. Djevad was successfully doing his job before his sister Mebrookeh intervened for she had given Djevad's photo to Paul, the British agent. When Paul, brings Mebrookeh and Djevad together in his office Mebrookeh betrays his brother by immediately calling him by his name. The novel ends when Paul helps them escape provided that they cease all their spying activities in Egypt and go home. Paul betrays his country for personal reasons for he owes his freedom to Mebrookeh. Similarly, Mebrookeh has done the same for Paul. In this way, both agents betray their countries for personal reasons but eventually British Intelligence Corps wins over the Turkish Intelligence.

Depictions of war scenes are limited in the novel compared to the stories of espionage in the exotic Cairo although Cooper was in Gelibolu. Yet, there are significant moments of the campaign that Cooper does not omit. For instance, starting from the unsuccessful attempt of the Allied Navy to force the Dardanelles on March 18th, Cooper comments on the mythical landing, Lone Pine attack and evacuation. He claims that March 18th, "constituted one of the early acts in the drama of the defence of the Dardanelles" (1932: 64). He believes Lone Pine attack dragged the "campaign out its squalid course, fraught as it was with innumerable privations and incredible hardships" (1932: 91). Ironically Cooper reads the 'Evacuation' of the Allied Forces in December 1915 as marvelously executed as most historians agree. According to Private John Hatherleigh

it was “a feat almost as remarkable as the landing” (Cooper, 1932: 91). One of the most persistent myths about the Anzac landing is that the Anzac troops came ashore at the wrong spot. Historians and novelists still speculate on this issue. Cooper is also engaged in the discussion and reveals his argument as Djevad answers German spy Ulrich; “Well, it won’t make much difference. With the mobility of our five divisions, and the almost impassable state of the country on the Peninsula itself, from an attacking point of view they’re embarking on a hopeless proposition. Even to land in peace time and carry out manoeuvres according to prearranged plans, would be almost impossible” (Cooper, 1932, 38).

From the geographical details related with the Gelibolu Peninsula to popular hotel names of Cairo, streets of Paris, Pozieres trenches, Turkish papers *İkdam* and *Tanin*, the historical and geographical details contribute to the reliability of the historical knowledge grounded in Cooper’s novel and create an effect of reality. As Hayden White argues this authenticity in geographical and cultural details is one of the characteristics of historical writing; “[h]istorians are concerned with events which can be assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in principle observable or perceivable” (1978: 121). Cooper relies on verifiable factual reality of history but he does not underestimate the approximate truth reached by the fictional narratives.

Furthermore, with the references to Mustafa Kemal, Enver Pasha, Talaat Bey, Djemal Pasha and Liman von Sanders, Cooper reminds readers the real historical characters. However, the novelist does not take the risk of developing these historical characters into fictional creations. Rather he focuses on fictional characters like Mebrookeh, Djevad and Paul. Mustafa Kemal is the most frequently remembered historical figure in the novel and Cooper stresses his significance in connection with his military success during the landing. In addition, Turkish soldiers’ bravery is connected to Mustafa Kemal as Cooper claims; “[i]f it hadn’t been for Mustapha Kemal’s Nineteenth Division the enemy would now be in command of the Narrows” (1932: 51). Actually it is a challenge to fictionalize real historical characters, especially someone like Mustafa Kemal. As Frank Ankersmith argues writing about a well-known historical personality is “asking for trouble” as; “[for] then the application of a historical representation’s represented aspects of the past to a person is likely to be complicated by the facts about that person that the historical novelists will have to respect. It can be done, but it’s awkward, and one would rather avoid these complications” (2010: 45).

The novel relies heavily on British literary genres that seem to suit Cooper's literary and political purposes. Historical adventure provides machinery to celebrate patriotism and nationalism. Fictional representations of Gelibolu and the First World War enable Cooper to mingle characters of varying backgrounds and nationalities; Patriotic Anzac and Turkish soldiers, Turkish and Australian women volunteering to work as nurses, Turkish, British, Australian and German spies, nationalist feudal pashas in Cairo, and poor and isolated French villagers who sacrificed all their sons and their wealth for the future of their country. Cooper avows patriotism and enables multiple voices of different nationalities converse their own. For instance, he praises the tribute of Anzac soldiers to the British Empire; "All along the line eager men and boys joined the train. From every point of the compass Australia's sons were rallying to the colours in their thousands. The call of Motherland had not passed unheeded" (Cooper, 1932: 19). From a general outlook of the Anzac soldiers, Cooper reaches the particular, as Private John Hatherleigh, the target of Mebrooke, is narrated in a similar way; "John was consumed with exhilarating patriotic fervour that flooded through him like the waters from an overflowing river. The knowledge that he was going into battle to defend his country's cause, and strike a blow for England, elevated him to a realm of glory where thoughts of personal safety had no place" (1932: 42).

Actually in the above examples Cooper depicts the characteristics of Anzac myth when there was no such myth in the 1930s. However, his patriotic intent does not exclude the Turkish enemy and Cooper reveals a mutual understanding by commenting on Djevad's stance; "...the die was cast. Djevad was loyal to his country. He took up arms with enthusiasm" (1932: 29). With same motives Mebrookeh volunteers as a nurse in a military hospital in Istanbul. Extending the voice to the French, we learn that a poor old French woman had already sacrificed 6 of her sons to war "uncomplaining, all for France, her native land" (Cooper, 1932: 98). In this way Cooper tries to move beyond a limited depiction of war and opens his novel to a variety of voices. According to Bakhtin "[I]t is precisely thanks to the novel that languages are able to illuminate each other mutually; literary language becomes a dialogue of languages that both know about and understand each other" (1981: 400). With the realistic touch of the multiplicity of voices, a dialogical relationship is also established in which different patriotic intents are provided.

Another British literary genre used by Domestic romance offers tools to depict social manners connected with orientalist ideology. In addition Shakespearean stock devices of comedy such as cross-dressing, escape-in female dress and ingenious schemes are exercised in the novel. In Edward Said's description Orientalism is "a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and 'the Occident'" (1978: 2) and as a "western style of dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (1978: 3). In this reading, Cooper's novel seems to reinforce Orientalist ideology in Egypt scenes-though not in Istanbul. However, the portrayals of two Turkish characters, Mebrookeh and Djevad's physical features are shaped by the orientalist ideology; "[h]er hair was long, thick, and black as a raven's wing. A dark lofty forehead, as white as ivory, reposed on elliptical dark eyebrows, so even that they might have been traced by the pencil of some master artist. Her nose was straight and shapely, with delicately protruding nostrils. Her chin was rounded, and as perfectly formed as though chiselled out of marble by a Greek sculptor of old. Her lips, as red as flaming pomegranate blossom, when curved in a smile revealed two even rows of little teeth, like pearls set in coral" (Cooper, 1932: 13). Mebrookeh's brother Djevad's portrayal is similar; "Djevad carried himself with quiet dignity, and was the very quintessence of nobility. His appearance was remarkable by reason of a pronounced absence of any Oriental features. Indeed for his Turkish staff uniform, he could easily have passed for a European. As he marched by the side of his friend, they both presented a picture of military vigour and determination" (Cooper, 1932: 30).

The portrayals of Mebrookeh and Djevad are occidental interpretations of the Orient. They are read as an act of appropriation reminding us Aphra Behn's depiction of Oroonoko and Daniel Defoe's Friday. However, Mebrookeh challenges the hegemonic Orientalist portrait by taking on a spy mission and turning into a cunning, crafty, seductive and cruel person every time she remembers her vengeance. In the hospital she works, Mebrookeh learns the consequences of bayonet wounds to be the cruelest of all pains; "[t]he steel had ripped open his stomach, had severed half his abdomen, as though he had been mauled by a mad tiger. The bayonet had been withdrawn and again plunged in by the enemy dog. The second blow had passed through his breast, tearing through the flesh, and cutting in half of his lungs. Soon poisoning set in" (Cooper, 1981: 66). The brutal knowledge triggers Mebrookeh to design a

special bayonet with a poisonous dagger to kill Djevad's murderer Private John. The depiction is so realistic with factual details that it is read as an eye witness account of Cooper as an Anzac soldier who was on the battlefield. It shows the damage of war on the human body reinforcing the idea of war as carnage. In addition, it is one of the cruelest depictions of war carnage used by many novelists in Gelibolu novels besides historical narratives. Cooper knew what war did to men and extends the portrayal of the horrors of war to Pozieres, not limiting it with Gelibolu; "fine athletic men became limbless, shattered, gashed, deformed. From shell shock, sane strong men became jabbering, stuttering lunatics" (1932: 122).

Transformation of Mebrookeh from a patriotic nurse to a cruel spy starts with her grief and desire of revenge. She can speak English, French, Greek and Arabic and having travelled in the West she knows the customs of enemies (Cooper, 1932: 83) which makes her a perfect spy. She travels from Istanbul to Medina, then to Cairo to meet the returning Australian troops. She disguises as an Arab, then to a Grecian lady named Madame Demetrioiv. She helps a prisoner of war escape and uses him to follow John Hatherleigh. This is how she tracks the movements of John. When the Australian troops leave Cairo for France, Mebrookeh goes to Paris. She takes on the identity of a Belgian refugee, Mademoiselle Veronique and starts working at a hotel in Pairs as a maid. She changes her hair color into auburn and wears Parisian frock (Cooper, 1932: 90). Cooper writes; "No one would have guessed her to be a Turkish girl born in Stamboul... Mebrookeh was a born actress. Now disguised as a chamber maid at the Hotel Opera Comique, she was to have unlimited scope to develop her histrionic talents whilst she acquired military knowledge, and at the same time awaited an opportunity of becoming acquainted with John Hatherleigh of the Tenth Australian Infantry Battalion" (1932: 90).

In France under the tutelage of Mademoiselle de Talmasville, she learns the arts of "flirtation and coquetry" (Cooper, 1932: 103) and with her beauty and charm she experiences little difficulty in seducing Private John in an Egyptian palace. Cooper devotes nearly as much attention to the courtship of Mebrookeh and Private John in oriental scenes in Egypt as to the horrors of war. However, drawing room scenes in which Mebrookeh plots against Private John are cloying marked by monotonous and old-fashioned oriental dialogues; "Echoes of the dancing girls' footsteps as their sandals fell along the passage way, faded. Mebrookeh, still acting superbly, smiled like a virtuous bride on the night of her honeymoon. She

approached and sat down beside John, who, at the moment, had been drawing a comparison between life in Australian cities with that enjoyed by pleasure loving Egyptian Pashas. John leaned somewhat towards the Pashas” (Cooper, 1932: 244).

While Anzac soldier burns with lust of desire, Mebrookeh is “blood-thirsty” (73) and becomes a “she-devil” (Cooper, 1932: 74) as; “She would become a butcher, she told herself, cut up the body into small pieces and detail off Mahmoud to feed sundry dogs owned by the Pasha. She would arrange that the animals should not be fed for two days; and then, by Allah, piece by piece John Hatherleigh should be fed to madly hungry animals-and she would watch them” (Cooper, 1932: 243).

With all her expertise Mebrookeh fails to commit the murder. The vengeance is postponed every time she has a chance due to unexpected visitors or events. In the end the reader learns that Djevad is alive and is the master brain of the Turkish Intelligence Corps British Intelligence is after. He is the reason for leakage of military information. Cooper writes that after his bayonet wound Djevad was taken to a British hospital where he deceived British Intelligence Corps, became a dispatch rider and continued his spying mission. He was discovered by Mebrookeh’s interference for she gave his photo to British agent, Paul. In this way she betrayed her brother finishing her profession as a spy.

Spying mission of Djevad and Paul serves the higher purpose of their countries with more public and nationalist motives. However, Mebrookeh’s spying is a pretext for her personal vengeance. Cooper’s fictional female spy has not been successful in part because she is too young and naïve to tackle serious problems and her worldly knowledge is limited, reminding us Jane Austen’s famous character Catherine Morland. In the end manipulated by Turkish agents, British Intelligence Corps wins over the Turkish Intelligence as “[t]he tiger lily had become a crushed daisy” (Cooper, 1932: 285). In this way Cooper pays tribute to the British.

Conclusion

Consequently, history of Gelibolu acts as a dialogical medium triggering fictional representations. It is seen that Cooper’s novel is inspired by his own experience of the First World War. His interest in the spy novels is clearly attributed to his knowledge of the British spy novels which were popular in Australia at the turn of the century. His familiarity with war contributes to the reality effect of the carnage scenes. For the credibility of his fiction, Cooper uses fact-reference elements and tries to

prove that his novel bears elements of historical details. Especially the geographical details, street and hotel names in Istanbul, Cairo and Paris contribute to the verifiable factual reality of his fictional history writing. In addition, the names of real historical characters such as Mustafa Kemal, Enver Pasha, Talaat Bey, Djemal Pasha and Liman von Sanders and Turkish papers *İkdam* and *Tanin* complement the verifiable historical details. Yet, the delicate boundary between history and fiction restricts Cooper to fictionalize the real historical characters for it is a big responsibility for the fiction writer to delve into the arena of history. Cooper also believes in the power of imaginative story-telling and manages to capture the attention of readers with a spy story and travel literature rich with Oriental depictions. Especially in these episodes Cooper seems to be interested more in the cultural history than the factual since a Turkish female spy is unheard of. Hence, Cooper breaks with the old negative stereotyping tradition to establish a new and more humane perspective on the once enemy. In this way, Cooper suggests that the political implications of the Western world are different from his. Taking from his own experience with the Turkish people and his involvement in the Gelibolu Campaign, Cooper draws from reality and offers what is ignored. In a New Historicist reading Cooper's novel recovers the voice of a female Turkish spy and captures a wider and more inclusive picture of history. In this way the novel challenges grand narratives of Gelibolu Campaign presenting an alternative discourse to the existing historical narratives. Allowing multiple voices ranging from Turkish, German, British male and female spies converse Cooper rejects a single authoritarian voice in Bakhtin's terms and the novel transcends a monological national narrative. In this way fiction complements history as Gelibolu Campaign is remembered and *The Turkish Spy* offers an alternative perspective history is unable to communicate.

References

- Ankersmith, Frank (2010). "Truth in History and Literature". *Narrative*, 18 (1): 30-50.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bennett, Bruce (2006). "In the Shadows: The Spy in Australian Literary and Cultural History". *Antipodes*, 20 (1): 28-37.
- Cooper, Charles (1932). *The Turkish Spy*. London: Arthur H. Stockwell.

- Kemaloğlu, Azer Banu (2017). "Anniversaries and Production of Fiction: Gallipoli". *War Memory and Commemoration*. (Ed. Brad West). NY: Routledge, 189-199.
- Lewis, Wendy (2006). *Events that Shaped Australia*. Sydney: New Holland Publishers.
- Price, Thomas J. (1996). *Journal of Popular Culture*, 30(3): 81-89.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. London: Penguin.
- URL 1. <https://www.awm.gov.au/collection/P11032045>.
- White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: John Hopkins UP.
- Woods, Brett F. (2008). *A Political History of Espionage Fiction*. NY: Algora Publishing.
- Yu, Ouyand (2008). *Chinese in Australian Fiction 1888-1988*. NY: Cambria Press.

EDEBİYATTAN SİNEMAYA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANLAMLANDIRMA: *BİR İNTİHAR ÖRNEĞİ*

A Semiotic Interpretation from Literature to Cinema: A Suicide the Movies
as an Example

Gökhan TEKER*

ÖZET

Yönetmen Metin Erksan'ın Samed Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden yola çıkarak sinemaya aktardığı *Bir İntihar* edebiyat ve sinema disiplinleri bağlamında ele alınmalıdır. Sinema göstergebilimcisi Christian Metz'e göre sinemadaki fotoğraf, ses efekti, hareketli görüntü ve ışıklandırma gibi bilgi kanallarından izleyiciye aktarılan kodların anlamlandırılması sinema göstergebiliminin başlıca amaçlarındandır. Yine Christian Metz, göstergebilimsel sinemanın sosyoloji, psikanaliz, edebiyat, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerin katkılarıyla gelişebileceğini belirtir. Metin Erksan, Metz'in teorisine paralel olarak Samed Ağaoğlu'nun *Bir İntihar* adlı öyküsünü sinemaya uyarlar. Sinema uyarlamaları disiplinler arası çalışmalar kategorisine dâhildir. Disiplinler arası çalışmalar aynı zamanda bütünlükten öte parça odaklı süreçlerdir. Göstergebilimin parça odaklı yapısı disiplinler arası araştırmalara geniş olanaklar tanır. *Bir İntihar* adlı sinema filmi edebiyat ile sinema disiplinleri eksenindeki yeri, farklı bilgi kanallarından akan anlamlandırılmaya açık kodlarıyla disiplinler arası araştırmaya uygun bir malzemedir. Aşağıda *Bir İntihar* adlı sinema filmi aynı adlı öyküyle bağlantılı olarak ele alınacak, film bünyesindeki kodlar Metz'in sinema göstergebilim teorisi bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarasılık, sinema göstergebilimi, yazınsal göstergebilim, Christian Metz, Samed Ağaoğlu, Metin Erksan.

ABSTRACT

A *Suicide* that the director Metin Erksan adapted to the cinema based on Samed Ağaoğlu's story of the same name should be considered in the context of literature and cinema disciplines. According to cinema semiotician Christian Metz, the main purpose of cinema semiotics is to determine the meanings of the codes transmitted to the audience through in formation channels such as photography, sound effects, moving effects, moving images and lighting. Christian Metz also states that semiotic cinema will develop with the contributions of disciplines such

* Doktora Öğrencisi. Düzce Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD-
Düzce. E-posta: gokhantekeer@gmail.com. *Orcid ID:* 0000-0003-3131-0928.

as sociology, psychoanalysis, literature, psychology and philosophy. In accordance with Metz's theory, Metin Erksan adapts Samed Ağaoğlu's story, *A Suicide*, to the cinema. Cinema adaptations are materials suitable for interdisciplinary studies. Furthermore interdisciplinary studies are piece-oriented process rather than integrity. The piece-oriented structure of semiotics provides comprehensive opportunities for interdisciplinary research. A *Suicide* film is a relevant material for interdisciplinary research with its place in the axis of literature and cinema disciplines, with codes consistent to meaning from various information channels. In this research, the movie titled *A Suicide* will be analyzed in connection with story of the same title, and the codes within the film will be evaluated by the context of Metz's theory of cinema semiotics.

Keywords: Interdisciplinarity, cinemasemiotics, literarysemiotics, Christian Metz, Samed Ağaoğlu, Metin Erksan.

Giriş

Bilim insanları özgün bilimsellik üretebilmek adına bilim dünyasında yankı bulmamış araştırma konularına giderler. Tek bir disiplinle ilerlemeleri sınırlı bir yorumculuğa kapı aralığı bırakır. Araştırmacı bilimsel tikanıklığı farklı disiplinlerin metodolojilerinden faydalanarak çok perspektifli bir bakışla giderebilir. Yani disiplinin ortodoklaşması durumunda birtakım yeni disiplinlere başvurulur. Sosyal ve beşeri bilim dallarındaki saydamlık, disiplinler arası araştırmalara olanak tanır. Bugünün bilim dünyası düz çizgisel araştırmalarla sınırlandırılmayacak derecede katmanlıdır. Bundan ötürü özgün araştırmaların ortaya konmasında çapraz disiplinli, disiplinler arası, disiplinler ötesi ve çok disiplinli araştırmalara gereksinim duyulur.

Disiplinlerarasılık iki veya daha fazla akademik disiplinin etkileşimidir. Jacobs disiplinlerarasılığı "bir kavramın, konunun, problemin ya da tecrübenin incelenmesi için birden fazla disiplinin yöntem bilgisini bilinçli bir biçimde işe koşan anlayış" (Solak, 2016: 5) olarak tanımlar. Edebiyat bilimindeki disiplinlerarası yaklaşım 1990'larda doğar. Edebiyat biliminin yeni bir alan oluşu disiplinler arası edebiyat çalışmalarının gecikmesindeki başlıca etkenlerdendir. Postmodernist paradigmanın bilimsellikte çoklu perspektifleri önceleyen tavrı edebiyat araştırmalarını da etkiler (Solak, 2016: 7). Postmodernist paradigma ana malzemesi dil olan edebiyatın diğer disiplinlere entegrasyonuna olanak tanır. Çünkü dil kapsayıcı ve bütünleştirici bir etkendir ve toplum, bilim ile edebiyat üçlüsünü entegre eden eksen konumundadır.

Ferdinand de Saussure dili bir göstergeler sistemi biçiminde tanımlayarak dilin işlevi üzerinde durur. Saussure'e göre göstergebilim toplumsal yaşamın ortasında göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim

dalıdır. Edebiyat bir dil olgusudur ve metin göstergeler dünyasına biçim verir (Uçan, 2006: 35).Yine göstergeler bir bağlam içinde anlam kazanırlar (Uçan, 2006: 61). Nitekim Christian Metz, sinemasal anlamlandırmaların tam bir tanımını yapmak amacıyla Saussure ve Charles Peirce'in izinden giderek göstergebilimi sinemaya aktarır. Sinemasal göstergebilim film çalışmalarını bir kenara bırakarak sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik ve kimya gibi diğer dışsal yapılarla ilgilenir. Böylelikle bir sinema filmi bütünlüğünde anlam kazanan göstergeler farklı bilim dallarının metodolojileriyle yorumlanır.

Göstergebilim genel olarak anlamlandırma ve sinemasal göstergelerin bilimidir. Bir filmin izleyici üzerindeki izleniminin saptanmasında gerekli yöntemleri araştırır. Film izleme ölçütlerini saptama ve farklı anlamları gün ışığına çıkarmayı amaçlar. Nitekim bir göstergebilim uzmanı “zoom” çekimindeki anlam olanaklarını bilir. Ek olarak “zoom”un yönetmenler açısından filmlerdeki rolünü de saptar. Örneğin, göstergebilim uzmanı Robert Altman filmlerindeki “zoom”un işlevini bilmek zorundadır. Film alanının merkezinde sinematografik doğru vardır. Sinematografik doğrunun merkezindeyse anlamlandırma yatar (Andrew, 2007: 248). Alıcı yazınsal veya görsel bir materyali algılar, geçmiş öğrenimleriyle sinematografik materyali anlamlandırır.

Sinema göstergebilimdeki kodlar edebiyat ve sinemanın disiplinler-arası nitelikte çalışılmasına olanak tanır. Bugün edebiyat ve sinema arasındaki ilişki daha çok edebiyattan sinemaya aktarılan anlatıların ete kemiğe bürünüp yansıtılmasına dayanır. Adalet Ağaoğlu yazınsal bir yapıtın biricikliğine gönderme yaparak “Çünkü edebiyatçı kitabını yazarken sinemayı düşünmez. Romanının, hikâyesinin bir gün filmin dünyası ya da malzemesi olacağını hesaba katmaz ve çünkü sinema, roman bu roman, hikâye bu hikâye diye ortaya çıktıktan sonra hatta belki yüz yıl sonra yavaşır edebiyata.” der (1996: 311). Ağaoğlu, yazınsal bir yapıt ve sinema filminin farklı ontolojik süreçlerin çıktısı olduğuna değinir. Yazar ve yönetmen birbirlerini tam olarak anladığında ve birlikte çalıştıklarında yazınsal yapıt sinemalaştırılabilir. Yani yazar ve yönetmen doğru bir anlamlandırmayla kolektif çalışmalıdır. Yazar ve yönetmenin kolektif anlamlandırmaları olmaksızın herhangi bir doğru mesaj ve öğrenmeden bahsedilemez.

Edebiyat ve sinema ilişkisi ilk olarak teknik alışveriş üzerinden gerçekleşir. Sinematografik teknik, natüralizmin edebiyatta görsellik ve betimlemeyi getirişine değin geri götürülebilir. Karşılıklı faydalanma süreci sinemanın edebiyatın ontolojik varlığından, edebiyatınsa sinemanın

kitleselliğinden yararlanmasıyla devam eder. Yazınsal bir yapının sinemanın anlatım tekniğine aktarılmasında karakter, zaman ve mekân kurgularının işleme süreci önem kazanır. Edebiyatın anlatım olanakları ve estetik süreçlerinin sinemadaki devamlılığı sinemanın yazınsal kurguda bulunmayan olanakları da araştırılır.

Edebiyatın resim ve fotoğrafla birlikte elde ettikleri, televizyon ve sinemada geliştirilerek kullanılır. Radyo ile başlayan, sinema, televizyon ve internetle sürdürülen yeni medya edebiyatın sadece dilini değil, edebi anlatının kurgusunu da değiştirir. Bertold Brecht'in deyişiyle "Film seyircisi hikâyeleri başka türlü okur. Ama hikâye yazan da kendi açısından bir film seyircisidir." (Solak, 2016: 120). Sıddık Akbayır, gerçekliği aktarma açısından sinema ve edebiyat arasında pek çok fark bulur. Sinemada sözden önce görüntü gelir. Söz ise görüntünün anlamını derinleştirir. Kamera gerçekliğin aktarılmasında daha fazla olanağa sahiptir. Çünkü izleme ve okuma edimleri ontolojik olarak farklı iki edimdir. Okurun alımlama süreçleri de iki farklı edime paralel olarak değişir. Üstelik sinema kolektif bir sanattır. Sinemasal kurgudaki her detay farklı bir uzman tarafından hazırlanır. Yazınsal yapıtsa tek bir kişinin kurgusudur (Solak, 2016: 120).

Sinema yönetmeni Metin Erksan sinema ve yazınsal yapının göstergeler sistemine gönderme yaparak yönetmenin görevinin bir yazardan farklı olmadığına değinir. Çünkü yönetmen kamerasını bir yazar gibi kullanarak yazınsal bir metni görselleştirir. Yazarın harf, kelime ve cümlelerle ürettiği yaratıcı metinleri yönetmenin kamerasındaki görüntü, ses ve kurguda karşılığını bulur. Metin Erksan çok disiplinli bir düşünür yönetmen oluşuyla Türkçe edebiyatın yazınsal yapıtlarını senaryolaştırma yoluna gider. Fakir Baykurt, Necati Cumalı, Samed Ağaoğlu gibi edebiyatçılardan yaptığı uyarlamalarla yurt içi ve yurt dışında farklı ödüller kazanır.

Füruzan'a göre "Metin Erksan'ın Yedinci Sanat'a duyduğu büyük tutkusu, özgün bir dünya kurma amacı, varoluşunun temel sorusu oluyordu." (Füruzan, 1996: 331). 1973'te Samed Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarladığı *Bir İntihar* adlı filmi patolojik bireyin bölünmüş kişiliğini ele alır. Film, Metin Erksan'ın deneysel sinemaları olarak adlandırılan gruba dâhildir. Füruzan'ın da belirttiği gibi Metin Erksan, *Bir İntihar*'ı özgün deneysel hamlelerle kurgular. Fotoğrafların anlatıcılıştırılması, hareketli görüntülerin sıralanışı, bale müzikleri, piyano, giysiler ve aksesuarların seçimi Metin Erksan'ın sinema tekniğine özgüdür. Patolojik bireyin sinemaya aktarılması anlamlandırılma süreçleri

açısından izleyicinin lehinedir. Çünkü Samed Ağaoğlu metinsel olanaklar çerçevesinde öyküsüne ses, görüntü, ışık gibi unsurları ekleyemez. Metin Erksan ise ses, görüntü ve ışık gibi unsurları sinema disiplininin olanakları dâhilinde işler.

Samed Ağaoğlu öykülerinde insan başrolüdür. O, çevresindeki insanları gündelik yaşamları içerisinde ve patolojik yönleriyle kurgusal yapıya ekler. Öykülerindeki karakterler sanrıdan sanrıya koşan birey modelleridir. *Bir İntihar* Ağaoğlu'nun patolojik insan odaklı öykülerindedir. Metin Erksan Samed Ağaoğlu'na paralel biçimde filmin merkezine patolojik nitelikli iki karakteri yerleştirir. Karakterler şimdiden bağımsız olarak geçmiş veya geleceğin sarmalındadırlar. Zaman algısının kırılması filmde *flashback* (geriye dönüş) yöntemiyle karşılanır. Karakterlerin sürekli geçmiş veya geleceği yaşamaları zaman algısıyla birlikte gerçeklik algısını da yok eder. Her bir karakterin patolojik birer düşünceyi temsili Erksan tarafından “zoom”, ışıklandırma ve yoğun ışık tekniklerine başvurularak simgeselleştirilir.

Gerçeklik algısının kırılması öykünün sinemalaşmasına katkı sağlar. Öykülerdeki bireylerin ruhsal portresi toplumun ruh durumuyla özdeştir. Ruhların bir araya gelişiyle bir toplum yaratılır. Samed Ağaoğlu'ndaki birey toplum ilişkisi Dostoyevski'nin birey toplum ilişkisiyle benzerdir. İki yazarda da toplum ve birey birbirlerini yansıtır ve tamamlar. Metin Erksan da toplumun içinde bulunduğu sarmalı kısa metrajlı filmle aktararak alıcılara minimize olmuş kod örnekleri iletir. *Bir İntihar* adlı sinema filmi Metin Erksan ve Samed Ağaoğlu'nun sanatlarının odağına yerleştirdikleri patolojik insan görünürlüğünün zirveye çıktığı yapıtlardandır. Aşağıdaki başlıkta Metin Erksan'ın deneysel bir sinema denemesi olarak TRT'de yayımlanan kısa metrajlı filmi disiplinlerarası bir bakışla ve göstergeler aracılığıyla anlamlandırılacaktır.

Disiplinlerarası Göstergeler Ekseninde *Bir İntihar*

Sinema göstergebilimcisi Christian Metz'e göre sinema filmine dâhil her kod bir bütünün parçası olmak zorundadır. Sinemada farklı duyulara seslenen görsel ve işitsel kodlar bir bütünlük içinde anlam kazanır. Semiyoloji uzmanları filmdeki kodların anlamlandırılmasında “hammadde” kavramını kullanırlar. Metz sanatsal yapıtların ve iletişim sisteminin bütünü anlamlandırmada belirli bir hammaddeden yola çıkar. Metz'e göre sinemanın hammaddesi filmin yapısında bulunan bilgi kanallarıdır. Sinemasal bilgi kanalları: fotografik, hareketli ve katlı görüntüler, ekranda görülen tüm yazılı maddeyi içeren grafik izleri, konuşmalar, müzik, gürültü ve ses efektleridir (Andrew, 2007: 249). Metin

Erksan da *Bir İntihar*'da farklı bilgi kanallarından yola çıkar. Fotoğraflar, gerilim artırıcı müzikler, iki ana karakterin yakınlığını simgeleyen piyano sesleri başlıca bilgi kanallarıdır. Bilgi kanalları tabanca, dürbün, merdiven, piyon, çöl, orman, ayna, deniz ve rüya gibi görsel; tabanca sesleri, gerilim ve piyano melodileri gibi işitsel kodlarla birlikte kurgusal yapıya eklenir. Filmin kısa metrajlı yapısı görsel ve işitsel kodların yoğunluklu kullanımını gerektirir. Böylece izleyici üzerindeki etki sağlanır. Samed Ağaoğlu ise metinsellik bağlamında farklı anlatıcı seslere başvurur. Öyküdeki farklı anlatıcı seslerin varlığı yoğunluklu anlatımın sağlanması amacıyla.

Kodlar yapımcı tarafından hammaddenin izleyiciye aktarılmasını sağlar. Aktarım sırasında Metz'in ivmeli kurgu (accelerated montage) biçiminde tanımladığı yapı edebiyat ve sinema disiplinlerinin kapsam ve sınırlılıklarını ortaya koyar. İvmeli kurguda belirli ses ve görüntüler özellikle vurgulanır. Örneğin bir sinema kurgusundaki iki görüntü "Görüntü A" ve "Görüntü B" ilerleyen kısa ve çabuk parçalar biçiminde akarlar. Mevcut kod hiçbir dikkatli izleyicinin kaçıramayacağı bir mesaj dağıtır. "Görüntü A" ve "Görüntü B"nin gösterileni farklı uzamlarda zamanla kenetlenir. İki görüntü uzamsal ve dramatik olarak diğerleriyle birleşime girer. İki görüntünün kenetlenmesiyle oluşan kod sinema aracılığıyla dağıtılan mesajın dışında var olamaz.

Faulkner ve diğer modernist yazarların anlatılarında ivmeli kurgu denemelerine başvurmaları sinemadaki etkiyi yaratmaz. İvmeli kurgu sinemada yazınsal yapıtlardan daha etkilidir (Andrew, 2010: 333). Yazar bir metinde metinsel hareketi artırmak istiyorsa kısa, sıralı ve sık cümleler kurar. Örneğin polisiye kurgulu bir metinde merak ve gerilimin artırılması kısa, sık ve sıralı cümlelerle gerçekleştirilir. Metinsellikte kurgusal ivme olarak nitelendirilebilecek yöntem Samed Ağaoğlu öykücülüğünde de vardır: "Sen silahı alnıma boşaltacaksın; yüzükoyun yere yuvarlanacağım. Dışarıdan silâh sesini işitenler kapıya koşacaklar, açın açın diye bağıracaklar. Sen hiç kımıldama, bırak kapıyı kırınsınlar. İçeriye girenler, beni yerde, başım bir kan pıhtısı içinde uzanmış; seni ayakta, yüzün sapsarı, kolların sarkmış, sağ elinde namlusu aşağı doğru çevrilmiş silâhla görür görmez duracaklar." (Ağaoğlu, 2010: 240). Metin Erksan da Samed Ağaoğlu'ndaki sık, kısa ve sıralı cümle yapısını Metz'in ivmeli kurgu olarak adlandırdığı yöntemle aktararak *Bir İntihar*'a ekler. İvmeli kurguyla birlikte izleyicide gerilim, heyecan ve acıma duyguları oluşur. Okuyucu ve izleyicinin ontolojik olarak farklı kodu algılamasında sinemanın etkileyciliği ön plana geçer. Okumada tek bir kanaldan gelen bilgi sinemada birçok kanaldan aktarılabilir.



Görüntü 1.



Görüntü 2.

Bir İntihar'daki bilgi kanallarından ilki fotoğraftır. Fotoğraflar anlatıcının konumu gereği kurguya eklenir. Görüntü 1 ve Görüntü 2'de görüldüğü gibi iki ana karakter anti karakterin fotoğrafı önünde konumlandırılır. Metin Erksan'ın deneysel fotoğraf yöntemi diyalogların fotoğraflar aracılığıyla kurulmasına olanak tanır. İzleyiciler konuşan karakterin performansını anti karakterin bakış açısıyla izler. İki ana karakterin fotoğraflar aracılığıyla diyaloga girmesi izleyici üzerindeki gerçeklik algısının kırılmasına yol açar. Çünkü muhatap sadece filmdeki anti karakter değil, anti karakterle aynı bakış açısını paylaşan izleyicilerdir de. Metin Erksan'ın bilinçli tercihi izleyiciyi yazınsal bir yapıt karşısındaki muhatap konumuna taşır. Nitekim yazınsal bir anlatıda muhatap anlatıcının bakış açısından aktarılan olayları okur. Erksan, sinematografik olanakları yazınsal olanaklarla sınırlar. Bunun nedeni filmin senaryosunu yazınsal bir metinden yola çıkarak oluşturmasıdır.

Samed Ağaoğlu *Bir İntihar*'ın kurgusunda tanrısal anlatıcıyla birlikte ben anlatıcıya da yer verir. Teatral ve sinematografik öykünün sinemaya aktarılmasında tanrısal anlatıcı sesi kurgudaki ana kadın veya erkek karakter ağızından verilir. Aşağıdaki iki metin filmdeki ve öyküdeki anlatıcının konumunu gösterir. Soldaki metin sinemanın 8.07'deki sahnesinden, sağdaki metinse öykünün ilk sayfasından alıntıdır. Öyküdeki tanrısal anlatıcı sinemada ben anlatıcı konumuna geçer. Anlatıcı özelindeki diğer kurguysa tanrısal anlatıcının öyküdeki varlığının görüntülerle aktarılmasıdır. Sağdaki alıntıda yer alan "Genç kadın muhatabına dikkatle baktı." biçimindeki cümle sinemada kadın karakterin erkek karaktere dikkatli bakışlarıyla anlatılır.

"Altı yıldan beri ortak bir hayatı paylaştık. Bu altı yılın hem gecelerini, hem gündüzlerini birlikte gördük. Geri bıraktığımız zaman beraber yaşadığımız aşkımızla dolu. Büyük kederleri, acıları, sevinçleri ve gerçek bir dostluğu ikimiz bölüştük. Yüzünün her bir çizgisinin

varoluşunu, saçlarında son zamanlarda birden bire çoğalan beyazları ilk ben gördüm. Ciğerlerinin derinliklerinden gelen manalı sesinle bütün düşüncelerini bütün hayallerini önce bana anlattın. Bir erkek bir kadının hayatına bundan fazla giremez.” (Bir İntihar, 1973).

“Genç kadın muhatabına dikkatle baktı. Üç seneden beri gece ve gündüzlerini dolduran aşk, isyan, hiddet, yeis saatlarını hep bu adamla beraber yaşamıştı. Yüzünün her çizgisi, saçlarında son aylarda birden biri çoğalan beyaz tellerin her biri, beraber geçen günlerden hikâyeler anlatıyorlardı! O, ciğerlerinin derinliklerinden gelen kalın, ahenkli sesiyle bütün düşüncelerini, bütün hülyalarını kendisine açmıştı. Bir erkek bir kadının hayatına ondan fazla giremez!” (Ağaoğlu, 2010: 238).

Bir İntihar'da fotoğrafların anlamlandırılmasına dair diğer bir örnek filmin jenerik bölümündeki iç kurgudur. Jenerikte her bir kodun arasına eklenen fotoğraflar filmdeki olay örgüsünün küçük birer çerçevesidir. Yazınsal metinlerde de kullanılan teknik anlatıbilimde “prolepsis” olarak adlandırılır. Prolepsisler, muhatabı anlatının gidişatında şahit olacağı olaylara ve sonuca hazırlar. Metin Erksan da fotoğraflarla kurguladığı jeneriğe bir prolepsis ekleyerek izleyiciyi filmin sonuna hazırlar. Filmin sonuna dair bir başka kod da iki karakterin konuşması sırasında arkadaki duvarda bulunan kurban temalı fotoğraftır. Fotoğraftaki kurban teması erkek karakterin kurban edileceğine dair okuyucuya verilen bir prolepsistir. Erkek karakter kurban temalı fotoğraf önünde ölür.



Görüntü 3.

Metin Erksan tarafından filme kodlanan ve anlamlandırılması gereken bir başka kodsda rüyadır. Olay örgüsündeki rüya sahneleri bilinçaltı süreçlerinin filme yansıtılmasıdır. Kadın karakterin erkek karakteri rüyasında tanıyıp âşık olması, daha sonra karşılaşip aşk yaşamaya başlamalarıysa halk anlatılarındaki “rüyada âşık olma” motifine karşılık

gelir. Rüyadaki bir başka kod olan orman bilinçaltının karanlık noktalarının simgelenmesidir. Orman bilinçdışının en karanlık noktasını temsil eder. Sinema filmlerindeki kâbus sahneleri karakterin yalnız başına koştuğu karanlık, yağmurlu ve rüzgârlı ormanlarda geçer. Metin Erksan da *Bir İntihar*'da iki karakterin patolojik ilişki ve yaşayışını yalnız buldukları orman üzerinden verir.

Modern sinema tekniğinde rüya siyah-beyaz olarak kurgulanır. Rüyalar bireyin bilinçdışının en karanlık noktalarını dışa vurur. Bu bağlamda *Bir İntihar* deneysel bir sinema örneği olarak ana karakterlerden birinin kurgulanan rüyasıdır. Yani filmdeki ana karakterlerden biri iki farklı kişiliğe sahiptir. Filmin 9.30 dakikasındaki sahnesinde kadın karakterin ağzından dökülen “Biz seninle aynı bedende yaşayan ve aynı şeyleri duyan iki ruh gibiydik. O lanetli düşünceni bana kabul ettiremezsin, boşuna çaba harcama. Senden kopmam seni öldürecekime kendimi öldürürüm.” (*Bir İntihar*, 1973) biçimindeki cümleler bölünmüş bir kişiliği yansıtır.

Erkek karakter, kadın karakterin alter-egosudur. Alter-egonun öldürülüşü bilinçaltında sürekli bir mücadele hâlindeki kadının problemlerinden kurtuluşunu simgeler. Alter-ego (karşit ruh) bireyin benliğinde yaşattığı ve toplumsal baskıya nedeniyle gizlediği yönüdür. Filmde erkek karakterin alter-ego olarak işlenmesi ataerkil toplum yapısının kadına yüklediği erkek tahakkümünü yansıtır. Kadın karakter erkek karakterin toplumsal iktidarını bünyesindeki bir eksiklik olarak alter-egoya dönüştürür. Alter-egonun kullanılmasıyla birlikte film kültürel kodlar boyutuna taşınır. Sinema kuramcısı Andrew'e göre kültürel kodlar sinemaya bağımlı olmamakla birlikte filmlerdeki yaşama transfer edilirler. Algının temel alışkanlık ve yönelimlerini yansıtır. Göstergibilimcilere göre kültürel kodlar doğa görünümünü değiştirir. İnsanlar kültürel kodlarla belirgin bir biçimde konuşma yetisine sahip kültürün bilgisine ulaşırlar.

Jacques Demy'nin *Lola* filminde uzun süredir kayıp olan denizci evine üstü açılıp kapanabilen beyaz bir Cadillac ile döner. Çağdaş Western kültürünü tanıyan izleyici “araba” kodunun bu kullanımındaki açık mesajını görür. İzleyici Fransa'daysa mesaj daha da belirgin olur. Çünkü küçük arabaların yaygın olduğu, lüks markalarının bildik siyah bir Citroen veya gri Mercedes Benz olduğu ülkede, geniş beyaz bir aracın yaratacağı gösterişin farkına varılır (Andrew, 2010: 333). “Araba” kültürel koduna Türkiye sinemasından bir örnekse Tunç Okan yönetmenliğinde ve Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* (1976) romanından uyarlanarak filme

alınan *Sarı Mercedes*'tir (1987). Cadillac'ın Fransa'daki etkisi Türkiye'de Mercedes üzerinden verilir. Bayram'ın Almanya'ya işçi olarak gidişi ve biriktiği parayla bir Mercedes alışı kapitalizm ve işçi sınıfı bağlamındaki kültürel kodlarla yansıtılır.

Bir İntihar'daki kültürel kodsda “şöhret”tir. Şöhret olma düşüncesi erkek karakter, yani kadın karakterin alter-egosu tarafından sürekli dile getirilir. Demokrat Parti'nin 1950'li yıllarda uygulamaya çalıştığı “her mahallede bir milyoner yaratma” projesi Demokrat Parti'nin siyaset sahnesinden çekildiği 60'lı ve 70'li yıllarda da etkisini sürdürür. *Bir İntihar*'ın kurgusunda erkek ana karakterin ağzından aktarılan “Gazeteciler, seni uzaktan yakından tanıyan herkese koşacaklar, hakkında haberler toplayacaklar. Ne tahminler, ne tasavvurlar! Bazısı senin haklı, kimi beni masum diye gösterecek. Ukalâlar içtimai şartlar memleketimizde işte münevverler arasında bu çeşit cinayetleri çoğaltıyor diye uzun uzun makaleler neşredecekler!” (Ağaoğlu, 2010: 241) biçimindeki satırlar toplumsal düzenin öyküdeki görünülüğüdür. 1950'li yıllardan başlayarak Güner Sümer, Adalet Ağaoğlu, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Sevgi Soysal, Sermet Çağan, Vedat Nedim Tör ve benzeri edebiyatçılar yazınsal metinlerinde bozuk düzenin ürünü insanı anlatırlar. Sosyo-ekonomik olarak altsınıfta olanların milyoner olmasının tek yolu şöhrettir. Şöhret olmaksa yıldız bir futbolcu olmak, sinema yıldızı olmak ve vurgunculuk yapmak gibi yollardan geçer. Yani *Bir İntihar*'da kadın karakter toplumsal düzenin kendisine biçtiği rolün kurbanıdır. Şöhret olması potansiyel bir suçlu konumuna girmesiyle olanaklıdır. Kadın karakterin erkek karakteri öldürmesi kültürel kodların bireye yansıyan patolojik sürecinin yansıtılmasıdır.

Bir İntihar'daki bir diğer kod örneği de merdivendir. Merdiven görüntüsü kadın karakterin cinayet sonrasında sorguya alınması sahnesinde yargıcın alt tarafında kadın karakterinse üstünde bulunur. Merdiven Türk edebiyatının birçok döneminde yazar ve şairler tarafından simge olarak kullanılır. Metin Erksan da merdivenin simgesel olanaklarını filme ekler. Film flashback (geriye dönüş) olarak kurgulandığından zamansal kırılmalar nesnelere aktarılır. Kadın karakterin yargıca hesap vermesi tanrının karşısındaki insanın yansıtılmasıdır. Yargıçla kadın karakter arasındaki uzaklık sahnenin düz çizgisel bir yorumdan ötede anlamlar barındırdığını kanıtlar. Yargıç yüksektedir, suçluysa alçakta ve aralarında merdivenle temsil edilen bir hayat vardır.

Merdiven koduna dair tiyatro disiplininin bir diğer örneğe Vüsat O. Bener'in (1922-2005) *Ihlamur Ağacı* (1962) adlı absürt dramatik metninde

vardır. Merdiven geçmişin simgesi olarak dramatik metinde kullanılır. Dramatik metnin karakterlerinden baba sürekli geçmişte yaşar. Geçmişte yaşama simgesel olarak merdiven üzerinden aktarılır. Baba sahnede de sürekli merdivenin üzerindedir. *Bir İntihar* simgelere yüklenen anlam açısından absürt kodlar içerir. Örneğin çöl kodu yaşamın anlamsızlığı, ölüm ve yaşarken ölme gibi anlamları verir. *Ihlamur Ağacı*'ndaki gibi *Bir İntihar*'daki karakterlerin de adları yoktur. *Ihlamur Ağacı*'nda karakterler anne, baba ve oğul gibi adlarla karakterize edilirler. Böylelikle dramatik metin evrensel bir kaosun mikrosu hâlini alır. *Bir İntihar* da modern çağın yalnızlaşan insanını gözler önüne serer.

Türkiye'nin 1950'li yıllardan başlayarak 60'lı ve 70'li yıllardaki edebiyat ve sinema üretimleri kapitalistleşme, göç olgusu ve gecekondulaşma gibi toplumsal olguların yüksek sesle dile getirildiği kodlara sahiptir. Samed Ağaoğlu, özdeş toplumsal kodları bireyin süzgecinden geçirerek öykücülüğünde dile getirir. Öykülerin patolojik içeriği karakterizasyon, zaman ve mekân gibi kurgu tekniklerinin de farklılaşmasına neden olur. Samed Ağaoğlu'nun öyküleri zamansal yoğunluk açısından sinemanın kısa metrajına uygundur. Varsayımsal anlatımı tercih etmesi sinema tekniğine geçen anlatıda flashback (geriye dönüş) kurgulama, hareketli görüntüler, ışıklandırma ve farklı yönlü odaklanmalara gitmesi sonucunu doğurur. Metin Erksan sineması da Samed Ağaoğlu'nun öykücülüğüne paralel olarak yabancılaşan, patolojik, izole olmuş ve kendisiyle mücadele hâlindeki insanı anlatır. İki sanatçıyı aynı eksene taşıyan bozuk düzenin mahsulü insan ve toplum kodlarını yapıtlarına eklemeleridir. Kültürel kodlara yönelme patolojik bireyin ruh durumu üzerinden gerçekleştirilir.

Sonuç

Disiplinlerarası araştırmalar parça odaklı çalışmayı gerektirir. Parça odaklı çalışmaysa parçanın yapıt bütünlüğündeki yerine dönüktür. Sinema göstergebilimi sinemasal bilgi kanallarından akan kodların anlamlandırılmasına dayanır. Christian Metz'in kültürel kodlar biçiminde adlandırdığı ve sinema filminin içine doğduğu devrin sanatsal, ekonomik, politik ve sosyal kimliğini yansıtan kod parçaları araştırmacı tarafından anlamlandırılır. Metin Erksan sinemadaki deneysel çalışmalarıyla disiplinlerarası çalışmaların yolunu açar. Deneysellik disiplinlerarasılığın olmazsa olmazıdır. Çünkü düz çizgisel, tek disiplinli araştırma dokusu deneysel hamlelerle kırılabilir. Sinemadaki kodların araştırmacı tarafından anlamlandırılması sırasında sosyoloji, sosyal psikoloji, ekonomi, politika ve edebiyat gibi disiplinlerin verilerine gidilir. Örneğin; *Bir İntihar*

bağlamındaki anlatıcı kodu, psikanalitik biçimde anlamlandırıldığında kadın karakterin bölünmüş kişiliğinin bir yüzünün erkek karakter olduğu sonucuna varılır. Kurban fotoğrafı, merdiven, yargıç, orman ve çöl gibi sembol biçimindeki kodlarsa kültürel kodların edebiyat, psikanaliz, sosyoloji gibi bilimlerdeki izdüşümlerini yansıtır.

Samed Ağaoğlu öykücülüğü ve Metin Erksan yönetmenliği bağlamındaki *Bir İntihar* kültürel kodların metinselliğinin kısıtlı ama derinlikli olanaklarından sinema filminin geniş ve yüzeysel olanaklarına aktarılmasıyla ortaya çıkar. Sinema kodları tüm genişliklerine rağmen bir metnin sağladığı derinlikli zihinsel süreçlere inemezler. Alıcı, metnin okunması sırasında kodları sınırsızca anlamlandırma özgürlüğüne sahiptir. Sinemada ise farklı bilgi kanallarından akan kodlar hızlıca kayar. Yani alıcının zamansal kısıtlaması yüzeysel bir yorumlamayla kalır. Yüzeyselliğin kırılması Metin Erksan'ın deneysel yaklaşımıyla bir nebze giderilir. Erksan, metinsellikteki tanrısal ve ben anlatıcıları, teatral biçimde sinemaya aktarır. İki anti kahramanın diyalogları karşılıklı diyalog biçiminde değil, izleyicinin kurguya katılmasına olanak tanıyan ve fotoğrafın arka plan olarak kullanıldığı tekniklerle gerçekleştirilir.

Bir İntihar, Samed Ağaoğlu'nun 1953 yılında *Öğretmen Gafur* adı altında kitaplaştırdığı öykülerinden birisidir. Metin Erksan öykü yayımlandıktan yirmi yıl sonra, 1973'te film uyarlamasını yapar. Aradaki yirmi yılda artan kapitalistleşme süreci ve ortaya çıkan toplumsal kargaşa patolojik nitelikli bireylerin sinemadaki görünürlüğünü de artırır. Nitekim *Bir İntihar*'daki kültürel kodlar Samed Ağaoğlu öykücülüğü ve Metin Erksan yönetmenliği bağlamında modern toplumun ürünü olan bireyi yansıtır.

Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet (1996). "Sinema Edebiyatının Kapısını Çalacaksa". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Haz. Süleymâ Murat Dinçer). Ankara: Doruk.
- Ağaoğlu, Samed (2010). "Bir İntihar". *Bütün Öyküleri*. (Ed. Murat Yalçın). İstanbul: YKY.
- Andrew, J. Dudley (2007). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm.
- Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk.
- Erksan, Metin (1973). *Bir İntihar*. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
- Fürüzan (1996) "Sinema İçin Bitmez Sorular". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Haz. Süleymâ Murat Dinçer). Ankara: Doruk.

Solak, Ömer (2016). *Edebiyat Biliminin Disiplinlerarası İmkânları*. Ankara: Pegem.

Uçan, Hilmi (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. Ankara: Hece.

ANLATIMCI ŞİİRDE HİKÂYENİN İZLERİNİ SÜRMEK: “SİVAS YOLLARINDA”, “YOL TÜRKÜLERİ”, “O KÖY YİNE KENDİ RÜYASINDADIR”

The Tracing of the Story in the Narrative Poem: “Sivas Yollarında”, “Yol Türküleri”, “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır”

Ümmühan GÖKMEN*

ÖZET

Şiir ve hikâye arasındaki geçişlerin varlığı çok eskiye dayanır. Bu iki türün birbirleri üzerindeki etkileri dönemler içerisinde farklılık göstermekle birlikte hiçbir zaman kopmaz. Belli tarihsel dönemlerde lirizm anlatıya baskın gelse de lirizmin içerisinde eritilmiş bir anlatı derinden derine varlığını sürdürmüştür. Rönesans’la birlikte edebi türler içinde anlatı güçlü hale gelmiş ve şiir üzerindeki hâkimiyetini de hissettirmeye başlamıştır. Türk şiirine bakıldığında tarih boyunca anlatının şiirin belli türleri içinde varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Özellikle Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde anlatının biraz daha belirgin bir hâl aldığı görülmekte ve dahası son dönemde anlatı-şiir diye nitelenen yeni türün varlığından söz edilmektedir. Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde; anlatıcı ve bakış açısı, olay örgüsü, anlatı kişileri, zaman, mekân ve anlatım teknikleri gibi anlatı unsurlarının izleri sürülmüştür. Bunun için Cahit Külebi’nin “Sivas Yollarında”, Orhan Veli’nin “Yol Türküleri” ve Turgut Uyar’ın “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” başlıklı şiirleri örneklem olarak incelenmiştir. Ayrıca yazıldıkları dönemin sosyokültürel durumunun yansıtılmasında şiirlerdeki anlatı unsurlarının etkisi de araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, hikâye, anlatı, anlatıbilim, Türk şiiri.

ABSTRACT

The existence of transition between poetry and story(narration) dates back to old times. The effects of these two forms on one another never come to an end though they differed from era to era. Even tough, there were periods of time where lyricism prevailed narration, narrative absorbed in the poetry has subsisted profoundly. With the Renaissance, narration became distinct in the literature and showed its dominance in poetry. When Republic Period Turkish poetry is taken into consideration, it seems that the essence of narration becomes clearer with the impacts of a variety of factors and a new form described as narrative-poetry or story-poetry is mentioned. This study aims to analyze the teller and their point of view, plot, characters, time, place and the narrative techniques in the Republic period Turkish poetry. To do that; the poems titled “Sivas Yollarında” by Cahit

* Dr.-İstanbul. E-posta: ummuhangkmn@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-1851-4988.

Külebi, “Yol Türküleri” by Orhan Veli, “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” by Turgut Uyar are selected as samples. Moreover, this paper studies how narrative features of poetry reflect the socio-cultural structure of period in which these poems written.

Key Words: Poem, story, narrative, narratology, Turkish poetry.

Giriş

Edebî türlerle ilgili bilinen en eski yazılı görüşlerden biri Aristoteles’e aittir. *Poetika*’sında ileri sürülen görüşler, şiir ve hikâye arasındaki yakın ilişkiye ve bu ilişkinin varlığının çok eskiye dayandığına işaret etmektedir. Aristoteles’in *Poetika*’daki açıklamalarından anlaşıldığı üzere edebî türler arasındaki benzerlik kendini en çok epos (destan) ile tragedyada göstermiştir. Tragedya; öykünün güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlanmaya çalışıldığı, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir (Aristoteles, 2008: 21–23). Epos yani epik şiir, eski çağlardaki kahramanlar etrafında gelişen olayların anlatıldığı şiire verilen addır. Her iki tür de bir eylem taklidine yani “öykü”ye dayanmaktadır. Bununla birlikte her ikisinde de esas olan bu öykünün “birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmasıdır.” (Aristoteles, 2008: 27–30). Aristoteles, *Poetika*’nın Dokuzuncu Bölüm’ünde de tarihçi Herodot’un eserini mısralar hâlinde yazdığını ama buna rağmen “gerçekten olan”ı anlattığı için ozan sayılamayacağını söyler. Burada dikkat çeken nokta başlangıçta konusu ne olursa olsun bütün metinlerin mısralarla yani şiir şeklinde yazılmasıdır. “Başlangıçta şiir vardı ve daha sonra ayrı birer söylem alanı inşa edecek olan felsefe, tarih, doğa bilimleri... şiirsel söylemin içinden yazılmaktaydılar.” diyerek bu noktaya dikkat çeken Hilmi Yavuz, Sokrates öncesi filozofların da felsefi düşüncelerini, şiirle dile getirdiklerini ifade eder (Yavuz, 2005:219). Şiirin bu baskınlığından dolayı, düzyazı türündeki eserlerin değeri yüzyıllar boyu şiire olan yakınlıklarıyla ölçülmüştür. Batı’da Rönesans’a kadar şiirin egemenliği devam etse de zamanla düzyazı kurmaca türlerinin anlatıyı tekeline almasıyla şiir liriğin sınırlarına çekilmek zorunda kalmıştır. Mark Jeffreys bu konuda şiirin lirik tarafından ele geçirilmediğini, liriğe indirgenmediğini belirtir ve şiirin otoritesinin kültürün dar kalıplarına sıkışmasıyla liriğin şiirin baskın bir formu haline geldiğini söyler (1995: 200).

Tarihsel olarak bakıldığında içeriğinde bir hikâye barındırıp barındırmamasına göre üç tür şiirden söz edilir: Epik, dramatik ve lirik şiir. René Wellek–Austin Warren bu üç tür şiir arasındaki farkı şöyle belirtir:

“Lirik şiirde şairin kendisi konuşmaktadır. Epik şiirde şair hikâyesinin anlatıcısıdır. Ve kısmen karakterleri doğrudan doğruya konuşturur. Dramda ise şair kendisini karakterlerinin maskeleri arkasına gizler” (1983: 313). Destani özellikler taşıyan ve kahramanlık öyküleri içeren epik şiir, mitoloji ve efsanelerin toplumsal etkilerini yitirmesiyle yaşayan bir tür olma özelliğini kaybetmiş, önce manzum hikâyeye dönüşmüş sonrasında ise öykü-şiir noktasına gelmiştir.

Öykü-şiir olarak da ifade edilen anlatımcı şiirde “anlatı” ile karşılanan “narrative”; İngilizcedeki ‘öykülemek; anlatmak, aktarmak’ anlamlarına gelen “narrate” sözcüğünden gelmektedir ve ‘öykülemeli’ şeklinde çevrilebilir (Fuat, 1996: 234). Manfred Jahn, *Anlatıbilim* adlı eserinde anlatıyı şu şekilde tanımlamaktadır: “Anlatı bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla ister resim, icra etme/performans ya da bütün bunların birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır” (2012: 44). Bâki Asiltürk, anlatımcı şiirin manzum hikâyeden farklı olduğuna dikkat çekerek anlatımcı şiirin olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirini içeren bir öyküye dayandığını vurgular (2013: 190). Ancak anlatımcı şiirde öykünün değeri olsa da şair, öyküyü şiirsel bir malzeme olarak kullanmalıdır (Sağlık, 2001: 390). Mehmet Can Doğan, anlatımcı şiirle ilgili olarak Turgut Uyar’ın şiirlerine dair yaptığı değerlendirmelerde Uyar’ın şiirlerini “öykü” öğelerine rağmen şiir kılanın ne olduğu sorusuna cevap ararken şairin öykünün şiiri işgal eden bir form olmasını engellediğine dikkat çeker (2000: 209). Özdemir İnce ise “şiir olan metin” ve “şiir olmayan metin” ayrımının dilin kullanımına bağlı olduğuna vurgu yapar. İnce’ye göre “şiir olmayan metin, yazarının metne yüklediği bilginin anlamını ve onun bildirisini dile getirir; şiir olan metin ise kendi anlamını üretir.” (2002: 17).

Türk şiirine bakıldığında özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde anlatı unsurlarının öne çıktığı görülmektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel’in Han Duvarları, Nâzım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaraları, Atıf Behramoğlu’nun Mustafa Suphi Destanı gibi şiirler bu anlatı unsurlarının öne çıktığı şiirlerdir. Behçet Necatigil, anlatı unsurlarının şiirde öne çıkmasının sebebi olarak şiirde konu değişimini gösterir. Şiirin daha çok “küçük adam”ın hayat maceralarına, gündelik hayatın insanlarına yönelmesinin yeni şiirde şiir-hikâye çığırının açılmasında önemli rol oynadığını vurgular. Ona göre “yeni şiirin insanı, çok kere düşünceleri değil olayları yaşayan insandır.” (1999: 177). Necatigil, bu türün temel özelliklerini şu şekilde sıralar: “1.Şiirde olay anlatılırken her şey ayrıntılı olarak verilmez, yerinde boşluklar ve kısaltmalar yapılır. 2. Olaylar

yansıtılırken, şiir dışı birçok basitliklerden, uzatmalardan, ölçsüzlüklerden uzak durulur. 3. Olaylar yansıtılırken duygu ve düşünce derinliği sağlanır. 4. Şiirde hikâye eritilir. 5. Hikâyenin verilişinde kuru bir anlatımdan çok lirik bir üslûp kullanılır. 6. Olaylar, doğrudan doğruya yaşandığı, görüldüğü andakine uygun, henüz sisler gerisine çekilip hareketlerini kaybetmesine imkân verilmemiş bir gerçek anlatılır.” (Akt. Çetin, 2013: 391-392).

Necatigil’in özelliklerini sıraladığı kategorizasyona girmeyen anlatımcı şiirlerin olduğu da muhakkaktır. J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* adlı çalışmasında anlatımcı şiirin epik, vezinli romans ve ballad (-öykülü- halk şarkısı, türkü) gibi üç ana türü olduğunu; ancak bunlarla birlikte aslında kolayca sınıflandırılmayacak ve bu üç ana kategoriye dâhil edilemeyecek kadar çok sayıda anlatımcı şiirin bulunduğunu belirtir (Cuddon, 1984: 411). Bu noktada bir şiirin anlatımcı şiir olup olmadığını hangi özelliklerin belirlediğine bakmak gerekir. Jean-Yves Masson’a göre anlatı şiirinin en önemli özelliği; barındırdığı olay miktarı ya da bu olayların tarihsel, siyasal ya da toplumsal içeriği değil, anlatı biçimlerinin kullanımına imkân tanıyıp tanınamasıdır (1995: 70). Buna göre anlatı şiirlerin özelliklerini incelerken asıl dikkat edilmesi gereken nokta, şiirde geçen olayın içerik ve kapsamından ziyade şiirde anlatıya dair biçimsel unsurlara yer verilmesidir.

Bu çalışmada “anlatıya dair biçimsel unsurları” bünyesinde barındıran ve anlatıbilim açısından incelenmeye uygun bulunan üç şiir ele alınacaktır. Cahit Külebi’nin 1954 yılında çıkardığı *Adamın Biri* adlı şiir kitabında yer alan “Sivas Yollarında” (2003:16) Orhan Veli’nin 1946 yılında *Destan Gibi* adıyla yayınladığı eserindeki “Yol Türküleri” şiiri (2006: 84-89) ve Turgut Uyar’ın 1952 yılında yayınladığı *Türkiye’de* adlı şiir kitabında yer alan “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” (2010: 39) başlıklı şiirlerinde Masson’un “şiirden dışlanmaları için neden bulunmayan anlatı biçimleri” (1995: 70) olarak ifade ettiği naratif unsurlar incelenecektir.

Üç şiirin de 1945-1955 tarihleri arasında yazıldığı göz önüne alındığında üç şiirde de ortak mekânın Anadolu olması şaşırtıcı değildir. II. Dünya Savaşının yarattığı sıkıntılar, savaşa katılan ülkeleri olduğu gibi Türk toplumunu da etkilemiştir. Bu dönemde Anadolu’da doğmuş, büyümüş, Cumhuriyet kurumlarında yeni bir anlayış içinde yetişmiş sanatçılar, ekonomik sıkıntıların derinden yaşandığı Anadolu’yu kendi deneyimlerinden, duygu ve düşünce dünyalarından yola çıkarak anlatmışlardır. Mehmet Narlı’ya göre; “[i]nsanın sosyal, politik, kültürel ve edebî varlığı, mekânın anlam ve işlevlerini belirleyip biçimlendirdiği gibi; mekân da insanın sosyal, politik, kültürel ve edebî varlığının niteliklerini

etkilemektedir.” (2007, 9). Bu durum, edebiyatın her alanında olduğu gibi şiirde de içerik ve üslup bakımından değişimleri beraberinde getirmiştir. Belirgin bir mekân ve coğrafya olarak Anadolu’ya ve yurt insanının yaşadığı sıkıntılara yaslanan bu şiirlerde konunun gereğine uygun olarak farklı anlatım biçimleri de öne çıkmaya başlamıştır.

Bu şiirlerin bir diğer ortak yanı, üçünün de “yol” ve “yolculuk” metaforu üzerine kurgulanmış olmalarıdır. Mihail Bahtin’in de dediği gibi “Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar; tek bir uzamsal ve zamansal patikada gelişir.” (2014: 297).

Şiirler ayrı ayrı değil, ortak başlıklar altında karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Bu başlıklar roman ve hikâye gibi temel anlatı türlerinde yer alan “anlatıcı”, “bakış açısı”, “anlatı kişileri”, “olay örgüsü”, “zaman”, “mekân”, “anlatım teknikleri”, “dil ve üslup” gibi değerlendirme unsurlarıdır.

1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Metinde anlatıcı, Gérard Genette’in ifadesiyle “Kim konuşuyor?” sorusuna verilen cevaptır. Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin ‘ses’idir.” (Genette, 2011: 199). Bakış açısı ise olay zincirinin oluşmasında kullanılan mekân, zaman, olay kişileri gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptır (Aktaş, 1991: 84).

Manfred Jahn, anlatıcının öyküyle olan ilişkisinde “birinci şahıs anlatısı” ve “üçüncü şahıs anlatısı” yaklaşımını tartışmalı bularak Genette tarafından önerilen anlatı ve anlatıcı tiplerini tercih eder. Bu bağlamda anlatıcının öykünün içinde yer alıp almamasına bağlı olarak iki tip anlatıcının varlığından bahsedilebilir: Homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı ve heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı. Homodiegetik anlatıda hikâye, aynı zamanda öyküdeki karakterlerden biri olan hikâye-içi bir anlatıcı tarafından anlatılır. Öykü karakterin bakış açısından sunulduğu için bu tür anlatıda “iç odaklanma” (interfocalizatin) söz konusudur. Dolayısıyla homodiegetik anlatıcıya “iç odaklayıcı” ya da “yansıtıcı” da denir. Homodiegetik anlatıcılar, birinci şahısla da üçüncü şahısla da gönderme yapabilirler. I. tekil kişi adıyla anlatıldığında olayları anlatan kişi, anlatının kahramanlarından biri olur. Anlatıcı kendi hikâyesinde başkahraman olarak yer alıyorsa buna aynı zamanda otodiegetik anlatı da denir. Heterodiegetik anlatıda ise hikâye, metnin içinde kahraman

olarak yer almayan hikâye-dışı bir anlatıcı tarafından anlatılır. Bu tür anlatıda anlatıcı hikâyeyi dışarıdan bir bakışla aktardığı için “dış odaklanma” söz konusudur. Anlatıcı olayların sadece şahidi konumundadır. Şahit anlatıcı olayları sadece görebilir ve gördüklerini anlatır. Bilgisi gördükleriyle sınırlıdır. Bunlarla birlikte bir de “her şeyi bilen anlatıcı” vardır ki bu anlatıcı “tanrısal bakış açısına” (omniscient) sahiptir. Bu tür anlatıcı her şeye hâkim bir görüşe sahip olduğu ve öyküyü tek bir odaktan aktarmadığı için bu tür anlatılarda “sıfır odaklanma” söz konusudur. Okur; konuşan özne anlatıcının kim olduğunu, olayları nereden anlattığını, betimlemeleri nerede yaptığını bilemez. Olaylara karışıp bir kahraman kimliği kazanmadığı için aktaran, betimleyen, değerlendiren, yorumlayan bir sestem başka bir şey değildir (Jahn, 2012: 64-65). Bu açıklamalar çerçevesinde ele alınan üç şiirin anlatı durumuna bakıldığında şu tespitler yapılabilir:

“Sivas Yollarında” şiirinde anlatıcı, şairin kendisi yani Cahit Külebi’dir. Şair, şiirin içinde bir karakter olarak yer almayı kendi gözlemlerini okuyucuyla paylaşmaktadır. Cahit Külebi’nin lise döneminde Sivas’ta geçirdiği yedi yıllık sürede, şehri kendine has yaşantısıyla gözlemleme fırsatı bulması hatta bizzat o yaşantının bir parçası olması “Sivas Yollarında” isimli şiirinde kendini göstermiştir.

“Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider
Tekerleri meşeden.
Ağız dil vermeyen köylüler

Oyun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?” (Külebi, 2003: 16).

Şair bu dizelerde şiirin tamamına yayılan bir yolculuk betimlemesi yaparken bu yolculuğu bizzat gözlemlediğini okuyucuya sezdirmektedir. Şair, öykünün içerisinde bir kahraman olarak yer almamakta ve bir dış-gözlemci olarak “ses”ini duyurmaktadır. Dolayısıyla bu şiirde anlatı düzeyi heterodiegetiktir yani dış-odaklanma söz konusudur.

Turgut Uyar’ın “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” ve Orhan Veli’nin “Yol Türküsü” şiirlerinde ise şairler kişisel tecrübe öykülerini anlattıkları ve şiirler biyografik unsurlar taşıdığı için “ben” anlatıcı vardır.

Çocukluğunda ve gençlik yıllarında köy hayatını tecrübe etmiş olan Turgut Uyar, şiirlerinde Anadolu’dan ve köy hayatından sevgi ve özlemle bahsetmektedir. Köy hayatı onun için huzurun ve doğayla kurulan özgür ve dolaysız ilişkilerin sembolüdür.

“Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün

Atım yoruldu, ben yoruldum.
Şimşekli, fırtınalı bir ikindi
Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde
Banarhev köyünde indim...” (Uyar, 2010: 39).

Şair dizelerden anlaşıldığı üzere “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde de Anadolu’da Artvin’in Şavşat ilçesindeki Arsiyan yaylasında yaptığı bir yolculuktan ve yolculuk esnasında yaşadıklarından bahsetmektedir. Turgut Uyar, askerî memurluk okulunu bitirdikten sonra dört yıl kadar Ardahan’ın Posof ilçesinde askerî memur olarak görev yapmıştır. Şairin bu yolculuğu o dönemde gerçekleştirdiği düşünülebilir.

1946’da yayımlanan “*Destan Gibi*” adlı şiir kitabında yer alan “Yol Türküleri”, Orhan Veli’nin Garip akımı anlayışından sıyrılarak halk şiirine yönelmesinin dönüm noktası sayılan şiiridir. Asım Bezirci, bu değişimin sebebi olarak II. Dünya Savaşı sonrası meydana gelen yoksulluğun toplumun bütün katmanlarını etkilemiş olmasını gösterir (Bezirci, 2003: 82).

“Hereke’den çıktım yola,
Selâm verdim sağa sola,
Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim,
Yolun açık ola!” (Veli, 2006: 84).

Dizelerden hareketle Orhan Veli’nin Hereke’den Zonguldak’a kadar yaptığı yolculuğu, yolculuk esnasında uğradığı diğer mekânları ve bu mekânlarla ilgili gözlemlerini aktardığı söylenebilir.

Her iki şiirde de şair; başkalarının yolculuğunu gözlemleyen değil, bizzat yolculuğun yani olayın içinde yer alan konumundadır. Anlatıcı görevini üstlenen şair aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakter olarak görünmektedir. Dolayısıyla bu şiirlerde homodiegetik yani hikâye-içi anlatım söz konusudur. Şiirlerde anlatılanlar, hikâyenin içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunulduğu için burada “iç-odaklanma” (inter-focalization) söz konusudur. Dolayısıyla her iki şair de şiirlerinin “iç-odaklayıcı”sı bir diğer ifadeyle “yansıtıcı”sı konumundadır.

2. Olay Örgüsü ve Anlatı Kişileri

Olay örgüsü, bütün edebî eserlerin genel bir niteliği olarak kurmacaya dayanır. Yani; yazar gerçek dünyadan malzemesini toplayarak bu malzemeyi kendi zevki, sanat anlayışı ve dünya görüşüne göre bir seçme ve ayıklama yaptıktan sonra yeniden düzenler. Bu sebeple olay örgüsündeki olayların gerçekliği ile hayatın gerçekliği birbirinden farklıdır

(Çetişli, 2014: 22). “Olay örgüsü, anlatının özel olarak, özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesidir.” (Tekin, 2014: 75).

“Sivas Yollarında” şiirinde belirgin bir olay örgüsü yoktur. Anlatıcı, olay değil durum eksenli bir yaklaşım sergilemektedir. Anlatıcı yolda gerçekleşen bir olayı değil yolun süreklilik içerisindeki durumunu anlatır. Yoldan gece vakti tekerlekleri meşeden kağnılar geçmektedir. Bu kağnılarda suskun köylüler vardır ve bir şeyler taşımaktadırlar. Anlatıcı köylülerin ne taşıdıklarını görmez, bilmez ama tahmin eder. Taşınan şey odun olabilir, tuz olabilir, dahası hasta olabilir. Gökyüzünde yıldız görünmeyecek kadar karanlık olan gecede, kağnıyla yapılan bu yolculuğun zorluğunu arttıran bir unsur daha vardır: soğuk rüzgâr. Bu rüzgâr öyle keskin ve bıçak gibidir ki el ayak şişirir. Bu şartlarda yaşayan köylülerin ezilmiş gönülleri ise sevdıyla dolup taşmaktadır. Gecenin soğuğuna yoldan tozu dumana katarak geçen ve ışığı yollara vuran kamyonlar eşlik ederken kağnılar kamyonların geçişine aldırmadan ağır ağır yollarına devam etmektedir.

“O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde ise olay örgüsü daha belirgindir. Anlatıcı Şavşat ilçesinin Arsiyan Yaylası’nda at üstünde gerçekleştirdiği bir yolculuğu anlatmaktadır. Yolculuk esnasında ikinci vakti, yolcu ve at yorulurlar ve yağmurda ıslanırlar. Bu yüzden Banarhev köyünde mola verilir. Köyde muhtarın odasında misafir edilen anlatıcı, burada üzerindikileri kurutur ve tanıştığı iki yabancı ile birbirlerini yıllardır tanıyormuşçasına sohbet eder. Banarhev köyü, muhtarın odası ve oradakilerin sıcak sohbeti ile anlatıcı insan olmanın keyfine varır. Sohbet esnasında kadınlardan söz açıldığında anlatıcı farklı duygulara kapılır. Nihayet gece olur. Muhtarın odasındaki misafirhanede diğer misafirlerle beraber sabaha kadar huzurlu ve mutlu bir uyku çeker. Anlatıcı, uykusunda rüya görürken köyün de bünyesindeki bütün canlılarla beraber kendi rüyasını gördüğünü düşünür. Yıllar sonra bile oradaki geceyi ve köyün sıcaklığını hatırlar. Suyu, havası, alabalıkları ile köyün hala aynı sıcaklığı koruduğunu ve rüyasını görmeye devam ettiğine inanır.

“Yol Türküleri” şiiri, şairin bir sabah güneş doğmadan Hereke’den çıktığı yolculuğun hikâyesi gibidir. Sabah erken çıkılan bu yolculukta, birçok yerleşim yerinden geçilir ve bu yerlerin bazılarında mola verilir. Anlatıcı buralardaki gözlemlerini ve bu gözlemlerin kendi duygu ve düşünce dünyasındaki etkilerini paylaşır. İzmit’e vardıklarında sonbahar yapraklarıyla örtülü sokaklarda elleri ceplerinde şarkılar söyleyerek bir aşağı bir yukarı dolaşır. Arifiye’den geçerken enstitü müdürü Süleyman Bey, oradakilere bir selam gönderir. Anlatıcı, Düzce Yeşilyurt Otelinde

geceyi şarkılar ve türküler eşliğinde geçirir. Bu anlarda dertleri depreşen şair, uzaktaki sevgilisini özler. Onsuzluğa alışmanın ve onu unutmanın pek mümkün olmadığını fark eder. Sabah güneş doğmadan pencereden dışarıya bakar ve sevgilisinin o saatte dördüncü uykuda olduğunu hayal eder. Bu hayalle birlikte İstanbul'u, Galata Köprüsü'nü, limanda bekleyen kayıkları, gemileri ve hayat mücadelesindeki insanları düşünür. Düşüncelerinden sıyrılıp tekrar yolculuğa dönen anlatıcı; Bolu Dağları'ndan geçişini, Bolu Beyi'nin hikâyesine göndermeler yaparak anlatır. Bolu Dağı'ndan inerken kereste indiren arabaları ve arabacıları görür. Onların yoksullukları anlatıcının dikkatini çeker. Gerede yolundaki Reşadiye Gölü ise şairlik duygularına ilham verici niteliktedir. Bu esnada geçmiş, askerlik günlerini ve o günlerindeki özlemlerini ve hayallerini hatırlar. Eyüp'ün en güzel saatlerinde -akşam vakti- bir aşçı dükkânına gidip içmeyi hayal etmiştir. Bu sırada yolculuk devam eder. İbircik köyünden geçerken bir kahveye uğrarlar. Sonunda Gerede'ye varırlar ve Zonguldak'a yaklaşırlar. Zonguldak şairin iyi bildiği bir şehirdir. Daha şehre varmadan şehrin güzelliklerini hayal etmeye ve anlatmaya başlar. Dağların tepesini, denizle göğün birleşmesini, rüzgârlarla buluşmayı, şehrin ilçelerini, rıhtıma kömür taşıyan vagonları ve iş çıkışı yollara dökülen soluk benizli insanları sevgi ve heyecanla anlatır. Şiirin sonunda şair, yolculuğun bitişini limandaki gemilerin yeni ufuklara yelken açmasıyla birleştirerek yolculukların sürekliliğine işaret eder.

“Sivas Yollarında” şiirinde anlatı kişileri; anlatıcı, kağnılardaki köylüler ve kamyon şoförleridir. “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinin anlatı kişileri, anlatıcı ve muhtarın odasındaki iki yabancısıdır. “Yol Türküleri”nde ise Enstitü Mektebi müdürü Süleyman Edip Bey, şairin sıkça hatırladığı uzaktaki sevgilisi, Bolu Dağları'ndan kereste indiren arabacı, İbircik köyündeki kahveci anlatı kişilerini oluşturmaktadır.

3. Zaman

Anlatıda zaman; verilmek istediği mesaja, sanatçının estetik anlayışına ve türün imkânlarına göre, gerçek zamanda yapılan değişiklikler ve düzenlemelerle oluşturulur. Bu bağlamda anlatı zamanı iki temel düzeyde gerçekleşir. Birincisi olayın gerçekleştiği zaman, diğeri ise bu anlatma eyleminin gerçekleştiği zamandır (Çetişli, 2014: 76). Bir de olayın yazar ya da şair tarafından kurgulandığı ve anlatı içine yerleştirildiği “anlatım süresi” vardır. Olayın ne kadar bir zaman dilimi içinde sunulacağı tamamen sanatçıya bağlıdır. Ayrıca zaman akışının kronolojik ya da karışık bir şekilde verilmesi; yine sanatçının niyeti, beklentisi, dünya görüşüyle

beraber aktarılabacak olayın içeriğiyle ilgilidir. Klasik anlatılarda olayların işleniş kronolojik bir sıra izler (Aktaş, 1991: 117).

Cahit Külebi, bir anlatıcı olarak şiire giriş vaktinin “gece” olduğunu ilk mısırada belirtir: “Sivas yollarında, geceleri”. Bu mısraın şiirin diğer bölümlerinde de yinelenmesi, vak’a zamanının şiir boyunca değişmediğini göstermektedir. Ayrıca ikinci bölümde “Ne, yıldızlar kaynaşır gökyüzünde” dizesi ile üçüncü bölümdeki gelip geçen kamyonların ışığının yola vuruşunu betimleyen “Şavkı vurur yollara,” dizesi de vaktin gece olduğunu teyit eder niteliktedir. “Bıçak gibi” bir rüzgârın betimlemesi ise mevsimsel zamanın “kış” olduğuna dair bilgi vermektedir. Buradan hareketle anlatıcının anılara giriş zamanının yani anılarındaki Sivas yollarının canlanış zamanının da bir kış günü ve gece vakti olduğu söylenebilir.

“O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde ise anlatı, “kişisel tecrübe anlatısı” (Jahn, 2012: 50) olduğundan şair ile yani metnin üreticisi ile metnin anlatıcısı aynı kişilerdir. Anlatıcı, Arsiyan Dağları’nda yaptığı yolculuğa ne zaman başladığını belirtmese de şiirin anlatısı “şimşekli, fırtınalı bir ikindi” başlar. Anlatının esas bölümünü teşkil eden Banarhev köyünde yaşananlar ise bu ikindi vaktinden geceyi de kapsayacak şekilde ertesi gün sabaha kadar devam eder. “Düşlerimin ve insanların yanı başında/ Sabahlara kadar uyudum.” (Uyar, 2010: 39) dizeleriyle şair-anlatıcı okuyucuya bunu duyurmaktadır. Zaten şiirin başlığında geçen “rüya” kelimesi de geceyi çağrıştırmaktadır.

“Yol Türküleri”nde de “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde olduğu gibi “kişisel tecrübe anlatısı” söz konusudur. Hereke’den başlayan bir yolculuğun anlatıldığı şiirin ilk dizelerinde yolculuğun başlama zamanı belirtilmez. Okuyucu ikinci bölümde;

“Sonbahar;

İzmit sokakları yaprak içindeydi.” (Veli, 2006: 84) dizelerinden vak’a zamanının sonbahar olduğunu öğrenir. Anlatıcının metne giriş zamanı ise yedinci bölümde,

“Sabahları erken kalkıyor yolculukta;

Doğan güneşe karşı,” (Veli, 2006: 85) dizelerinde açığa çıkar. Düzce’ye vardıklarında gece olmuştur.

“Düzce’deyim Yeşil Yurt otelinde.

Otelin önü çarşı,

Salepçiler salep satar otele karşı” (Veli, 2006: 85).

“Yine dertli geçirdim geceyi” (Veli, 2006: 85).

“Güneşten sonra yattım,

Güneşten önce kalktım;” (Veli, 2006: 86).

Bu dizelerden anlatıcının geceyi Düzce’de geçirdiği ve ertesi sabah güneş doğmadan tekrar güne başladığı anlaşılmaktadır. Yolculuk ertesi gün de devam eder. Bir Balkan türküsünden alınma “Akşam oldu yine bastı kâreler” (Veli, 2006: 88) dizesi Gerede’ye vardıklarında akşam vaktinin yaklaşmakta olduğunu gösterir. “Gerede’ye vardık, günlerden Pazar” (Veli, 2006: 89) dizesindeki “Pazar” ifadesinin şiire alıntılanan türküde geçtiği için mi yoksa gerçekten vak’a zamanını gösteren bir ibare olarak mı şiirde yer aldığı tam anlaşılamamaktadır. Nihayet Zonguldak’a varılır.

“Güneşli bir günde,

Masmavi göreceğiz Karadeniz’i.” (Veli, 2006: 89) ifadesinden şehre ulaşıldığında henüz güneşin batmamış olduğu çıkarımı yapılabilir.

“Paydos saatlerinde yollara dökülen

Soluk benizli insanlarıyla” (Veli, 2006: 89) dizeleri de bu çıkarımı desteklemektedir.

4. Mekân

Anlatıda mekân, durumların ve olayların içinde gösterildiği, sunulduğu yerdir. “Edebî mekân, nesnelere ve karakterlerin yerleştirildiği ortamdır. (...) Mekân anlatı durumunun konumlandığı bütün ortamlardır.” (Jahn, 2012: 50). Dolayısıyla anlatı içerisindeki ev, okul, bahçe, köyler, kasabalar, şehirler, tabiat manzaraları... gibi bütün fiziksel ortamlar mekâna dâhildir. Mekân; anlatıda olayın geçtiği yerlerin bulunabilmesi ve okuyucudaki hayal gücünün güçlendirilmesi için coğrafi bilgiler verme, eserin var oluş nedenine zemin hazırlama, olayın geçtiği yer hakkında okuyucuyu bilgilendirme, anlatıdaki diğer unsurlara etki ederek onlara güç katma, anlatıcı ve anlatı kişilerinin psikolojik durumunu yansıtma, anlatının ritimli olmasını sağlama görevlerini yerine getirir. “Mekân unsurundan, kahramanın kimliğiyle birlikte içinde yaşanan ortamın sosyokültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanır.” (Tekin, 2014: 164). Dolayısıyla mekân sadece olay ve hareketleri değil, sosyal ve kültürel hayattaki değişim ve farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosferdir. Şunu da unutmamak gerekir ki anlatılan mekânın mahiyeti ne olursa olsun onun okura yansıtılma şeklini belirleyen anlatıcının bakış açısidir.

“Sivas Yollarında” şiirinde mekân, şiirin başlığından itibaren kendini gösterir. Şiirin gövdesini oluşturan bölümlerde ise “Sivas yollarında,

geceleri” dizesi yinelenerek mekânın sabitliğine vurgu yapılır. Mekâna ait bir diğer belirleyici husus, yollarda ağır ağır ilerleyen kağnılardır.

“Ağız dil vermeyen köylüler

Odun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?” (Külebi, 2003: 16) dizeleri ise kağnıların taşıyıcılık fonksiyonunun çeşitliliğine işaret etmektedir. Özellikle “hasta mı götürürler” ifadesi, dönemin sosyo-ekonomik durumu üzerinde okuyucuyu düşünmeye sevk etmektedir. Kağnılarla birlikte yoldan geçen kamyonlar da bir diğer mekân unsurudur.

“Kamyonlar gelir geçer, kamyonlar gider

Toz duman içinde” (Külebi, 2003: 16) dizeleriyle anlatıcı, yolların durumuna ilişkin olarak okuyucuya sezdirmelerde bulunmaktadır. Kamyonların toz duman içinde geçişi, yolların topraktan olduğuna ve dolayısıyla insanların geri kalmışlık ve yokluk içindeki yaşantılarına işaret etmektedir.

Mekânın ele alınışında şairin bakış açısının da etkili olduğu bilinmektedir. Cahit Külebi'nin Anadolu'da geçirdiği çocukluk ve öğrencilik yıllarının hem bireysel anlamda hem de toplumsal çizgide yoksullukla kuşatılması, şairin mekâna bakış açısının şekillenmesinde rol oynamıştır. Çocukluk ve ilk gençlik dönemlerini Kurtuluş Savaşı yılları ile yeni Türkiye'nin kurulma sancıları ve ardından II. Dünya Savaşı'nın dünya çapındaki yıkımları arasında Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçiren şair, ülkenin içinde bulunduğu kötü ekonomik koşulları ve Anadolu köylüsünün her bakımdan imkân kısıtlılıkları içindeki yaşamını şiirlerine taşır.

Turgut Uyar'ın “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde yine mekâna dair belirleyicilik, şiirin başlığında ortaya konur. Olay örgüsü “köy” ekseninde gelişmektedir. Ancak burada unutulmaması gereken nokta, bu köye bir “yol” üzerinden ulaşılmış olmasıdır. Bu köy, şiirin ilk dizesinde söylenen Arsiyan Dağları'ndadır. Şair bu dağlarda yaptığı yolculuk esnasında yorulur ve Banarhev köyünde muhtarın odasına misafir olur. Muhtar'ın odasında yaşananlar ve hissedilenler anlatıcıyı mutlu eder. O mekânda geçirilen gece ömür boyu unutulmaz. Banarhev köyü, muhtarın odası, odadaki yatak yorgan, uzaktan duyulan sesler, köyün suları ve alabalıkları ve sohbet edilen köylüler, anlatıcının gözünde bir bütün olarak mutluluk tablosu oluşturmuştur. Bu tabloyu zihninde adeta ölümsüzleştiren şair, yıllar sonra hatırladığında bile o köyün hâlâ aynı güzelliğini ve sıcaklığını hiç bozmadan koruduğunu düşünmektedir. Şiirin başlığı da okuyucuda bu sezgiyi oluşturmaktadır. Mihail Bahtin'in böylesi mekânlarla ilgili tespiti bu görüşleri destekler niteliktedir:

“Böylesi kasabalar, çok önemli bir örnek olan (taşra romancılarının yapıtlarındaki) pastoral de dâhil olmak üzere birçok farklı anlatı çeşidinde boy gösterir. (...) Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen etkinlikler bulunmaktadır. Zaman burada ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: Günün, haftanın ayın bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır; bir yaşam bir yaşam kadardır.” (Bahtin, 2014: 301).

Yol Türküleri”nde de makalenin başında belirtilen “yol” metaforu yoğunluklu biçimde kendini hissettirir. Bu şiirde vak’a zamanı diğer iki şiire göre daha uzun olduğundan mekân olgusu da daha geniş yer tutmuştur. Bahtin’in “Yol, tesadüf egemenliğindeki olayların resmedilmesine özellikle uygundur.” (2014: 297) tespiti bu şiirde kendini gösterir. Anlatı mekânı, geniş bir coğrafyayı içine almaktadır. Hereke’den başlayıp Zonguldak’ta sonlanan yolculuk esnasında, yol boyu uğranılan mekânlar hakkında okuyucuya bilgiler verilir. Sırasıyla yapraklar içindeki İzmit sokakları, Arifiye, Adapazarı’nda Enstitü Mektebi, Düzce’de Yeşilyurt Oteli, Bolu Dağları, soğuk sulu pınar başları, kesilmiş kavaklar, dağdan ovaya kereste indiren arabalar, sonrasında Gerede yolunda Reşadiye Gölü, İbircik Köyü, Gerede ve nihayet Zonguldak. Şair iyi tanıdığı Zonguldak’ı ise daha şehrin içine varmadan uzaktan tasvir eder. Şiirde geçen gökle birleşmiş masmavi Karadeniz, Balkaya, Karpuz, E.K.İ. (Ereğli Kömür işletmesi) gibi yerler, Zonguldak’a ait mekânlardır. Şiirdeki son mekân gemilerin yolculuğa çıktığı limandır. Şair ayrıca şiirin içinde yolculuk esnasında hatırladığı anlarının ve ümitlerinin de mekânlarını gösterir okuyucusuna. Düzce Yeşilyurt Oteli’nin penceresinden güneşin doğuşunu izlerken İstanbul’u ve sevgilisini hatırlar. Hatırasındaki sevgiliyi ve İstanbul’u şöyle anlatır:

“Sevgilim, dedim,
Dördüncü uykudadır şimdi;
Galata Köprüsü açılmak üzeredir;
Kül rengi sulara
Kirlî bir gün ışığı dökülecektir.” (Veli, 2006: 86).

Anlatıcının yolculuğun bir başka bölümünde askerliğini dahası askerliği sırasındaki İstanbul özlemine anlattığı bölümdeki mekânlar ise Haliç iskelesi, bir aşçı dükkânı ve Eyüp’tür.

İncelenen üç şiirde de “yol” ve “yolculuk” üzerinden şairlerin mekânı algılama şeklini ve bu algının onların duygu ve düşünce dünyalarındaki etkisini görmek mümkündür. Çünkü “Yolda insanların yazgılarını ve

yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir.” (Bahtin, 2014: 297).

5. Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri şiirde öyküseliği meydana getiren en önemli unsurlardandır. Bu yazıda ele alınan üç şiir de anlatım tekniği yönünden oldukça zengindir.

5.1. Tasvir

Bu tekniğin uygulanmasında amaç okuyucunun görmediği bir görüntüyü, olayı, yeri, okuyucunun zihninde canlandırmaktır. Bu yöntemde beş duyudan ve hareket ögesiinden yararlanılır. Ancak hareket ögesi neden-sonuç ilişkisine dayanmamaktadır. Tasvir; kurmaca eseri oluşturan mekân, olay, zaman gibi unsurların sözcüklerle resmedilmesi, görünür hâle getirilmesi, okurun gözü önünde sözcüklerle bir resim çizilmesidir. Tasvir, anlatılanların somutlaştırılması için izlenen bir yoldur.

Tasvirler anlatıcının bakış açısına göre dekor düzeyinde kalabilir ya da işlevsel hâle gelebilir. Buna göre iki tür tasvir karşımıza çıkar: 1. Objektif (Nesnel) Tasvir. 2. Subjektif (Öznel) Tasvir.

“Sivas Yollarında” şiirinde Cahit Külebi, şiirin isminden de anlaşılacağı üzere bir “yol”u tasvir etmektedir. Bölümlerin sonunda tekrarlanan “Sivas yollarında geceleri” dizesi bu tasvirin gece yapılan gözlem ya da gözlemlere dayandığını göstermektedir. Anlatıcının bakış açısı karamsar bir ruh halini yansıtmaktadır. Tekerlekleri ağaçtan yapıldığı için kağnılar mecburen “ağır ağır” gitmektedir. Bu ağır gidişte “Ne yıldızlar kaynaşır gökyüzünde” dizesiyle betimlenen göğün koyu ve karanlık görüntüsü de etkilidir. Anlatıcı “Ağız dil vermeyen” ifadesiyle köylülerin suskunluğuna ve çaresizliğine dikkat çeker. Bir taraftan da “eli ayağı şişiren”, “bıçak gibi” sert bir rüzgâr esmektedir. Kağnılarla birlikte yoldan “toz duman içinde” ve “ışığı yollara vuran kamyonlar” da geçmektedir. Şair dizeleriyle 1940’lu yılların Türkiye’sinde, Sivas’ın köy yollarını tasvir ederken dönemin sosyo-ekonomik durumuna da işaret eden tasvirlerde bulunmuştur.

“O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde anlatıcı, “heybetli” Arsiyan Dağları’nda, “şimşekli, fırtınalı bir ikindi vakti”nde ve “yağmurlar içinde”, yorgunluğunu gidermek için girdiği bir köy odasında yaşadıklarını ve hissettiklerini okuyucunun gözünde canlandırmaya çalışır. Bu şiirdeki tasvirler, “Sivas Yollarında” şiirinin aksine anlatıcının iyimser ve huzurlu

ruh halini yansıtmaktadır. Anlatıcının odadaki yabancılarla yaptığı sohbeti “yıllardır tanircasına” diye nitelemesi ve bundan dolayı insan olduğuna “gizli gizli sevinmesi” bu ruh halinin işaretleridir. Diğer şiirde olduğu gibi bu şiirde de şair karanlıktadır ve uzaktan sesler duyulmaktadır. Ancak bu durum şairde olumsuz bir duygu oluşturmaz. Çünkü anlatıcı, dışarıdaki bütün korku verici unsurlardan köyün sıcaklığına sığınmıştır. Hatta uyurken “yanı başında” yabancı insanların bulunması, onda rahatsızlık değil mutluluk uyandırır. Her iki şiirde de betimlemeler anlatıcının bakış açısını ve duygu dünyasını yansıttığından öznel tasvir türü ağır basmaktadır.

Orhan Veli “Yol Türküleri” şiirinde hem öznel hem nesnel tasvir yöntemi kullanmıştır.

“İzmit sokakları yaprak içindeydi”, (Veli, 2006: 84).

“Otelin önü çarşı, Salepçiler salep satar otele karşı” (Veli, 2006: 85) dizeleri şiirdeki nesnel tasvire örnek sayılabilir.

“Bir göl ki...

İnsanın şair olup şiir söyleyeceği geliyor”, (Veli, 2006: 87).

“Kirli bir gün ışığı” (Veli, 2006: 86) dizeleri ise öznel tasvir örnekleridir.

5.2. Anlatma

Anlatma, anlatı olayları ve kişilerinin belli bir mekân ve zaman zemininde okuyucuya aktarılmasıdır. Anlatma tekniği, anlatıcının varlığının ve ağırlığının en yoğun hissedildiği tekniktir. Bu yöntemde esas olan anlatımın figür olmayan bir anlatıcı tarafından onun bakış açısı ile oluşturulmasıdır (Sazyek, 2004: 103-118).

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle “Sivas Yollarında” isimli şiirde figür olmayan bir dış anlatıcı, gözlemlerini dış-odaklı bir bakış açısıyla anlattığı için anlatma yönteminin kullanıldığını söyleyebiliriz. Şair Sivas’ın köy yollarında şahsen tanık olduğu manzaraları dış bakış açısıyla anlatmaktadır. “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” ve “Yol Türküsü” adlı şiirlerde ise öykünün içinde bizzat yer alan anlatıcılar, yolculuk esnasında gördüklerinin ve yaşadıklarının kendi üzerlerindeki etkisini doğrudan ve doğallıkla aktarmaktadır.

5.3. Diyalog- Monolog

Diyalog yöntemi, sadece “Yol Türküleri” şiirinde kullanılmıştır.

“-Selâmün aleyküm kahveci dayı!

-Aleyküm selâm, evlât,

-Bir hastamız var, makine bekliyor” (Veli, 2006: 88).

“-Memleket, hemşeri?

- Sinop.” (Veli, 2006: 88) dizelerinde dış diyalog söz konusudur.

“Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim,

Yolun açık ola!” (Veli, 2006: 84) dizelerinde şair iç diyalog yöntemine başvurmuştur.

“Alışamıyacak mıyım,

Unutamıyacak mıyım?” (Veli, 2006: 86).

“Sevgilim, dedim,

Dördüncü uykudadır şimdi;” (Veli, 2006: 86) dizelerinde ise iç monolog yöntemi kullanılmıştır. Özellikle diyalog yöntemi şiirin anlatıya yaklaşmasında büyük rol oynamaktadır.

5.4. Montaj (Alıntı)

Montaj, sanatçının başkalarının dile getirdiği hazır bir anlatım parçasını kalıp halinde kendi kompozisyonunda bir mozaik taşı gibi kullanmasıdır (Aytaç, 1990: 66). Bu tekniği kullanırken dikkat edilmesi gereken husus, alınan metnin eserin genel dokusuna uyum sağlaması ve bu dokuyla bütünleşmesidir (Tekin, 2014: 268).

İncelenen üç şiirden yalnızca “Yol Türküleri” şiirinde montaj tekniği kullanılmıştır. Şair yolculuk boyunca geçtiği her yörenin kendine has türküleri ve söyleyişlerinden alıntılar yaparak şiire yerleştirmiş, böylece hem yolculuğu hem de şiiri monotonluktan kurtarmıştır. Örneğin; İzmit’ten geçerken “İzmit’in köprüsü betondur beton...” (Veli, 2006: 84)türküsünü, Adapazarı’ndan geçerken “Ada yolu kestane/ Aman dökülür tane tane.” (Veli, 2006: 85) söyleyişini, Bolu Dağları’na tırmanırken de Bolu Beyi’nin “Hemen Mevlâ ile sana dayandım / Arkam sensin, kalem sensin, dağlar hey!” (Veli, 2006: 86)seslenişini şiire montajlamıştır.

Montaj tekniğinin Orhan Veli şiirinde görülmesinin nedeni şairin bu şiirinde halk romantizmine yönelmesidir. Onun bu yöneliminde Sabahattin Eyuboğlu’nun etkisi vardır. Melih Cevdet Anday, Orhan Veli’nin türküler ve deyimler üzerinden oluşturmak istediği şairaneliği Eyuboğlu’nun hazırladığını belirtir (1984: 47).

6. Dil ve Üslup

Şiiri şiir yapan bütün unsurlar içinde en önemlisi şiirin dilidir. Ölçü, uyak, anlam sanatları gibi özellikler dönem dönem önemini yitirse de şiir dili, şiirin “esas”ı olarak varlığını devam ettirir. Anlatımcı şiirde bir hikâye anlatılsa da hikâye şiirselliğe hâkim olmamalı ve şiir içinde eritilmelidir. Öykü-şiirin bu özelliğiyle beraber “anlatı”nın doğasından gelen birtakım

kullanımlar da varlığını hissettirir. Anlatıda hareketliliği gösteren çekimli fiiller buna örnek gösterilebilir. “Sivas Yollarında” şiirinde;

“Ne, yıldızlar kaynaşır gökyüzünde,
Ne, sevdıyla dolup taşar gönüller”

“Bir rüzgâr eser ki, bıçak gibi
El ayak şişer.”

“Kamyonlar gelir geçer, kamyonlar gider”

“Şavkı vurur yollara,

Arabalar dağılır şoförler söğür,” (Külebi, 2003: 16) dizelerinde “gider, götürürler, kaynaşır, gider, şişer, gelir, geçer, gider, vurur, dağılır, söğür,” gibi hareket bildiren fiiller daha çok geniş zamanda çekimlenmiştir. Şair, bu tercihiyle tasvir ettiği manzaranın gelip geçici olmadığını, geniş zamana yayıldığını ve tekrarlandığını göstermektedir. Ayrıca fiillerin 3. tekil şahısla çekimlenmiş olması da anlatıcının olayın dışında gözlemci durumunda bulunduğunu ve metinde heterodiegetik bir anlatım olduğunu göstermektedir. “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde geçen;

“Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde
Banarhev köyünde indim.” (Uyar, 2010: 39).

“Kadın lâfı geçti mi söz arasında
Bir tuhaf oluyordum.” (Uyar, 2010: 39).

“Uzak uzak sesler duyuyordum.
Girdim yatağa, çektim yorganı” (Uyar, 2010: 39).

“Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum.” (Uyar, 2010: 39) dizelerinde “çektim, indim, oluyordum, girdim, uyudum, duyuyordum, değişmedi, biliyorum” fiilleri değişik kip ve şahıs çekimlerini içermektedir. Özellikle 1. tekil şahıs kullanımının çok olması, anlatıcının olayın içinde yer aldığını göstermektedir. Ayrıca geçmiş ve şimdiki zaman kiplerinin bir arada kullanılması, anlatıcının geçmişte yaşanmış bir olayı içinde bulunduğu şimdiki zamanda hatırlayarak aktardığını göstermektedir.

“Hereke’den çıktım yola,” (Veli, 2006: 84).

“Bir yol da burada duralım;” (Veli, 2006: 84).

“Sabahları erken kalkılıyor yolculukta;” (Veli, 2006: 85).

“Savulun geliyorum, hey Bolu beyleri!” (Veli, 2006: 86).

“Gideceğim bir ahçı dükkânına” (Veli, 2006: 88).

“Gemiler vardı limanda gemiler
Her biri yeni bir ufka gider.” (Veli, 2006: 89).

“Yol Türküleri” şiirinde ise yukarıdaki mısralarda geçen “çıkıtm, durdu, dedi, duralım, savulun, geliyorum, gideceğim, gider” fiilleri gibi çok farklı kip ve şahısla çekimlenmiş fiiller yer almaktadır. Bunun sebebi; anlatıcının gerçekleştirdiği uzun yolculuğunu anlatımında geçmişe ait tecrübe ve gözlemleriyle birlikte geleceğe dair umutlarına da yer vermesidir.

“Bu dağlardan geçmedinse,
Bu suların içmedinse,

Yaşadım deme be, ahbab.” (Veli, 2006: 87) gibi ifadelerde ise şairin tamamen günlük konuşma diline kaydığı görülmektedir. Gelecek zaman kipiyle çekimlenmiş fiiller ise daha çok şairin geleceğe dair umut ve beklentilerini anlatmak için kullanılmıştır.

Üç şiirde de anlatımda dikkat çeken en önemli özellik sadeliktir. Anadolu insanının duygu, düşünce ve yaşantısı oldukça yalın bir dille işlenmiş, anlam mekânsal arka planının içine anlaşılabilir bir biçimde indirilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada, Cahit Külebi'nin “Sivas Yollarında”, Orhan Veli'nin “Yol Türküleri” ve Turgut Uyar'ın “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” başlıklı şiirleri anlatıbilim açısından incelenmiştir. Bu şiirlerin ortak noktası mekânsal arkaplanda Anadolu'nun yer alması ve şiirlerin “yol” ve “yolculuk” metaforu üzerinden kurgulanmasıdır. Üç şiir de anlatıya dair biçimsel unsurlar barındırmaktadır. Şiirlerde anlatının temel unsurlarından olan anlatıcı, olay örgüsü, anlatı kişileri, zaman, mekân unsurlarının, anlatım tekniklerinin ve anlatıya ait dilin, şiir diliyle harmanlandığı görülmektedir. Şiirlerde ortak konu olarak 1940 sonrası dönemde Anadolu insanının yaşayışı, acıları, sıkıntıları, umutları ve tüm imkânsızlıklara rağmen yaşama tutunmaları anlatılır. Bununla birlikte Anadolu, modern yaşamın göstermelik estetiğinden uzaklığıyla özgürlüğün, doğallığın, yaşama sevincinin ve umudun da sembolüdür. Şiirlerde Anadolu insanı siyasal yönden değil toplumsal-kültürel nitelikleri üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda üç şair de Anadolu gerçekliğini anlatmak için soyut ve imgesel bir söyleyiş yerine, anlatma ve gösterme imkânlarını artırma arayışına girmiş ve bu sebeple öykünün yapısal özelliklerini şiirde kullanma yoluna gitmişlerdir. Burada asıl amaç, anlatı unsurlarını kullanarak şiirin gücünü arttırmak ve dönemin sosyal, fiziksel ve ekonomik durumunun bireysel ve toplumsal yansımalarını göstermede bu tekniği bir yol olarak kullanmaktır.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet (1984). *Akan Zaman, Duran Zaman-1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Aristoteles (2008). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asiltürk, Baki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2014). *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bezirci, Asım (2003). *Orhan Veli (Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri)*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. Middlesex (England): Penguin Books.
- Çetin, Nurullah (2013). *Behçet Necatigil, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2014). *Metin Tahlillerine Giriş 2, Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, M. Can (2000). “Şiir ve Hikâye”. *Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47: 204-210.
- Fuat, Memet (1996). “Öykülü Şiir”. *Dağlarda Yüreğim*. İstanbul: Adam Yayınları, 234-236.
- Genette, Gerard (2011). *Anlatı Söylemi*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- İnce, Özdemir (2002). *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jeffreys, Mark (1995). “Ideologies of the Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics”, *PMLA* 110-2: 196-205.
- Külebi, Cahit (2003). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Masson, Jean-Yves (1995). “Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne”. *Sombahar*, 30: 70.

- Narlı, Mehmet (2007). *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları.
- Necatigil, Behçet (1999). “Bugünkü Türk Şiiri”. *Bütün Yapıtları Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 171-181.
- Sağlık, Şaban (2001). “Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü Öykünün Şiirdeki Macerası”. *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 53/54/55: 350-370.
- Sazyek, Hakan (2004). “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”. *Folklor-Edebiyat*, 37: 103-118.
- Tekin, Mehmet (2014). *Roman Sanatı, Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uyar, Turgut (2010). *Büyük Saat-Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Veli, Orhan (2006). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wellek, R.-Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (Çev. Edip Ahmet Uysal). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2005). “Şiirin Felsefe, Dünya görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değınmeler-I”. *Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 218-220.

KOLONYALİZMİN “GÜLERYÜZÜ”NE BAKIŞ: AHMET MİDHAT EFENDİ VE ESTETİK KOLONYALİZM SÖYLEMİ*

Look at “Smiling Face” of Colonialism: Ahmet Midhat Efendi and
Discourse of Aesthetic Colonialism

Bilgin GÜNGÖR*
Mehmet GÜNEŞ*

ÖZET

Modern Türk edebiyatının en üretken kalemlerinden olan Ahmet Midhat Efendi, aynı zamanda kolonyalizm ve ilgili olgulara değinen ilk Türk edipleri arasındadır. Hatta Midhat Efendi'nin kolonyalizm ve ilgili olguları edebi düzyazıda ele alan ilk Türk yazarı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda; *Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi*, *Ahmet Metin ve Şirzat*, “*Bir Acibe-i Saydiye*” anlatıları öne çıkar. Bunlarda “medeni-vahşi”, “beyaz-siyah” ayrımlarına ve transkültürasyon, kültürel melezlik gibi hususlara değinilir. Hatta kolonyal süreçlerin işleyiş biçimi hakkında bazı açıklamalara dahi girilir. Böylelikle, o devirde Türk aydınının-okurunun yabancı olduğu bir tahakküm mekanizması hakkında oldukça önemli bilgiler verilir. Bununla birlikte söz konusu eserlerde, genel olarak, kolonyalizmin meşrulaştırıldığı ve estetik kolonyalizm söyleminin özgün bir şekilde yeniden üretildiği görülür. Bunda, Batı ile henüz yeni yeni temasa geçen Osmanlı'nın genel kültürel ve ideolojik koşullarının etkisi büyüktür. Bu makalede, Midhat Efendi'nin ilgili eserlerini postkolonyal edebiyat eleştirisinin ışığında ele aldık ve onun estetik kolonyalizm söylemini ne şekilde kurduğunu aktarmaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Kolonyalizm, postkolonyalizm, estetik kolonyalizm söylemi, Ahmet Midhat Efendi.

ABSTRACT

Ahmet Midhat Efendi, one of the most productive items of modern Turkish literature, is also among our first writers to address colonialism and related facts. We can even say that Midhat Efendi was the first Turkish writer to deal with colonialism and related facts in literary prose. In this context, *Rikalda yahut*

* Bu makale, Bilgin Güngör'ün Doç. Dr. Mehmet Güneş'in danışmanlığında hazırladığı *Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış (1876-2014)* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale. E-posta: bilgingungor@yandex.com. Orcid ID: 0000-0001-7702-1668.

* Doç. Dr. Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İstanbul. E-posta: m.gunes.79@hotmail.com. Orcid ID: 0000-0003-2330-6339.

Amerika'da Bir Vahşet Âlemi, Ahmet Metin ve Şirzat, "Bir Acibe-i Saydiye" stands out. In this works, Midhat Efendi also touches on the "civilized-wild", "white-black" distinctions and cases such as transcultuation and cultural hybridity. There are even some explanations about the way colonial processes work. Thus, it gives very important information about a mechanism of domination in which Turkish intellectual / reader is a stranger in that period. However, in the works of Midhat Efendi that emerged within the framework of this subject, it is generally seen that colonialism was legitimized and the discourse of aesthetic colonialism was reproduced in an original way. In this, the general cultural and ideological conditions of the Ottoman, which has just got into contact with the West, have a great influence. In this article, we will examine the related works of Midhat Efendi in the light of his postcolonial literary criticism and try to explain how he established the discourse of aesthetic colonialism.

Keywords: Colonialism, postcolonialism, discourse of aesthetic colonialism, Ahmet Midhat Efendi.

Giriş

Modern Türk edebiyatının üretken yazarlarının başında gelen Ahmet Midhat Efendi'nin, bu hususiyetiyle birlikte pek çok noktada öncü bir konuma sahip olduğu bilinir: İlk popüler romanları o kaleme almıştır, ilk cinayet romanı (*Esrar-ı Cinayât*) onundur, Doğu-Batı meselesini kurguda (*Felâtuñ Bey ile Rakım Efendi*) zıt karakterler üzerinden gösteren ilk isim odur, Türk okurlarına "okuma zevki"ni aşıl原因ların başında o gelir vs. Bunlar; Midhat Efendi üzerine yapılan pek çok çalışmada öteden beri değinilen hususiyetlerdir. Ancak söz konusu çalışmalarda, Midhat Efendi'nin pek değinilmeyen bir hususiyeti daha vardır: Türk edebiyatında, kolonyalizm ve ilgili olgulara temas eden ilk romancı-hikâyeci olması; bir başka ifadeyle; postkolonyal araştırmalar ve -onun bir parçası olan- postkolonyal edebiyat eleştirisi bağlamlarında yapılacak okumalara açık bir mahiyet arz eden ilk düzyazısal edebi metinleri ortaya koyması. İşte bu makalede çözümlenmeye girişeceğimiz eserler de bunlardır. Ancak, çözümlenmeye geçmeden evvel, metodolojik noktaları aydınlatmak ve daha anlaşılır bir yorumlama sürecine zemin hazırlamak amacıyla, postkolonyalizmi ve postkolonyal edebiyat eleştirisini ana hatlarıyla ortaya koyacağız.

Postkolonyalizm-sömürgecilik sonrası (postcolonialism) kolonyalizm çağı sonrası dünya düzenini imlemekle birlikte özellikle Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* (*The Wretched of the Earth*) ile Edward W. Said'in *Şarkiyatçılık* (*Orientalism*) çalışmalarındaki kolonyalizm eleştirilerinden kaynağını bulan (Barry, 2002: 192) ve 1980'lerden itibaren sosyal bilim alanlarında ön plana çıkan (Cooper, 2005: 33) belirli kuramlar bütünüdür.

genel ismidir. Bunlar arasında postkolonyal felsefe kuramından postkolonyal siyaset kuramına kadar pek çok tikel kuram yer alır (Tepeciklioğlu, 2013: 80-81).

Postkolonyalizm her Şeyden evvel kolonyal öznelerin akislerini, yani “kolonyalizmin her iki cephesi”ndeki (kolonize edenler ve edilenler) sosyal ve kültürel hayatta kolonyalist süreçlerin ve ilgili olguların izlerini ele almayı hedefler. Onun bu husustaki temel mantalitesi veya -Gilles Deleuze-Félix Guattari'nin terminolojisinden hareketle ifade edersek- *içkinlik düzlemi* (Deleuze-Guattari, 2015: 42-43), kolonyalizmi ve ilgili olguları vurgulaması; Batı'nın Doğu'yu veya genel olarak kendisi dışındaki tüm coğrafyaları ve medeniyetleri yok sayan bakışını sorunsallaştırmaya yönelerek kolonize edilmiş ölkeler ile kolonici ölkeler arasındaki ilişkiye farklı bir perspektiften bakmaya çalışması ve düşünsel anlamda koloni karşıtı bir anti-tez oluşturmasıdır. Nitekim Said'in -kolonyalizmle doğrudan ilişkili- *şarkiyatçılık (orientalism)* meselesini ele alırken Doğu ve Batı arasındaki temel farklılıkları kabul etmekle birlikte bunlardan kaynaklı düşmanlıkların -kuramsal anlamda- önünü kesmeyi amaçladığını belirtmesi, söz konusu temel mantaliteyi anlama hususunda genel bir kanaat oluşturabilir:

“Daha önce de söylediğim gibi, amacım farklılığı ortadan kaldırmak değildi; insanlar arasındaki ilişkilerde kültürel farklar gibi ulusal farkların da kurucu bir rol oynadığını kim yadsıyabilir ki? Farklılığın düşmanlığı, donmuş ve Őeyleşmiş bir karşıt özler öbeğini, bu Şeyler üzerine kurulmuş bir muhalif bilgiler bütününü ima ettiği düşüncesine karşı çıkmaktı amacım. Şarkiyatçılık'ta ulaşmaya çalıştığım Şey, nesiller süren düşmanlıkların, savaşın, emperyalist denetimin kışkırtıcısı olan ayrılmaları, çatışmaları kavramanın yeni bir yolunu bulmaktı.” (Said, 2013: 56-57).

Bu hususa bağlı olarak, postkolonyal incelemeler dizgesi niteliğindeki postkolonyalizmde görölen bir başka hususiyet, onun bir anlamda Batı ile Doğu arasındaki “yapay ilişki”yi veya karşıtlığı yapıbozuma uğratmak ve bu karşıtlığı, sonuçlarıyla birlikte bilimsel bir perspektifle yeniden kurgulamaktır. Nitekim nesnel tutum da bunu gerektirmektedir. Said postkolonyal incelemelerdeki bu hususiyeti ilginç bir gelişme olarak yorumlar ve bunda amacın da “mecelle haline gelmiş kültürel ürünleri, yerlerinden etmek ya da günah keçisi yapmak üzere değil, bunları ikili efendi-köle diyalektiğinin bir değişkesine hapsedmenin ötesine geçerek bazı kabulleri yeniden incelemek üzere yeniden okumak” (Said, 2013: 367) olduğunu söyler.

Postkolonyalizm veya postkolonyal düşünce perspektifi, bir yönüyle, postyapısalcı düşünür Michel Foucault'nun *söylem* (discourse) üzerine yapmış olduğu vurgunun etkisiyle, daha çok, çeşitli kültürel-sosyal alanlara yönelik metinlerin *söylem analizine* (discourse analysis) tabi tutulmasına dayalıdır ki bunu belirtmekle postkolonyalizmin bir başka hususiyetine gelmiş oluruz aslında. Söylem analizi, kaynağını Foucault'nun *arkeoloji* ve *soykütük* araştırmalarından alan yöntemdir. Bu yöntem, genel itibarıyla, bütün bilgi, gelenek ve davranış kalıplarını içeren söylem (Foucault, 1990: 34-35) ile iktidar süreçleri arasında bazı bağlantılar öngörür ve iktidarın söylemleri yarattığı, söylemlerin de iktidarın mevcudiyetine katkı sağladığı önermesinden yola çıkar (Loomba, 2000: 56-57); böylelikle -kolayca görülebileceği gibi- Marksizm'deki *altyapı* (infrastructure) ve *üstyapı* (superstructure) arasındaki diyalektığe paralel yeni ve alternatif bir toplumsal diyalektik fikrini temel alır. Ayrıca söylemleri içsel olduğu kadar dışsal bağlamda da analize yönelir.

Söylem analizinin verilerinden de yararlanan postkolonyalizm araştırmacıları, gerek kolonyal gerekse de postkolonyal devirlere ait ve her iki "yaka"ya yönelik metinlerin söylemlerini tarafsız ve nesnel bir şekilde irdeler; böylelikle de kolonyal süreci toplumsal yapı -veya Althusser'in terminolojisine başvurarak ifade edersek *toplumsal formasyon* (formation social)- (2014: 55) üzerindeki bütün etkileriyle birlikte ele almayı hedefler. Ania Loomba, postkolonyal incelemelerdeki bu hususiyeti Hindistan'daki dul kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılması geleneğine kolonyal öznelerin söylemsel düzeyde bakışından hareketle şu şekilde ortaya koymaya çalışır:

"Örneğin, Hindistan'da dul kalan kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılmaları söylemini ele alalım. Bu söylem, bu konudaki bütün bir yazım ya da sözce yelpazesini içerecektir: Dulların kurban edilmelerinden bu yana karşı olanlar, Hindu reformcular ile milliyetçiler, Hindu ortodoksisi ile Britanyalı yöneticiler. Bu grupların hepsi de birbirleriyle sürtüşmeye girerek tartıştılar, ama aynı zamanda bu grupların hepsi de kadınların yakılmasının Hindu geleneğinin parçası olarak görüldüğü ve kadınların, çıkarları erkekler tarafından temsil edilmesi gereken birer yaratık olarak düşünüldüğü müşterek bir kavramsal düzen içerisinde hareket ediyorlardı." (Loomba, 2000: 59-60).

Bununla ilgili olarak postkolonyal incelemelerde görülen bir başka hususiyet metodolojik heterojenliktir. Yukarıda da belirtildiği gibi tikel kuramlar bütünü (veya dizgesi) olan postkolonyalizm, metodolojik açıdan

da birden fazla kuramın kesişim kümesi içerisinde yer alır ve dolayısıyla da söz konusu kuramların bazı temel niteliklerini içerisinde barındırır. Bunlar arasında -yukarıda ifade edilen söylem analizi dışında- önemli arz edenlerden biri, Loomba'nın kolonyalizm tarihini sınıflandırmada dayanak olarak gösterdiği Marksizm'dir. Doğa olaylarını olduğu gibi toplumsal olayları da diyalektik-materyalizm perspektifinden okuyan ve esasında kapitalizmi (bütün aşamalarıyla birlikte) bir kritiğe tabi tutarak yeni bir toplumsal düzeni hedefleyen Marksizm, postkolonyal incelemelerin metodolojisine özgün *ideoloji*, *sınıf* ve *tarih* kavramları açısından eklenir. Postmodern devrin temel felsefesi olarak işlev gören postyapısalcılık ise postkolonyalizmi metodolojik olarak etkileyen bir başka kuramdır. Dilden siyasete, felsefeden sanata kadar Batı uygarlığının her alanındaki *ikili-karşıtlıklar* (binary-opposition) söylemsel açıdan ortadan kaldırmayı amaçlayan postyapısalcılık, postkolonyalizmin Doğu-Batı arasındaki konvansiyonel örüntüyü yıkma hedefi açısından önemli bir yardımcı olarak konumlanır. Kadınların temsili meselesi üzerine yoğunlaşan ve postkolonyal incelemelerde özellikle Doğulu ezilen kadın imgesi üzerine araştırmalar yapılırken bir anlamda temel kuramsal dayanak olarak ele alınan feminizmi de bu hususta belirtmek gerekir. Dikkat edildiğinde görülecektir ki, bu kuramların her birinin ortak yanı, tıpkı postkolonyalizm gibi kolonyalist Batı uygarlığının çeşitli unsurlarına yönelik bir eleştirel tutum barındırmasıdır. Dolayısıyla postkolonyal araştırmalarda birer metodolojik dayanak olarak belirmeleri, tesadüfi bir durum değildir.

Postkolonyal çalışmalara dönük eleştirilerden de burada kısaca bahsetmek gerekir. Bu eleştirilerin başında, Terry Eagleton ve Ella Shohat gibi Marksist düşünürlerinki gelir. Eagleton ve Shohat, postkolonyalizmin kültürel ve sosyal süreçlerle ilgilenirken emperyalizmi perdelediğini ve dolayısıyla aktüel ekonomik sömürüyü paranteze aldığını iddia eder (Loomba, 2000: 13-14). Heny Louis Gates, J. J. K. de Alva gibi düşünürler postkolonyal metodolojide söylemin merkeze alınması ve zaman zaman onunla kalınması hususunda kuşkularını belirtir (Loomba, 2000: 13-14). Arif Dirlik ise postmodernizm gibi "postmodernizmin bir çocuğu" olarak saydığı postkolonyalizmin kapitalizme "yardakçılık ettiği" vurgular ve onu gizemleştirildiğini dile getirir (Loomba, 2000: 275).

Postkolonyalizm veya postkolonyal çalışmalar üzerine buraya kadar yapılan açıklamaların ardından, söz konusu çalışmaların bir parçası olan postkolonyal edebiyat eleştirisine geçebiliriz. Postkolonyal edebiyat eleştirisi, kuramsal olarak, genel postkolonyal çalışmalardaki hususları

içerir; hem kolonize edilmiş ülkelerin hem de kolonici ülkelerin edebiyatlarına yönelir. Ancak o, esasında, Batı'nın kolonize ettiği ülkelerde bırakmış olduğu etkileri edebi eserlerde ele almak, onların özellikle söylemlerine yansıyan kolonyalist izdüşümleri araştırmak ve “kolonyal klişeler”den örülü yapay Doğu-Batı karşıtlığını yapıbozuma uğratmakla temel görevini ifa eder. Tabii bunu yaparken de söylem analizi, Marksizm, postyapısalcılık ve feminizm gibi kuramların verilerinden bir arada faydalanır. Loomba, postkolonyal edebiyat eleştirisinin söz konusu hususiyetlerini şöyle özetler:

“Eleştirel analiz, ilkin nasıl bir araya getirildiklerini görebilmek için, edebi ya da tarihsel olsun, herhangi bir metnin örgüsünü ve dokusunu çözümler. Bu okuma tarzlarına göre, kolonyalizm, hem temsiller hem de maddi pratiklere göre düzenlenmiş olan ve bilimsel, ekonomik, edebi ve tarihsel yazılar, resmi belgeler, sanat ve müzik, kültürel gelenekler, popüler anlatılar ve hatta söylentiler gibi çok çeşitli söylemler aracılığıyla karşımıza çıkan birer metinmişçesine analiz edilmelidir.” (Loomba, 2000: 118).

Söz konusu eleştiri ekolünün edebi metinlerdeki kolonyal olguları sadece yüzeyde değil, aynı zamanda derinde aramayı amaçladığını da belirtmek gerekir. Başka bir şekilde ve göstergebilimin terminolojisinden hareketle ifade edersek, postkolonyal edebiyat eleştirisi; kolonyal olguların estetik bir düzlem içerisinde eritildiği edebi eserlerin sadece *yüzeysel düzeyini* değil, aynı zamanda *derin düzeyini* de ele alır. Loomba'nın “kolonyal temas yalnızca edebi metinlerin dilinde ya da mecazlarında ‘yansıtılmaz, bu temas yalnızca insani dramaların anlatıldığı bir dekor ya da ‘bağlam’ değildir. Kolonyal temas bu metinlerin kimlik, ilişkiler ve kültür hakkında söyleyeceklerinin merkezi bir boyutudur” (Loomba, 2000: 95) ifadesi bu hususta bize bir fikir verebilir.

Buna bağlı olarak söz konusu edebiyat eleştirisinin özgün hususiyetlerinden bir tanesi de kolonyalizmin ve ona bağlı olguların yansıdığı edebi metinlerdeki metaforları çözümlenme amacıdır. Bilindiği gibi Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller gibi romantik şairlerden Paul de Man, Jacques Derrida gibi postyapısalcı düşünörlere kadar pek çok isim, edebi metnin metaforik yapısını göz önünde bulundurmuş ve dolayısıyla onun kendisine özgü veya içkin bir niteliği olduğunu söylemişlerdir. Kolonyalizm ile ilgili edebi metinlerin de metaforik bir boyutu olduğu ön kabulüne dayalı olarak bu boyutun çözümlenmesi ve imgesel örüntünün net bir şekilde açığa çıkarılması olasıdır. Gayatri C. Spivak'ın da belirttiği gibi postkolonyal edebiyat

eleştirisi bunu yaparak, “görünmeyeni görünür hale” (Loomba, 2000: 104) getirir. Said’in, edebi eserleri şarkiyatçılık açısından inceleme esnasında “ayrıntı”ya yönelmenin önemini vurguladığı şu cümleleri de bu hususiyetin bir açıklanma örneği olarak okunmalıdır:

“(…) Şarkiyatçılığı, tek tek yazarlar ile bu yazarların düşünce ve imgelem topraklarında yazılarını ürettikleri üç büyük imparatorluk – İngiltere, Fransa, Amerika- tarafından biçimlendirilen yaygın siyasal kaygılar arasındaki devingen bir alışveriş olarak inceliyorum. Nasıl Lane, Flaubert ya da Renan gibi bir yazarda bizi asıl ilgilendiren, Garplıların Şarklılardan (Renan’a göre) tartışılmaz biçimde üstün olduğu gerçeği değil de, bu gerçek tarafından açılan geniş uzamda (Renan’ın) ayrıntılı çalışmalarının –esaslı değişimlerden, uyarlanmalardan geçmiş- tanıklığıysa, bir araştırmacı olarak beni en çok ilgilendiren de, kaba siyasal gerçek değil, ayrıntılardır. Burada söylediğim anlaşılması için, Lane’nin *Modern Mısırlıların Gelenek ve Göreneği Üzerine*’sinin tarih ile antropoloji incelemelerinde bir temel yapıt olmasının, kitabın ırksal üstünlüğün basit bir yansıması olmasından değil, biçeminden, zekice, dahice ayrıntılarından kaynaklandığının anımsanması yeter.” (Said, 2013: 24).

Kolonyal ve antkolonyal söylemin estetik düzleminde somutlaştığı eserlere objektifini çeviren postkolonyal edebiyat eleştirisi, buraya kadar yapılan açıklamalardan da anlaşılabilir gibi, esasında iki tür söylemle karşılaşır ve onları çözümlenmeye girişir. İlkini, kolonyal söylemin belirli kurgu, metafor, imge, üslup gibi estetik düzlemin yapıtaşı olan unsurlarla yeniden-üretilmesini imleyen “estetik kolonyalizm söylemi” olarak adlandırabiliriz. Bu tür söylemde, yazar veya eseri üreten kimse, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, kolonyalizmin yarattığı ikili-karşıtlıkları yeni bir boyutta (estetik boyutta) ortaya koyar. Okurun da böyle bir söylemi, estetik düzlemin kendi diyalektiği içerisinde olumlamaya yönelmesi beklenir. İkinci tür söylemi ise “estetik antkolonyalizm söylemi” olarak adlandırabiliriz. Bu tür söylem de genel antkolonyalizm söyleminin yine estetik düzlem içerisinde yoğrulmuş hâlini imler. Yine yazarın bilinçli veya bilinçsiz olarak antkolonyal söylemin ortaya koyduğu “yapıbozum”u bir metin içerisinde yeniden-yapılandırmasıyla okur, bu tür çabayı olumlamaya yönelebilir (bu noktada şunu da dile getirebiliriz ki, söz konusu iki tür söylem, edebiyat dışında, diğer sanatsal alanlarda da görülebilir. Özellikle “vahşi Kızılderililere” karşı “medenî beyazlar”ın savaşı ele alan Hollywood yapımı sinema filmleri veya “Zenci Afrikalıları” tümünden yamyam şeklinde gösteren resimler, söz konusu iki tür

söylemin varlığının diğer sanatsal alanlarda da varlığının bir işareti olarak okunabilir). İşte postkolonyal edebiyat eleştirisi, bir anlamda, bu iki tür söylemi sorunsallaştırır; bu sorunsalların gerek “içsel” gerekse de “dışsal” bağintılarına ışık tutmaya çalışır.

Postkolonyal edebiyat eleştirisinin ilk ve en yetkin örneklerini yine postkolonyalizmin genel konseptini çizen Fanon ve Said vermiştir (Barry, 2002: 192). Fanon, genel anlamda sömürge uluslarının edebiyatlarındaki millileşmeyi ele almış; Said ise başta Alphonse de Lamartine, François-René de Chateaubriand, Gustave Flaubert, Rudyard Kipling, Henry James olmak üzere pek çok Batılı şair ve yazarın eserini postkolonyal temler çerçevesinde okumuştur. Daha sonra Loomba, Spivak gibi çağdaş kuramcılarla zenginleşen postkolonyal okumalar, günümüz Avrupa’sında etkisini hâlâ sürdürmektedir.

Anlatıda Meşrulaştırılan Kolonyalizm

Modern Türk edebiyatında kolonyal süreçlerle ve ilgili olgularla detaylı bir şekilde ilgilenen ilk ediplerden biri de Ahmet Midhat Efendi’dir. Makalenin başında dile getirdiğimiz şekilde söylersek, kolonyalizmin şeceresini roman ve hikâye nezdinde ele alan yazarların başında tarihsel olarak Ahmet Midhat Efendi gelir. Modern Batı anlatılarının tekniğini geleneksel Türk anlatılarının tekniğiyle kaynaştıran ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da belirttiği gibi modernleşme devrindeki Osmanlı okuruna “okuma zevki” (Tanpınar, 2007: 412) aşıl原因an Ahmet Midhat, eserlerinde ansiklopedist veya “hâce-i evvel” sıfatına uygun olarak pek çok konu gibi kolonyal süreçlere bağlı konuları da ele alır; ayrıca bunlar hakkında, devrin koşulları içerisinde ve makbul bir zaviyede çeşitli detaylara değinir¹.

Ahmet Midhat’ın edebi düzyazılarında kolonyal süreçler, özellikle de sonraki devirlerde yetişmiş bazı Türk yazar ve şairlerin eserlerindeki farklı bir ideolojik yönseme ile okurun alımlamasına sunulur. Yazar, söz konusu eserlerinde kolonyalist Avrupa devletlerinin dünyanın geri kalanını kolonileştirmesine yönelik olumlamalardan sakınmaz; kolonileştirme olgusuna meşruiyet kazandıran Batılı yazarların kolonyalist-şarkiyatçı düşüncelerini adeta paylaşır gibidir. Elbette yazarın yaşadığı devirde, yani Osmanlı’da modernleşme sürecinin hız kazandığı bir tarihsel süreçte henüz yetkin bir aksülamel bulamamış ve adeta bütün aydınlar tarafından tereddütsüz kabul görmüş “medeniyet mefhumu”na olan rağbeti ve

¹ Ahmet Midhat Efendi’nin eserlerinde Batı’nın tümünden sorunsallaştırılmasına dönük bir kaynak olarak M. Orhan Okay’ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* adlı çalışmasına (Okay, 2017) bakılabilir.

bununla bağlantılı olarak Batı'nın Osmanlı aydınları tarafından hakıyla tanınamamış olmasını bunda bir etken olarak düşünebiliriz. Nitekim devrin diğer yazarlarını, şairlerini ve aydınlarını göz önünde bulundurunca, bu durumun sadece Midhat Efendi özelinde geçerlilik kazanmadığını algılamak ve dolayısıyla da Tanzimat'ın temel ideolojik yönsemeleriyle yakından alakalı olduğunu görmek mümkündür. Ayrıca; Namık Kemâl'in "Avrupa Şarkı Bilmez", *Renan Müdafaanâmesi* ve Ziya Paşa'nın *Engizisyon Tarihi*, *Endülüs Tarihi* gibi eserlerinden de anlaşılacağı üzere bu devirde Batı'ya karşı düşünsel bir aksülamel doğmuş olmasına rağmen Batılılaşmanın hem bir devlet politikası hem de resmî ideoloji alanlarında hâkim pozisyonunu yitirmediği gerçeğini ifade edersek, herhalde Midhat Efendi'nin söz konusu tavrının sebeplerine yönelik izahı büyük oranda ortaya koymuş oluruz.

Midhat Efendi'nin eserlerinde kolonyal süreçlerle ilgili dikkate değer bir başka temel hususiyet ise -yine aynı sebeplere bağlı olarak- kolonicilik faaliyetlerinin, kolonyalist-şarkiyatçı düşüncenin temel ikili-karşıtlığı olarak düşünebileceğimiz "medenî-vahşî" ayrımı çerçevesinde ele alınmasıdır. Yazar, bu şekilde bir ayrımı kabullenerek, bir yandan kolonyalist Batılıların kendilerine ait olan coğrafya dışında yarattığı maddî ve manevî tahribatları gizler, diğer yandan da kolonyal süreçlerin meşrulaştırımına yönelik fikirlerini fazlasıyla pekiştirir. Bununla birlikte devrindeki yayımcılık faaliyetlerinin henüz sınırlı bir alanda gerçekleşmesinden ötürü, yazarın eserlerinde koloni coğrafyasının Amerika ve Afrika ile sınırlandırıldığı görülür. Denilebilir ki Midhat Efendi'nin eserleri, modern kolonizasyon praksislerinin gerçekleştiği ilk coğrafyalara ait yansımaları barındırmalarından ötürü, ilgili konuların ele alındığı eserler arasında ayrı bir yerde konumlanır.

Midhat Efendi'nin eserlerine yansıyan kolonyal süreçlere yönelik bir başka temel husus olarak, onun edebî şahsiyeti ile ilgili bir başka gerçeğe, yani yazarın her konuda olduğu gibi kolonyalizm konusunda da çeşitli bilgileri anlatı kurgusunun sınırlarını zorlayacak şekilde ele alma çabasına değinebiliriz. Yazar böylelikle kolonyal süreçlerin maddî ve manevî boyutunu, her ne kadar kolonyalist bir ideolojik yönsemenin etkisi altında sunsa da eğitici bir bağlamda ortaya koymuş olur.

Midhat Efendi'nin kurgusal açıdan kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara teması ilk olarak, kısıtlı da olsa, 1882 yılında yayımlanan *Acâyib-i Âlem* romanıyla başlar. Subhi Bey ile Hicâbi Bey adındaki iki bilim âşığı insanın Kuzey Kutbu'na seyahatinin işlendiği söz konusu romanın bazı kısımlarında Midhat Efendi, kolonyal süreçlere roman kişilerinin ağızından

dikkat çeker. Fakat 1889 yılında yayımlanan ve Amerika özelindeki kolonyal süreçlerin praksislerinden hareketle kurgulaştırılan *Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi* romanı, Midhat Efendi'nin gerek söz konusu süreçleri gerekse de bunlara yönelik ideolojik bakışı en net somutlaştırdığı eseridir. Bu eser, aynı zamanda, modern Türk edebiyatında kolonyal süreçleri veya genel olarak kolonyalizmi net bir şekilde olumlayan ilk romandır denilebilir. Romanda kolonyal süreçlerin uygulandığı coğrafya, 15. yüzyılın başından 18. yüzyılın sonlarına kadar İngiliz, Fransız, İspanyol koloniciler tarafından paylaşılan ve yerli halkın elinden zorla alınan (Ferro, 1997: 115-116) Amerika'dır. Kolonici bir İngiliz ailesinin kızı Miss Johnsonser'in Missouri Irmağı kenarındaki bir Aztek kalıntısı Fardıç kabilesine düşüşü ve bu kabiledede Rikalda adındaki savaşçı bir adamın kendisine duyduğu aşkla karşılaşması temelinde kurgulaştırılan altı kitaplık romanda, bir yandan Amerika'daki kolonyal süreçlerin bir minyatürünün diğer yandan ise çok yönlü bir kolonyalist değerlendirme çabasının okura sunulduğu görülür.

“Muharririn İfadesi” başlığıyla kaleme aldığı önsözde, okurlarına daha evvelki roman ve hikâyeleriyle bir “seyâhat-ı fikriyye” yaptırarak dünya coğrafyasını gezdirdiğini, fakat bu “seyahat” boyunca Amerikan coğrafyasını hiç mevzu bahis etmediğini ve bunun bir eksiklik olarak düşünülebileceğinden ötürü bu romanda söz konusu coğrafyaya açılmak lazım geldiğini ifade eden (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 621) yazar; bu önsözün ardı sıra devam eden birinci kitapta, daha evvel *Acâyib-i Âlem'de* ele aldığı “medeni-vahşi” ayırımına bu kez Amerikan yerlileri özelinde daha net bir şekilde değinir; bu yolda başvurduğu söylem ile kolonyal süreçleri adeta meşrulaştırıcı bir anlatıcı konumuna gelir. Yazar “olay zamanı”nın çerçevesini geçen yüzyılın, yani 18. yüzyılın sonundaki bir olayla çizdiğini açıklarken, o günkü Amerika ile 19. yüzyıldaki, yani günceldeki Amerika arasındaki farkı ele alır ve bugünkü Amerika'nın “muntazam çiftlikler, köyler, kasabalarla müzeyyen” olmasının yanı sıra bir “medeniyet” göstergesi hâline geldiğine işaret ederken olayın geçtiği zamanın, yani bir yüzyıl öncesinin Amerika'sını ilkel kabilelerin yaşadığı bir “vahşet-âbâd” şeklinde vasıflandırır; hatta bunu da yeterli görmeyerek kolonyal süreçlere yönelik meşrulaştırıcı bir bakışın belirgin bir numunesini verir:

“Vakıa şimdilerde Missouri nehrinin sahilleri Avrupa'nın Loire ve Rhin seyahili gibi muntazam çiftlikler, köyler, kasabalarla müzeyyen ve eyâdi-i maharetle işlenir tarlalar, çayrlar, bahçeler, bağlarla mücehhez bir mâmure-i ferah-fezâ ise de hikâyemizin zaman-i

güzerânı olan geçen on sekizinci asr-ı milâdî evâhirinde şimdiki mamuriyet oralar için henüz hayal ve hatırda bile tasavvur olunamazdı. Oraları adeta vahşet-âbâd yerlerden olup şimdiki ahâlî-i mütemeddineye bedel Aztek denilen kavm-i kadimin bakıyyesi ellerinde bulunurdu. / Lâkin sevâhil-i mezkûrenin ahvâlini tasvir için ‘vahşet-âbâd’ diye istimal etmiş eylemiş bulunduğumuz tabîr acaba kâfi midir? Acaba karilerimiz bu tabir üzerine gözlerini yumarak şu Missouri nehri sahillerinin hâl-i vahşeti neden ibaret bulunduğunu hayalleri önünde tecessüm ettirmek istedikleri zaman bu sa’ylarında ne dereceye kadar muvaffak olabilirler? / Şüphe yok ki oralarda yed-i kudret-i beşerle yapılabilecek şeylerin kâffesini mefkûd farz ederek yalnız tabiatın vücuda getirdiği ahvâlin mevcudiyetini tahayyül eylerler. Lâkin kaviyyen itikad-ı âcizânemize göre tahayyülün asıl en güç ciheti de bundan ibarettir.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 625).

Gerek yapısalcı antropolojinin kurucusu sayılan Claude Lévi-Strauss’un “yaban toplum” kuramında gerekse de Sovyetlerin önde gelen iktisatçılarından Mai Volkov’un sömürgecilik ile ilgili düşüncelerinde beliren ve günümüzde de kabul gören temel tezler² zıt olarak bu şekilde kolonyalist bir söyleme sarılan Midhat Efendi, bu söylemi giderek daha uç seviyelere çeker ve Amerikan “vahşiler”inin sosyal hayatında hiçbir ilerlemenin görülmediği, onların “ahvâl-i ibtidâiyye-i beşeriyede kalmış oldukları”nı ifade eder. Aynı zamanda Midhat Efendi, bu kısımdaki tasvir çerçevesini onların yaşadıkları coğrafyadaki işlenmemişliğe kadar genişletir ve Aztek kalıntısı kabilelerin “vahşiliği”ni pekiştirecek bir boyutta okura sunar. Bu bölge, “balta girmedik orman”larla kaplı olarak yaprak yığınları ve bu yaprak yığınları arasında üç yüz metreye kadar uzayan ağaçlarla doludur; burayı gezmek isteyen seyyahların ellerinde balta olması da şarttır:

“Amerika’nın Balta girmedik ormanı denilen şey ibtidâ-yı hilkatten beri birbiri üzerine dökülüp yığılan ve bir yandan çürüyen mevâdd-ı nebâtiyenin fırtınalar hübûbundan dolayı bir de dûçâr-ı herc ü merci

² Fransız yapısalcı antropolog Claude Lévi-Strauss, Batı’nın kendi dışındaki toplumların geri kaldığını ve tarihsel açıdan hiçbir şekilde ilerleme sağlamadığı düşüncesini “sahte evrimcilik” olarak adlandırır; Batı dışı toplumların da tarihsel süreçte geçirdiği evrimi yapısalcı metodolojiyi antropolojiye taşıyarak ortaya koyar (Lévi-Strauss, 2010: 30-31). Rus iktisatçı Mai Volkov, tıpkı Lévi-Strauss gibi Batı dışı toplumların da gelişmiş bir medeniyet seviyesine ulaştığını (hatta bu hususta Batı’dan da ileride bulunduğunu) ve bu seviyenin kolonyalizm sürecindeki yağmadan ötürü ortadan kaldırıldığını dile getirerek bugün söz konusu toplumların geri kalmasındaki temel sebebin Batı toplumları olduğunu düşünür (Volkov, 1978: 14-15).

olarak inişli yokuşlu dağlar gibi yığıntılar peydasıyla fevkalhad artan kuvve-i inbâtenin bu yığıntılar üzerinde üç yüz metreye kadar irtifa peyda eder ağaçlar hasil etmesi ve bu ağaçların azim dalları birbirine girerek girift ve hemen yekpare itlakına şayan bir suret kesbeylemesiyle vücut bulmuşlardır. Bu sebebe mebnidir ki böyle meşcere-i bâkireyi tetebbu ve keşif gayretine düşen seyyah için eksel mahallerde yerden yürümek imkânı kalmayarak bir elinde balta olduğu halde o azim ağaçlar üzerinde daldan dala geçerek kat'ı mesâfe mecburiyeti hasil olmaktadır.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 630).

Yazar bundan sonra, kolonyal süreçleri meşrulaştırıcı söylemi elden bırakmadan romanın kurgusunda önemli bir yer edinen Fardıç kabilesine objektifini çevirir. Soy bakımından Azteklere dayanan, bir zamanlar kısmen medeni bir sosyal hayata sahip olmalarına rağmen kolonyalist Avrupalıların kıtalarını işgaliyle dağılan ve tekrar ilkel yaşama dönen Fardıçerler (Fardıç kabilesi mensupları) bu sırada, rakip Patariçerlerle savaşarak esir aldıkları kabile reisi Patariç'i, din büyükleri Maradangal'ın öncülüğünde Tanrıları Huyi Çilopoştli'ye adak olarak adama ayinindedir. Tanrılarının mabudu başında Patariç'i adeta bir hayvan gibi parçalayarak öldüren kabilenin söz konusu davranışı, yine estetik kolonyalizm söyleminin doğrultusunda düşünülebilir. Bu husus, yazarın özellikle de Patariç'in katledilen bedeni üzerinde Maradangal'ın öncülük etmiş olduğu “ameliyat”tan sonraki hâlini tasvirinden net olarak anlaşılabilir. Bu tasvirde adeta medeniyetin hiçbir şekilde yörüngesinde bulunmadan hayvansal bir yaşayışla ömür tüketen bir kabilenin vahşetine tanık olmamak mümkün değildir:

“(…) Kurbanın ciğeri ve kalbi evvelce ağaçlara çakılmış olan çivilere asıldığı gibi, başı ve kolları ve dizlerinden kesilmiş olan iki ayakları dahi böyle ağaç çivilere saplanarak Aztek itikatlarınca bir şeye yaramayacak olan naşı nehre atılmak için cemaatçe davranılıp, şişe geçirilen kuzu gibi bir büyük sırtığa geçirilmiş olan na's-ı mezkûr iki üç adam tarafından kaldırılıp cemaat tarafından nehre doğru teveccüh eylemişti.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 670-671).

İkinci kitap, romanın kurgusundaki başkişilerden olan ve yakın bölgedeki bir İngiliz kolonisinden ailesiyle birlikte uzaklaşarak keşif yolculuğu yaparken gemilerinin kaza yapması üzerine tek başına bir sandal ile Fardıç kabilesinin bulunduğu mevkie yanaşan Miss Johnsonser'in sahneye çıkması ve söz konusu kabileyle dar anlamda “transkültürasyon” ortamı kurmasıyla somutluk kazanır. İlk etapta Fardıç

kabilesiyle iletişim kurmakta zorlanan Miss Johnsonser; bir zamanlar beyazlarla yaptığı savaşta esir düşen, Mister Johnsonser'in kolonisinde Adrienne adıyla ona hizmet eden, dolayısıyla da kişiliğinde kısmen de olsa "melezlik" barındıran ve "medeniler"le anlaşmayı bilen Moşamol'u bu hususta bir araç olarak kullanır. Ayrıca o, zamanla buradaki "vahşiler"e uyum sağlamaya çalışır ve kaçıp ailesinin yanına döneceği güne kadar bir transkültürasyon ortamı içerisinde durur. Bu ortamda Miss Johnsonser, Fardiç kabilesine yemek pişirmeyi, ev yapmayı ve hatta savaş sanatını öğretir; böylelikle de Avrupa kolonyalizminin veya "medeniyeti"nin adeta şahsında temsil olunduğu bir kişi hâline gelerek Hayy bin Yakzan veya Robinson Crouse gibi "medeniyet kurucusu" işlevini üstlenmiş görülür. Bunun karşılığında ise Fardiç kabilesinin dilini öğrense de söz konusu transkültürasyon ortamının veya sürecinin büyük oranda tek taraflı bir şekilde somutlaştığı barizdir. Fakat bariz olan bir şey daha vardır ki o da Miss Johnsonser'in yapıp ettikleriyle kabilenin kendisini Huyi Çilopoştli'ye kurban etmesinin önüne geçebilmesidir. Bu açıdan Miss Johnsonser'in öncülük ettiği "terakki"nin amacı Hayy bin Yakzan ve Robenson Crouse'un yaptığı gibi sadece "medeni" maişeti "vahşi" âleme ikame etmek değil, aynı zamanda "vahşiler"in elinden canını kurtarmaktır. Midhat Efendi'nin, Miss Johnsonser'in transkültürasyon ortamında yaptıkları arasında aslında "vahşilerin terakkiyât-ı zihniyesine delâlet eyleyecek hiçbir şey"in olmadığını, fakat onun canını kurtarmasının pek de küçük bir "tahavvülât"tan sayılamayacağını ifade ettiği şu satırlar, söz konusu hususun en net şekilde alımlanabileceği satırlardır:

"Vakia bizim medeniyet âleminde insanın sevgili bir hayvanı diğer hayvanlardan ziyade şâyeste-i tekayyüd ve şâyân-i ihtimâm görüldüğünden şu Amerika vahşet âleminde Miss Johnsonser'e edilen bu riayetler dahi hizmetinden ve binaenaleyh sahipleri nezdindeki makbuliyetinden dolayı olup bunda vahşilerin terakkiyât-ı zihniyesine delâlet eyleyecek hiçbir şey yok idiye de kızcağız ilk vürüd eylediği gün Huyi Çilopoştli nâm mabûda kurban edilivermek tehlikesi içinde iken şimdi o tehlikenin külliyen bertaraf olmuş bulunmasından maada muhâfaza-i selâmeti ve itmâm-i esbâb-ı emniyeti için bu derecelerde ihtimam dahi gösterilmesi pek büyük tahavvülattan sayılmaz mı?" (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 689-690).

Daha çok tek taraflı bir nitelik arz eden transkültürasyonun gelişiminin ele alındığı üçüncü kitabın başında Midhat Efendi, gerek önsözde gerek ilk kitapta ele aldığı ve estetik kolonyalizm söylemi doğrultusunda vurguladığı "medeni-vahşi" ayırımına yeniden değinir. Ancak Miss

Johnsonser'in Hayy bin Yakzan ve Robinson Crouse gibi medeniyet kurucu rolünü daha net bir şekilde icra ettiği bu kitabın başında bu kez, “medenivahşi” ayrımının Fardiç kabilesi özelinde de olsa “vahşi”ye biraz daha müsamahalı bakış ile yeniden kurulduğunu söyleyebilmek mümkündür. Midhat Efendi, Fardiç kabilesinin bir Aztek kalıntısı olmasından ötürü kısmen “medeni” yanlarının (yemek pişirmek, giyinmek, cemiyet hâlinde yaşamak vs.) bulunduğunu “karilerine” hitaben bu kez daha net şekilde vurgulayarak adeta romana ikinci bir önsöz yazar gibidir:

“(…) Bizim Missouri nehri kenarlarında intişar ve teayyüşlerini gösterdiğimiz Aztek vahşilerinin alâ-kadri'l-imbân çiği pişirmekte ve bazı kendi mensucatlarıyla giyinmekte ve cemiyetle yaşayıp âfitâv-zâde olduklarını itikad eyledikleri prenslerle ‘zak’ tabir eyledikleri din ulularının hükümet-i cismâniyye ve rûhâniyyelerine ittibâ etmekte ve insan zebhi derecelerinde dehşetten kat’-ı nazar Huyi Çilopoştli gibi mabûdlara muntazaman ve kendilerince mevzun ve besteli ilâhilerle müzeyyenen arz-ı ibadet kılmakta olduklarına nazaran karilerimiz ‘vahşet’ kelimesinden intizar olunabilecek hükmü bunlarda bulamamış olurlarsa haklı görülecekleri derkârdır.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 694).

Bununla da kalmaz Midhat Efendi, insanın özü itibariyle “terakki”ye aşina bir mahlûk olduğunu; hâliyle “vahşi” bir kişiliği olsa dahi “medeniyet”e dönük bazı niteliklere sahip konumda bulunabileceğini dile getirir.

Midhat Efendi'nin söz konusu romana bir ikinci önsöz yazmaya benzer girişimindeki niyetinin, “vahşiler”in aleyhine buraya kadar dile getirdiklerinin abartıyla somutluk kazandığını ve bundan sonrası için görece müsamahalı bir tavır doğrultusunda hareket etmeyi tasarladığını vurgulamaktan çok, söz konusu transkültürasyon ortamının ve bu ortamda gerçekleşen “medenileşme” olgusunun kurgunun ilerleyen kısımlarında giderek gelişmesinin romanın “hakikat” unsuruna gölge düşürücü bir vaka olarak algılanmasını engellemek adına bir ön açıklama yapmak olduğunu bizzat kendisi söyler. Yazar, okurun kısa bir süre zarfında “medenileşme”de hız kazanan bir kabile hakkında yazılanlara yönelik inancını yitirmemesi için “nev’-i beşerin terakki hususundaki kabiliyet ve istidadı”nı sürekli göz önünde bulundurmasını ister:

“Şu mülâhazât-ı hikemiyyeyi serd ü ityândan maksadımız romanımızda şimdiye kadar vukûunu söylediğimiz bazı şeylerin değil, asıl bundan sonra vukûunu arz u ihbâr eyleyeceğimiz bir çok mevâddin dâire-i imkândan hariç olmak şöyle dursun, belki nev’-i beşerin istidâdına nisbetle mukteziyât-ı mübremeden bile

bulduğunu kabul ve hükme efkâr-ı kariîni tehyie eylemek kazıyyesidir. Zira ilk esnâ-yı vürûdunda Huyi Çilopoştli mabûdunun def’-i gazabı ve celb-i lûtfu için kurban edilivermek istenilen bu kızı iki üç gün sonra mabûd-ı merkûm Huyi Çilopoştli’den ziyâde şâyân-ı perestîş bulmaya başladıklarını kitâb-ı sâninin nihayetlerinde haber verdiğimiz vahşîlerde terakkîyât-ı zihniyeden hiçbir eser yok iken iki gün zarfında böyle tefrittten ifrata varırcasına bir tahavvül müşahede olunması inanılmaktan Müberra ve masal itlâkına şayeste ve âhiren bir hayal zannolunabileceğinden nev’-i beşerin terakki hususundaki kabiliyet ve istidadı karilerimizin nazar-ı hikmetleri önünde hazır bulunmalıdır ki romanımızın bu yoldaki nukât-ı mühimmesine karşı ezhan-i kariîn hüsn-i telâkkî ve kabûl istidadıyla mukabele etmelidir.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 702).

Yazar, “medeni-vahşî” ayrımını yeniden “kurgulama” amacıyla sarf ettiği bu sözlerinin ardından sadece Amerika’da değil, aynı zamanda bütün dünyada kolonyal süreçlerin başlangıcıyla ilgili birtakım açıklamalara girişir. Bu açıklamaların bulunduğu satırlarda “medeni” İngiliz, Fransız ve İspanyolların bir toprağı nasıl kolonileştirmeye başladıklarına dair genel bir fikir edinebiliriz. Yazar, kolonyalistlerin “memâlik-i baîde ve vahşîye”deki bir toprağa usulen evvela kim vardysa oraya bayrağını diktiğini ve böylelikle o toprağa sahip çıktığını dile getirir; daha sonrasında ise burayı “istimar” ile “medenileştirdiği”ne dikkat çeker. Belirtmek gerekir ki kolonyal süreçlerin başlangıcı ile ilgili Midhat Efendi’nin değindiği hususların benzerleri, modern Türk edebiyatında aynı konuları içeren diğer edebi eserlerde kolay kolay gözlemlenemez. Bu durum, romanın *sui generis* yönlerinden birisine işaret eder.

Önsöz kabilinden ortaya koyduğu bütün bu açıklamaların ardından Midhat Efendi kurguyu kaldığı yerden şekillendirmeye devam eder; Miss Johnsonser’in Aztek kalıntısı Fardıç kabilesiyle girmiş olduğu transkültürasyon ortamına ve medenileşmenin gelişimine yeniden yönelir. Miss Johnsonser, Fardıçerleri artık basit ve gündelik ihtiyaçlar noktasında “aydınlatmaz”; daha ileri gider, onları “medeni insanlar” sınıfına sokabilecek bazı yeniliklere yönelir. Bu yenilikler arasında ekip-biçme, hayvanları ehlileştirme, hatta Tanrıları için daha derin duygular barındıran şarkılar besteleme bulunur ki, bütün bunlar, adeta avcı-toplayıcı bir toplumun tarım toplumuna, Avusturyalı etnolog Gordon Childe’in terminolojisi çerçevesinde ifade edersek *paleolitik çağıdan neolitik çağa* geçişin semptomlarıyla (Childe, 2010: 52-53) neredeyse aynı doğrultudadır. Belki de tek fark, söz konusu iki çağ arasındaki geçiş

sürecinin yüzyıllarla ifade edilebilecek bir nitelikte bulunmasına karşın Fardıçerlerin 6-7 ay gibi kısa bir sürede söz konusu geçişi başarmalarıdır.

Midhat Efendi, Fardıç kabilesinde Miss Johnsonser'in öncülüğünde meydana gelen değişimin üzerinden yeniden bir "medeni-vahşi" karşıtlığı kurgulamaya girişip bu kez söz konusu olgular arasındaki mesafeyi giderek kısaltır ve "vahşet denilen şey nev'-i beşerin zihince ve vücutça betâet ve atâletinden ibaret bulunup medeniyet ise zihnen ve vücûden çalışkanlıktan ibarettir" diyerek meseleyi adeta "çalışkanlık-tembellik" karşıtlığına indirger. Önce birbirine taban tabana zıt ve yalıtık iki kavram gibi konumlandığı, fakat sonra insan fıtratı üzerinden birbirine yakınlaştırdığı "medeni-vahşi" karşıtlığını bu kez "çalışkanlık-tembellik" diyalektiğiyle özdeşleştirerek söz konusu karşıtlıklar arasındaki mesafeyi daha da kısaltan yazar bu yeniden konumlandırma çabasıyla, bir yandan kurgunun gelişiminin okur nezdinde inandırıcı kılınabilmesi amacıyla yönelik olarak tıpkı kitabın başındaki gibi bir "şerh"e yönelir, diğer yandan ise Fardıç kabilesinin kısa sürede vuku bulan değişimi üzerinden ABD'li sosyolog Immanuel Wallerstein tarafından bir aydınlanma ürünü olarak görülen (Wallerstein, 2014: 275) ve estetik kolonyalizm söyleminde sıklıkla vurgulanan "terakki" kavramını olumlamaya dönük bir tavrı somutlaştırır:

"Miss Johnsonser'in vürûdundan evvel sa'y u şikârdan başka yapılacak işleri olmayan vahşilerin o tembellik hâlleri ile şimdiki çalışkanlıkları mukayese edilecek olsa medeniyet ve vahşet denilen şeyler arasındaki fark-ı sahîh asıl bu mukayese ile meydana çıkardı. Görülürdü ki vahşet denilen şey nev'-i beşerin zihince ve vücutça betâet ve atâletinden ibaret bulunup medeniyet ise zihnen ve vücûden çalışkanlıktan ibarettir. Bir halkın mesâi-i zihniye ve cismâniyyesi ne kadar ziyade olursa medeniyetçe mertebesi o kadar tereffü' eder. Zira her sa'y ve gayret bir semere hasıl eyleyip sa'yin, gayretin tekessürüyle semerâtın da tekessürü nev'-i beşerin esbâb-ı refâh-ı bahtiyârisini itmam eylemiş olur." (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 714).

"Sevda" adını taşıyan dördüncü kitaptan itibaren Midhat Efendi kurgunun "sözdizim"ini belirsiz kılacak şekilde açıklamaya girişmekten büyük oranda vazgeçer ve olayları akışına bırakır. Bu kitapta Fardıçerlerin müstakbel "âfitâb-zâde"si Rikalda'nın, ilk karşılaştığından beri Miss Johnsonser'e duyduğu ilginin giderek aşka dönüşmesine ve bunun için karısı ile iki çocuğunu dahi öldürmesine şahit oluruz. Rikalda, ilk etapta yanlışlıkla da olsa eşini balta darbesiyle canından eder, fakat daha

sonrasında Miss Johnsonser'e kavuşmak adına çocuklarının da kafasını keser. Rikalda'nın Miss Johnsonser'e kavuşmasına engel gördüğü ailesini soğukkanlılıkla ve vahşice ortadan kaldırışından sonra onun kafasında oluşan duygu ve düşünceleri çözümler ve buradan oldukça sert “medenî-vahşî” karşıtlığına yeniden yelken açar yazar:

“Ne olmuş sanki! Bir karısı ile iki de ufak çocuğunu öldürüvermiş. Çocuklar hiç de hesaba konulmazlar ya! Çocuklar da kendisinin karı da! Bir adam karısına, çocuklarına birer balta vuramaz mıymış?! Öyle medeniyet dairesi dâhilindeki katiller gibi kan tutmak, pişman olmak, korkmak, acımak gibi hisler bu misülli vahşîlerde nafîle aranmamalıdır. Bunların biraz daha koyuca vahşî olanları artık pek de işe yaramayacak olan ihtiyarların kafasına topuz darbıyla öldürüp tahlîs ediverirler ki bizlerde kolu, bacağı kırılan koyun veyahut öküzü zebh etmek ne hüküm görürse, bunlarda da şu tahlîs o hüküm görür.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 769).

“Medenî” Miss Johnsonser, “vahşî” Rikalda'nın söz konusu davranışından ötürü ona olan saygısını yitirir ve ondan giderek ürkmeye başlar. Daha evvel kafasına koyduğu “kurtuluş” planını da bir an evvel yardımcısı Moşamol'a açarak ondan yardım ister. Bunun için gizlice sal inşasına başlayan, Miss Johnsonser'le birlikte Fardıç kabilesinden ve özellikle de Rikalda'nın gazabından kaçmak isteyen Moşamol, bir gün müjdeli bir haber ile “efendi”sinin yanına döner: Miss Johnsonser'in gemi faciasından ötürü akıbetini bilmediği nişanlısı James Farah hayattadır ve yardımcılarıyla birlikte onu kurtarmak için çıkagelmiştir.

Beşinci kitap, “James Farah” adını taşır. Bu kitap, romanın esas sahnesinin, yani Fardıç kabilesinin yaşadığı mekânın dışında kolonileştirilmiş-“medenileştirilmiş” başka bir mekâna ve buradaki maceralara ayrılmıştır. Burada kurgulaştırılmış kişi, olay ve durumlar da romanın şimdîye kadarki kısmında tasvir edilenlerin aksine son derece “medenî” nitelikler arz eder.

Alman bir babadan ve İngiliz bir anneden olan, beşinci kitabın kurgusunun adeta bir başkişisi olarak beliren James Farah, Miss Johnsonser'in babası kolonici şef Mister Johnsonser'in uzun bir süre hizmetinde çalışmış ve kızıyla nişanlanmıştır. Gemi faciasından sonra nişanlısı Miss Johnsonser'den haber alamadığı için üzülen ve ondan umudunu yitirmeksizin arama çalışmalarına koyulan Farah'ın çilesi büyüktür. Miss Johnsonser için Rikalda'nın acımasızca ailesini ortadan kaldırmasına zıt olarak Farah'ın söz konusu çilesi, son derece duygusallık ve “medenilik” belirtisi taşır. Bu zıtlık, iki farklı âşıktan birisinin “vahşî”,

diğerinin ise “medeni” bir duyarlılığa sahip olmasının sonucu olarak resmedilir.

Kolonideki herkes yaşadığından ve kendisini bulmaktan ümidi kesse de Farah, Miss Johnsonser’i aramaktan vazgeçmez. Mister Johnsonser’in önemli adamlarından Clorington başta olmak üzere pek çok yardımcı ile birlikte Farah, Missouri Nehri etrafındaki aramalarını ısrarla sürdürür. Hatta bu sırada daha evvel bayrak dikilmemiş bir yer bulup patronları Mister Johnsonser adına ele geçirir ve “Johnsonser City” adıyla burayı kolonileştirmeye başlar. Yazar, bu yeni koloni bölgesinin ortaya çıkışı üzerine yine kolonyal süreçlerin oluşumu ve işleyişi üzerine bazı açıklamalarda bulunur. Bu açıklamalara göre yeni koloni alanlarında bazen Kızılderililer istihdam edilir; hatta onlarla ticari mal mübadelesi bile yapılır. Fakat söz konusu açıklamalarda, aynı zamanda, romanın kurgusundaki estetik kolonyalizm söylemini boşa çıkaran bir hususu; daha açık bir ifadeyle, Avrupalıların kolonileştirmek için gittikleri yerlerde “yaman entrikalar”ını gizleyerek yerli halkı en başta dostluk adı altında kandırması, sonrasında ise onların aleyhine “mezalim” ortamı yaratmasına dönük bir vurguyu buluruz:

“(…)Vahşiler, Avrupalılar’ın o süslü kıyafetleri altında ne yaman entrikalar sakladıklarını bilmeyerek ilk safvet-i hâllerıyla bunların düşmanlıklarından korkulmak lâzım geleceği gibi dostluklarına da tamamiyle emniyet gösterilmek iktiza eyleyen adamlar olduklarını ümide düşerler. Aradan birkaç sene geçmelidir ki Avrupalılar zapt ettikleri yerlerde kendilerini güzelce yerleştirip temelleştirsinler de asıl yerliler aleyhinde müstaid oldukları mezâlimi meydana çıkarıp biçare yerliler dahi bunların ne yaman düşmanlar olduklarını anlayabilsinler.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 827).

Farah, yardımcılarıyla birlikte yapmış olduğu arama çalışmalarında nihayet Moşamol’a denk gelir ve onunla birlikte Miss Johnsonser’i Fardıç kabilesinden kurtarmak için plan yapar. Romanın “Vefâ” adını taşıyan altıncı ve son kitabı, işte bu planın işleyişine ve Miss Johnsonser’in kurtuluşuna ayrılmıştır.

O sıralarda; Rikalda’nın ailesini katletmesi sebebiyle küs kaldığı babası Fardıç ile barışmasının şerefine bir tören düzenlenecektir. Farah ve Moşamol, planı işte bu tören üzerine kurar. Sonradan Miss Johnsonser’in de dâhil olduğu bu plana göre törende Fardıç kabilesinin üyeleri içki ve eğlenceye dalıp hâlsiz düşecek, hemen ardından etkisiz hâle getirilecektir; böylelikle de Miss Johnsonser özgürlüğüne kavuşacaktır. Bu plan adım adım gerçekleşir ve tören sırasında sarhoş düşen Fardıç kabilesi üyelerinin

hepsi elleri kolları bağlanarak etkisiz hâle getirilir; Miss Johnsonser de özgürlüğüne kavuşur. Fakat Miss Johnsonser bununla yetinmez; hem kabileye ilk düştüğü sırada karşılaştığı adak olma tehdidinin intikamını almak hem de bir “medeni” olarak Fardiç kabilesine “vahşiliği”ni hatırlatmak adına bir oyun kurar. Bu oyuna göre elleri bağlanıp esir alınan bütün kabile üyeleri, Tanrı Huyi Çilopoştli’ye kurban edilecektir. Bu oyun, Miss Johnsonser’in beklediğinden daha fazla başarılı olur. Kabile üyeleri büyük bir korku içine düşmenin yanı sıra din uluları Maradangal’ın ağzından Huyi Çilopoştli’ye tapınmanın boş bir inanç olduğunu işitir; o anda bütün bunların bir oyun olduğunu ve canlarının bağışlandığını öğrenerek “medeniyet”in büyüklüğünü kavrar. Fakat bu sırada Rikalda üzerinden ilginç bir vaka gelişir. Ailesinin yaşadığı koloni bölgesine dönmek isteyen Miss Johnsonser’e bütün ihtiraslarını yitirdiğini ve kendisinin hizmetinde çalışmak istediğini söyleyen Rikalda, Moşamol ile birlikte Mister Johnsonser’in bir süre gönüllü yardımcısı olur. Rikalda, bu süre boyunca kendisini “medenileştirir”. Daha sonrasında babası Fardiç’in Patariçarlar tarafından alıkonulup öldürülmesi üzerine Moşamol ile birlikte baba evine dönmek ve kabile üyelerini “medenileştirmek” için harekete geçmek ister. Bu durum, Batı’dan “medeniyet”i ithal etmeye çalışan Osmanlı aydınlarının söz konusu çabasını anımsatır:

“Bilhassa Misters James Farah böyle nimet-i medeniyeti Fardiçarlar’a tamim için vuku bulan bir teşebbüsü ziyadesiyle takdir eyledi. İstedikleri ruhsatın ita olunacağını hemen o anda Rikalda ile Moşamol’a tebliğ ettikten maada yarın o iki erkek ve bir kadından ibaret bulunan Fardiçarlar heyet-i meb’üsesini de kendi huzurlarını getirmelerini emreyledi.” (Ahmet Midhat Efendi, 2003: 891).

Miss Johnsonser, bu hususta müsaade verir ve hatta onları isteklerinden ötürü tebrik eder.

1892 yılında yayımlanan *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında da Ahmet Midhat’ın, kısmi oranda kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara eğildiği görülür. Bazı Tanzimat romanlarında karşımıza çıkan ve Berna Moran’ın *alafranga züppe* (Moran, 2010: 259-260) olarak adlandırdığı Batı özentisi tipin karşısında konumlandırılmış “ideal” bir Osmanlı aydını tipi çerçevesinde beliren Ahmet Metin’in, *Şirzat* adlı bir Selçuklu “beyzâde”sinin Avrupa sahillerine yolculuğunu ve bu yolculuk sırasında yaşadığı maceraları ele alan bir anlatıdan ilhamla “Meliket’ül-Bahr” adlı kotrasıyla birlikte Akdeniz’e yolculuğunun konu edinildiği ve Jules Verne ile

Alexandre Dumas'dan ilhamla kaleme alınan³ bu romanda, yer yer estetik kolonyalizm söylemini bulabiliriz. Fakat bu kez söz konusu söylem doğrudan, yani yazarın kurguya dâhliyle değil dolaylı olarak, yani kurgu sürecinin gelişimine bağlı bir biçimde inşa edilir. Bu noktada Ahmet Metin'in Şirzat ile Robenson Crouse arasında benzerlikler arama çabasına değinmek gerekir özellikle. Kendi ideali-kahramanı Şirzat'ın ıssız bir adaya düştükten sonra orada tıpkı Robenson gibi bir "medeniyet kurucusu" rolü icra etmesinden dolayı onu "eski Robenson" olarak niteleyen Ahmet Metin'in bu şekilde bir benzetme, nitelendirme -ve son kertede yüceltme- çabası, bir yönüyle kolonyal süreçlere kısa bir telmihi imler,⁴ bir başka yönüyle de söz konusu süreçlerin meşrulaştırımına hizmet eden (Sayar, 2002: 146) bir metnin (yani *Robenson Crusoe* romanının) ve onu hazırlayan arka planın olumlanmasına uzanır⁵. Ahmet Metin'in, seyahat sırasında kendisine refakat eden Madam Neofari (Koçagari) ile -Şirzat'ın bir kısım maceralar yaşadığı adaya yaklaşmaları vesilesiyle- girmiş olduğu şu diyalogda bu durumu açık bir şekilde görebilmek mümkündür:

"Nihayet önündeki adaya gereği gibi takarrüp edildikte Neofari: - Demek oluyor ki böyle menfa ve maktel-i mücrimin ve mazlumîn olan bir cezireye gidiyoruz, demesiyle Ahmet Metin dedi ki: -Bu şöret cezire-i mezkûrenin pek eski zamanlarına mahsustur madam! Bizim Şirzad-ı Selçukî romanının evan-ı güzârında ise cezire-i mezkûrenin suret-i şöretini 'Eski Robenson'un cay-ı ikameti' diye tayin eyleyebiliriz. -Bir Robenson hikâyesi bilirim ki 'Robenson Cruzoe' diye âdeta kâffe-i elsineye tercüme olunmuştur. Fakat bu Robenson eski midir, yeni midir onu bilemem. -O dediğiniz Robenson Cruoze yenisidir madam! Benim dediğim eski Robenson ise bizim Şirzad-ı Selçukî'den ibarettir." (Ahmet Midhat Efendi, 2013: 632).

³ Ahmet Midhat, romanın başındaki "İfadedicik" kısmında, romanını oluştururken söz konusu yazarlardan etkilendiğini dile getirir (Ahmet Midhat Efendi, 2015: 9).

⁴ Bilindiği gibi Daniel Defoe'nun Robenson Cruose karakteri, kolonyalist bir efendi imgesi olarak da yorumlanır ve Batı kültüründe bu imge, Batı-Doğu ilişkisi perspektifinde yeniden üretilir (Watt, 2007: 76).

⁵ Burada aynı zamanda Ahmet Metin'in -ve dolayısıyla Midhat Efendi'nin- Daniel Defoe'nun *Robinson Cruose*'unun kurgusunun kaynağına yönelik bir sorgulamada bulunması dikkat çeker. Fakat bu sorgulamanın yolu, günümüz araştırmacılarında olduğu gibi İbn Tufeyl'in *Hayy İbn Yakzan*'ına değil, 18. yüzyılda yaşamış İskoç bir gemicinin gemiden kovulması sonucu yaklaşık dört sene Amerika yakınlarındaki bir adada bir başına yaşamaya mecbur bırakılan "Aleksandr Selkrik"e çıkar. Ayrıca Midhat Efendi, Defoe'nun *Robenson Cruose*'unda söz konusu gemicinin başından geçen maceraların birebir alıntılanmadığını, fakat ondan ilhamla farklı macera grubu oluşturulduğunu dile getirir (Ahmet Midhat Efendi, 2013: 633).

Ahmet Metin ile Madam Neofari arasındaki bir başka diyalogda geçen hırsızlık ve gasp gibi olguların “vahşi” milletler nezdinde hâlâ suç olarak görülmediğine yönelik ifadelerde de yine dolaylı bir meşrulaştırımı sezmek mümkündür. Ayrıca bu ifadelerde “vahşi” milletlere ait olduğu imlenen coğrafyaların, kolonyalist Batılılar tarafından “vahşi” olarak gösterilen coğrafyalarla birebir uyuşması dikkat çekicidir:

“(…) Ahmet dedi ki: / -Sonraları vazii-i kavaninin sirkati menleri dahi yalnız kendi cemiyetleri dahiline münhasır kalmıştır. O cemiyetten hariç bulunan sair ebna-yı cinsini soymak yine mubah olarak devam edegelmiştir ki muharebat-ı kadimenin işte böyle cemiyetçe icra olunur bir nev’i mugasaba ve müsarakadan ibaret olduğunu anlamak güç değildir. Fazilet-i medeniyeleri henüz vahşet derekâtından yükselip uzaklaşmamış olan bazı akvâmda sirkatin fezailden madudiyeti âdet-i kadimesi hâlâ bakidir. / -Neofari: Evet, Afrika, Amerika, Avusturalya vahşileri gibi ahali nezdinde öyle olmak lazım gelir.” (Ahmet Midhat Efendi, 2013: 269).

İlginç olan şudur ki; Midhat Efendi’nin bu romanda oldukça örtük bir şekilde Batı kolonyalizmini kısmen yadsıyan, dolayısıyla estetik kolonyalizm söylemini belli ölçülerde aşan; yapısalcı paradigmanın kavramlarıyla ifade edersek, söz konusu söylemdeki ikili-karşıtlıkların dayandığı dizgeyi bir yönüyle de olsa kıran/bozan bir tutum sergilediği de görülür. Bu noktada her şeyden evvel Ahmet Metin’in Kadıköyü’nde İngilizlere ait kotra ve sandal kulüplerinin azalık tekliflerini reddedişini anımsamak yerinde olur. Ahmet Metin, her ne kadar bu teklifleri kendisinin yarışçı olmadığını söyleyerek reddetse de onun bu tavrındaki esas maksat farklıdır ve bu maksat, “Osmanlı toprağında, Osmanlı sularında ecnebi namına mensup bir cemiyete iltihakı, hamiyet-i Osmaniyesine mugayir bulmak”tan (Ahmet Midhat Efendi, 2013: 245) ötürü bir karşı çıkış olarak okunmalıdır. Ahmet Metin’in kurguda yer yer Hıristiyan dünyasında Müslümanlara karşı beliren menfi bakışı ve İslâm medeniyetinin Ortaçağ’daki üstünlüğünü sorunsallaştırması da yine bu bağlamda düşünülebilir⁶. Fakat son tahlilde Ahmet Metin’in -ve dolayısıyla Ahmet Midhat’ın- bu tavrının, kolonyalizme ve onu meşrulaştıran söyleme karşı net bir yadsıma şeklinde somutlaştığını söylemek mümkün değildir. Çünkü

⁶ Hatta metin içinde yer yer Türklük vurgusuyla birlikte beliren Osmanlılık ve İslâmiyet vurgusunu da baz aldığımızda, Ahmet Midhat’ın romanı bir yönüyle Batı’daki Osmanlı karşıtlığına bir cevap mahiyetinde kurgulanmış olarak görülebilir. Nitekim ileride de göreceğimiz gibi bir yıl evvel kaleme aldığı *Avrupa’da Bir Cevelan* adlı gezi eserinde yazar, Osmanlı ve İslâmcı söylemi yine kolonyalist söylemin karşısında konumlandırmıştır.

buradaki karşı çıkış, sadece İslâm dünyası-Osmanlı Devleti bazında geçerlilik kazanır; ayrıca kolonyalizmin derin bağlantılarına (iktisadi, sosyal, siyasal bağlantılar) işaret etme hususunda yetersiz kalarak, salt İslâm/Osmanlı karşıtı söyleme muhalif bir tutum şeklinde somutlaşır.

Midhat Efendi'nin 1894 senesinde yayımladığı ve *Letaif-i Rivayat* içerisine dâhil ettiği “Bir Acîbe-i Saydiye” adlı hikâyeye türündeki eseri de kolonyal süreçler ve ilgili olgular bağlamında okunabilir. Bu eserde, *Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi* romanındaki gibi açık bir şekilde kolonyal süreçlerin olumlandığı; bir başka ifadeyle, söz konusu süreçleri meşru olarak ele alan söylemin tekrarlandığı görülür. Ancak yazar kolonileştiren coğrafyayı burada Afrika olarak seçer ve “beyaz adamlar”ın karşısına “Afrikalı zencileri” koyar.

Fazıl Gökçek'in “yazarın amacının hikâyeye anlatmaktan çok Afrika coğrafyası hakkında okuyucusunu bilgilendirmek” olması sebebiyle *Letaif-i Rivayat*'taki en başarısız hikâyeye saydığı⁷ bu eserde, Pol dö Şalo adlı Fransız asıllı bir Amerikalının Kongo ormanlarındaki avı ve yardımcısı Gambo'nun yaşadığı bir aşk macerası kurgulaştırılır ve bunun üzerinden kolonyal süreçlere değinilir.

Hikâyede kolonyal süreçler ile ilgili olgular, özellikle önsöz olarak nitelendirilebilecek “Bir Seyahat-i Fikriye” adlı ilk kısımda açığa çıkar. Midhat Efendi bu kısımda her tür kolonyalist/şarkiyatçı söylemde merkez konumunda bulunan “medeni-vahşi” ayrımını “beyaz adamlar-zenciler” ayrımı çerçevesinde yeniden üretir ve buradan kolonileştirmeye yönelik olumlayıcı bir tablo çizmeye yönelir. Yazara göre Kongo'daki zenciler, yaşadıkları coğrafya gibi “vahşi”dir. Fakat yazar -*Rikalda* romanına göndermede bulunarak- Kongo yerlisi siyahileri Aztek bakiyesi Kızılderililer kadar “vahşi” olarak görmez, onların “medeniyet” açısından görece ileride bulunduğu ve hâllerinin “bedavet” olmadığına hükmeder:

“(…) Bunların vahşetleri öyle zannolunduğu gibi âdeta behayim vahşeti suretinde değildir. Hatta Rikalda romanında Amerika'nın Aztekleri hakkında beyan eylemiş olduğumuz vahşet derecesinde bile değildirler. Sözün daha doğrusunu ister iseniz bunların hallerine bedavet dahi denilemez. Zira beyaban-ı bedavette puyan olan ahali

⁷ Bu hususta Fazıl Gökçek şunları dile getirir: “Bir Acibe-i Saydiye, Letaif-i Rivayat'taki en başarısız hikâyedir. Yazarının amacının bir hikâyeye anlatmaktan çok Afrika coğrafyası hakkında okuyucularını bilgilendirmek olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, roman ve hikâyelerinin hemen tamamında, bir hikâyeye çerçevesinde okuyucularını çeşitli konularda bilgilendirme amacı taşır. Fakat bu eserde bilgi verme kaygısı, tahkiyenin önüne geçmiş hatta tahkiyeyi hemen tamamen yok etmiştir.” (Gökçek, 2009: 60).

gibi seyyar olmayıp köylerinde ikamet ederler. Bazı taraflarda taştan, bazı yerlerde çamurdan ve ekser mahallerde ağaçtan haneler, çardaklar yapıp bunlarla köyler kasabalar teşkil ederek müçtemian, mukimen yaşarlar.” (Ahmet Midhat Efendi, 2001: 793).

Yazarın “vahşi”lerin karşısında konumlandığı Avrupalılar ise tıpkı *Rikalda*’da olduğu gibi bu hikâyede de “medeni”, gelişmiş bir şekilde ve gittikleri yerleri “medenileştiren” işleviyle resmedilir. Yazara göre Avrupalılar (Belçikalılar, Fransızlar, Almanlar vs.) gayret-i istimariyyesini Kongo coğrafyasına ulaştırarak burada “büyük müste’mereler peyda et[-miş]”; hatta Belçika Kralı Leopold’un yardımıyla ülkede “mamuriyet-i medeniye”yi tesis etmiştir:

“(…) Avrupa’nın gayret-i istimariyyesi oralara kadar yetişip asıl Kongo hükûmet-i mahalliyesi bir hükûmet-i resmiye suretinde Avrupa tarafından fazla Belçikalılar, Fransızlar, Almanlar ve bazı sair Avrupalılar dahi oralarda büyük büyük müste’mereler peyda ettiler. Buralarda mamuriyet-i medeniye husule getirmek için bilhassa Belçika kralı haşmetli Leopold hazretlerinin ettikleri himmet ve gayrete nihayet yoktur.” (Ahmet Midhat Efendi, 2001: 790).

Hikâyede kolonyal süreçlerin olumlanmasının dışında, konuyla ilgili birkaç ayrıntıya da işaret etmek gerekir. Bu ayrıntılardan ilki, *Rikalda* romanında da olduğu gibi, karakterlerin renkleriyle “var olması”dır. “Medeni” Avrupalıları simgeleyen Pol dö Şalo “beyaz”dır; onun tercümanı ve yardımcısı Gambo ile sevgilisi Calu ise “siyah” olarak karşımıza çıkar. İkinci ayrıntı ise Gambo’nun, tıpkı *Rikalda* romanındaki Moşamol gibi, “medeni”lerle bir dönem birlikte olması ve kısmen de olsa “medeni”ler gibi yaşaması, “medeni”lerin dilini bilmesidir. Bu yönüyle Gambo, kurguda, kültürel melezliğin ve kültürel çoksesliliğin bir simgesi olarak da addedilebilir.

Tür bakımından konumuzun sınırlarını aşsa da, Midhat Efendi’nin *Avrupa’da Bir Cevalan* adlı gezi eserine de burada değinmenin faydalı olacağını düşünmekteyiz. Yazarın 1889 yılında Stockholm’de düzenlenen “Müsteşrikin Kongresi”ne (Şarkiyatçılar Kongresi) katılmak amacıyla yapmış olduğu Avrupa gezisinin izlenimlerinden oluşan ve 1890’da yayımlanan *Avrupa’da Bir Cevalan*’da, kolonyal süreçlere yönelik olguların yer yer söz konusu edildiği görülür. Özellikle yazarın Paris’teki Umumi Sergi’yi gezerken Fransa’nın Tunus, Fas ve Cezayir gibi Kuzey Afrika’daki kolonilerinden elde ettikleri kültürel gereçlere ve bunların “otantizm yaratma” amacıyla kullanılmasına yönelik edindiği izlenimler bu hususta önem arz eder.

Midhat Efendi bu eserde, ilgili konuların ele alındığı diğer eserlerindeki aksine kolonyalizme yönelik herhangi bir olumsuz yargıya varmaz; bu bakımdan onun söylemi objektif bir gözlemle kaleme alınmış gezi eserlerindeki söyleme yaklaşıyor. Hatta kolonyal süreçlerden kaynağını bulan ve bu süreçleri meşrulaştıran estetik kolonyalizm söylemi açısından Midhat Efendi'nin, tıpkı *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında olduğu gibi, İslâm/Osmanlı söz konusu olunca bir “yapıbozum” a yöneldiği görülür. Nitekim kitabın konuyla ilgili en dikkat çekici yönünün de bu olduğu söylenebilir. Midhat Efendi'nin Christinia'da karşılaştığı bir şarkiyatçıyla İslâm dininin özgünlüğü üzerine yapmış olduğu tartışma çerçevesinde görülen bu “yapıbozumsal” tavır, aynı zamanda yazarın karşılaştırmalı din hususundaki düşüncelerinin anahtarını verir. Yazar, karşıdaki şarkiyatçının İslâm'ın kutsal kitabı *Kur'an-ı Kerim*'deki hükümlerin *Zend-Avesta* ve diğer eski kutsal metinlerde de var olup olmadığını -ve böylelikle örtük de olsa İslâm'ın özgün bir din şeklinde somutluk kazanıp kazanmadığını- tartışmaya açarak kendisine yüklenmesine binaen bunun bir “etki” ilişkisi çerçevesinde düşünülemediğini, kutsal metinlerin arasında birtakım benzerliklerin bulunduğunu fakat bu benzerliklerin “levh-i mahfuzdan muktebes hak sözleri”ni barındırmaktan kaynaklandığını öne sürerek şunları ifade eder:

“Ne mevcut olduğuna kailiz ne de mevcut olmadığına! Hatta İncil ve Tevrat-ı Şerife’de ne gibi ayat-ı celile bulunduğunu Kur’an-ı Kerim’den istinbat eyleyerek yoksa elde mevcut bulunan Tevrat ve İncillerin bizce münzeliyeti itikat olunan suret-i asliyelerine tamamı tamamına mutabakatını kabul edememekle beraber bi’l-küllüye muhalefetini de iddia etmeyiz. Herhangi bir söz vahdaniyet-i Rabbanîye kanununa muvafıkça o söz bizce makbuldür. ‘Allah birdir. Nazir ve şeriki yoktur. Mekândan münezzehtir. İrade ve iktidar-ı küll ondan ibarettir.’ gibi sözleri gerek Çince ve gerek Hintçe yazılmış olsun kitap ve elsinenin kâffesinden akdem olan levh-i mahfuzdan muktebes hak sözlerdir diye kabule hazırız. Fakat ahkâm cihetinde ahkâm-ı Kur’aniye’den maada hiçbir kitabın hükmüne tâbi değiliz. Hintliler öküz yemiyorlar diye biz de öküz yememelik etmeyiz. Nasara hitâna riayet etmiyorlar diye biz de terk eylemeyiz. Gerek ahkâm-ı diniye ve dünyeviye ve gerek âdât ve âdâb-ı İslâmiyece kitap ve sünnet ve kıyas-ı fukaha ve icma-ı ümmet nede karar kılmışsa ona tâbi olup bu hükümlere mutabık olan ahkâm-ı sairenin bizden evvel dahi mevcudiyetlerini mani-i kabul görmek şöyle dursun belki lüzum-

ı kabullerini müeyyed sayarız. Çünkü bizce hak denilen şey kadim olup butlan ona nispetle avarızdandır.” (Ahmet Mithat Efendi, 2015: 284).

Sonuç

Ahmet Midhat Efendi; gerek *Rikalda yahut Amerika’da Bir Vahşet Âlemi*, *Ahmet Metin ve Şirzat* romanlarında gerek “Bir Acibe-i Saydiye” başlıklı hikâyesinde gerekse de *Avrupa’da Bir Cevelan* adlı gezi eserinde, genel olarak, Şinasi ve Münif Paşa’nın medeniyet ve Batı üzerine yazdığı makalelerde de benzerlerine rastladığımız kolonyalist söylemi kurgusal düzleme eklemeler. Bunun sebepleri bağlamında, elbette Batı medeniyeti ile yeni yeni tanışan Osmanlı aydınınının henüz kapitalizmin ve yayılmacılığın özgün koşullarını idrak edememesinden ve memleketin Batı ile girmiş olduğu bütünlüşme sürecine yönelik “rüya”dan henüz uyanamamasından söz edilebilir. Fakat öte yandan Midhat Efendi’nin İslâm ve Osmanlı söz konusu olunca tıpkı Namık Kemal gibi “yapıbozumcu” bir tavrı benimsediği ve Batı’ya karşı bir söylem geliştirdiği de görülür. Bu açıdan bakılınca, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar keskin bir şekilde devam eden düşünsel “düalite”nin Midhat Efendi için de geçerli olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Ahmet Midhat Efendi (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. (Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi (2003). *Bütün Eserleri: Romanlar XII: Rikalda yahut Amerika’da Bir Vahşet Âlemi*. (Haz. Erol Ülgen-M. Fatih Andı-Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi (2001). *Letaif-i Rivayat* (Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2015). *Avrupa’da Bir Cevelan*. (Haz. N. Arzu Pala). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barry, Peter (2002). *Begining Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Childe, Gordon (2010). *Kendini Yaratan İnsan: İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi*. (Çev. Filiz Ofluoğlu). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Cooper, Frederick (2005). *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. California: University of California Press.

- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2015). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyrice Tepeciklioğlu, Elem (2013). “Postkolonyal Kuram/Uluslararası İlişkiler Disiplinini Dekolonize Etmek”. *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 4/2.
- Ferro, Marc (1997). *Colonization: A Global History*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1990). *Bilginin Arkeolojisi*. (Çev. Veli Urhan). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Gökçek, Fazıl (2009). “Letaif-i Rivayat”. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5.
- Güngör, Bilgin (2017). *Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış (1876-2014)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Lévi-Strauss, Claude (2010). *İrk, Tarih ve Kültür*. (Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Loomba, Ania (2000). *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moran, Berna (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, M. Orhan (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Said, Edward W. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (Çev. Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayar, Kemal (2002). “Sömürgeciliğin Karşısında Psikiyatrist: Frantz Fanon”. *Yeni Symposium*, 40.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (Haz. Abdullah Uçman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Volkov, Mai (1978). *Günümüzde Yenısömürgeciliğin Stratejisi*. (Çev. A. Doğan). İstanbul: Ürün Yayınları.
- Wallerstein, Immanuel (2014). “Medeniyet(ler) Niçin Yeniden Gündemde?” *Medeniyetler Çatışması*. (Huntington, Samuel). Ankara: Vadi Yayınları.
- Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine Denemeler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARINA YÖNELİK İZLENEN POLİTİKA (1923-1938)*

Policies towards Immovable Cultural Assets during Early Period of Modern
Turkey (1923-1938)

Ercan KARAKOÇ*

Hülya UTKULUER YILDIRIM*

ÖZET

Bu çalışmada, erken Cumhuriyet dönemi kültür politikalarında taşınmaz kültür varlıklarına ayrılan yer değerlendirilmektedir. Bu kapsamda, İnönü ve Bayar hükümetlerinin programları, Cumhuriyet Halk Partisi yayınları, dönemin öne çıkan kültür kurumlarının faaliyetleri ile kurucu lider Atatürk'ün konuya yaklaşımı incelenmiştir. İzlenen kültür politikası; anayasa, kanunlar, yönetmelikler, genelgeler ve ayrıca arşiv ve basın kaynaklarından takip edilmiştir. Cumhuriyet'in önceki devirlerden kültür mirası olarak devraldığı tarihi eserlere yönelik yaklaşımı değerlendirilirken, kapsamın daraltılması için özellikle İstanbul'daki taşınmaz kültür varlıklarından örnekler üzerine odaklanılmıştır. Bir envanter iddiası taşımayan bu çalışmada, söz konusu eserlerden örnekler, arşiv belgelerine yansyarak gündem oluşturan taşınmazlar arasından seçilmiştir. Bunların arasında çeşitli sebeplerle kapatılanlar ve yıkılanlar olduğu gibi onarılarak ya da farklı işlevlerle ayakta kalan ve günümüze ulaşanlar bulunmaktadır. Bu yapılara ilişkin kararların nasıl alındığı, hangi kanunların çıkarıldığı, konunun hangi başlıklarla gündeme geldiği incelenmiştir. Bu verilerden yola çıkılarak savaş yıllarının ardından yeni kurulan devlette, karşı karşıya olunan tüm siyasal, sosyal, toplumsal ve ekonomik sorunlara rağmen, devletin taşınmaz kültür varlıklarına önem vermeye çalıştığı, ancak kuruluş döneminin ilk yıllarında konuyla ilgili tutarlı bir politika takip edemediği görülmektedir. Bununla birlikte, 1930'lu yıllardan sonra kültür varlıklarına verilen önem artmış ve halkın koruma bilincine sahip olması için de çaba gösterilmiştir.

* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı doktora programında hazırlanan "Cumhuriyet Politikalarında Kültür Varlıkları (1923-2002)" başlıklı tezden üretilmiştir.

* Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü-İstanbul. E-posta: ercankarakoc@hotmail.com. Orcid ID: 0000-0002-5859-8661.

* Doktora Öğrencisi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi ABD-İstanbul. E-posta: hulyautkuluer@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-5080-6454.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Kültür Politikası, Kültür Mirası, Taşınmaz Kültür Varlığı, Tarihi Eser.

ABSTRACT

In this study, the place which was allocated for the cultural assets in cultural policies during the Early Modern Turkey is examined. In this sense, the government programs of İsmet İnönü and Celal Bayar, the publications of Republican People's Party, the activities of prominent cultural foundations and founding leader Atatürk's approach to the subject has been studied. The cultural policy of the era has been followed through the constitution, regulations, and archival documents in addition to press. While evaluating the Republic's approach to the historical artifacts that were inherited as cultural legacy, the study mainly focuses on the immovable cultural assets particularly in Istanbul to reduce the scope. This study makes no pretensions to be an inventory, and the examples in this article/thesis has been selected among the immovables which acquired recognition by obtaining place in the archival documents. Among the immovable which were selected, there have been some that were closed or demolished for different reasons as well as others which have kept standing through restoration or use for different functions and have been able to survive until today. This article studies how the decisions were made concerning these structures, which regulations were legislated, and in what titles the subject came to the fore. In consideration of this information, despite the damages of going through a war and establishing a new state which faced political, social, and economic problems, it is clear to see that the government paid attention to cultural assets, but it could not adopt a consistent policy with regard to this matter. By 1930s, as conditions of the period had changed, the importance that was attached to the cultural assets increased and efforts were initiated to make people conscious of conservation.

Keywords: Early Period of Modern Turkey, Cultural Policy, Cultural Legacy, Immovable Cultural Asset, Historical Artifact.

Giriş

Kültür varlığı, “tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş, bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar” şeklinde tanımlanmaktadır (URL-1). Ait oldukları toplumların kültürel gelişiminin somut kanıtları olan taşınmaz kültür varlıkları; mimari, sanatsal, arkeolojik, tarihi veriler sunarak toplumun ortak kültür ve bilincine katkı sağladılar. Bulunduğu dönemin fiziksel tanığı olan kültür varlıkları bu yönleri ile belgesel değere sahiptirler (Ersöz, 2017: 30-34). Bu nedenle bir toplumun kendine has, maddi ve manevi tüm yönlerini kapsayan “milli kültür” içinde, taşınmaz kültür varlıklarının ayrı bir önemi vardır.

Çok sayıda ve farklı şekillerde tanımlanan kültür, “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” olarak tanımlanır (URL-2). “Hars” ve “ekin”, bu haliyle kültür kelimesinin eş anlamlısı olarak verilir. Atatürk’ün de tercih ettiği “hars” kelimesi, kültürün medeniyetten ayrımını ifade etmekte kullanılmıştır. Bu hali ile Türk tarihinde harsı kullanan ilk isim Ziya Gökalp’tir¹. Ona göre hars din, dil, ahlak, hukuk, fikir, ekonomi, sanat, fen alanlarının toplamıdır ve millidir. Medeniyet de aynı toplumsal özelliklerin beynelmül bir bütünüdür. Yani kültür milli özellik taşıırken, medeniyet kültürlerin bir araya gelerek oluşturduğu evrensel bir bütünlük sunar (Ziya Gökalp, 1955: 19-20).

Atatürk de benzer biçimde harsı şöyle tanımlar: “Bir insan cemiyetinin devlet hayatında, fikir hayatında, yani ilimde, toplum bilimlerinde ve güzel sanatlarda, iktisadi hayatta yani ziraatta, sanatta, ticaretle, kara deniz ve hava taşımacılığında yapabildiği şeylerin toplamıdır” (İnan, 2018: 383). Ancak Atatürk, hars ile medeniyet arasında bir ayrım olmadığını düşünür. Yüksek bir harsın, onun sahibi olan millete kalmayacağını, diğer milletlere de tesir edeceğini söyler ve “Belki bu itibarla olacak, bazı milletler yüksek ve şamil harsa medeniyet diyorlar” der (İnan, 2018: 383).

Bir ulusun geçmişinden gelen kültür mirası, gerek o ulusun milli kültürü üzerinde, gerekse yaratılan tüm kültür mirasının insanlığa ait olduğu evrensel görüşüne dayanarak medeniyet içinde ayrı bir öneme sahiptir. Bu özelliği ile kültür politikaları içinde değerlendirilmesi gereken önemli bir başlık olarak kültür mirası, bir neslin kendisinden sonrakilere bırakacağı ve geçmişten devraldığı tüm taşınır-taşınmaz kültür varlıklarını kapsayan bir tanımdır. Bu çalışmada ulusal kimliğin oluşturulmasında ve devamlılığında rolü olan kültür mirasının bir parçası olarak, çeşitli devirlerde yapılmış ve Türkiye Cumhuriyeti’nce devralınmış taşınmaz kültür varlıklarından İstanbul’da bulunanlar üzerinde durulmaktadır. Taşınmaz kültür varlıkları ifadesinin dönemsel karşılıkları olarak çalışmada “asar-ı atika”, “eski eser”, “tarihi eser”, “antikite”, “abide”, “anıt”, “ata yadigârı” gibi terimler de kullanılmaktadır².

¹ Ziya Gökalp (1876-1924), Türkçülük akımının temsilcisi, sosyolog, eğitimci ve fikir adamı. Hars ve medeniyet üzerine yazıları ile tanınır.

² Adı geçse bu terimler başta arşiv ve basın kaynaklarında olmak üzere literatür okumalarında karşılaşılan ve taşınmaz kültür varlıkları anlamını taşıyan terimler olduğu için metne dahil edilmiştir.

Özellikle taşınmaz kültür varlıklarının oluşturduğu kültür mirasını korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak fikri dünyada 1960'lı yıllarda öne çıkmıştır. Rejim değiştirerek imparatorluktan ulus devlete dönüşen, topraklarının büyük kısmını kaybeden ve yeni sınırları içindeki tüm uygarlık izlerine sahip çıkmaya çalışan ülkede, geçmişten devralınan mirasın nasıl değerlendirileceği önemli bir meseleydi. 1920'den itibaren hükümet programlarında, yasalarda, devlet kurumlarında ve kurucu lider Atatürk'ün söylemlerinde bu mirasa ayrılan yerin araştırılması bu hassas konuya yaklaşımı ortaya koyacaktır.

Hükümetlerin Taşınmaz Kültür Varlıklarına Yaklaşımı

Milli Mücadele döneminde Ankara'da geçici hükümetler niteliğinde İcra Vekilleri Heyetleri kurulmuştu³. Bu heyetler, tıpkı Cumhuriyetin ilanından sonra kurulacak hükümetlerin yaptığı gibi, faaliyetlerini beyan eden programlar yayınladılar. İlk İcra Vekilleri Heyeti'nin programında "asarı atika-i milliyeyi tescil ve muhafaza eylemek" şeklinde bir madde bulunuyordu (TBMM Zabıt Ceridesi, 04.05.1920). Bu heyette Maarif Vekilliği görevini üstlenen Dr. Rıza Nur, Meclis'te hükümet programının maarif kısmını okurken, çocukların dini ve milli bir terbiye ile eğitilmesi için atılacak adımlar arasında Türk diline, milli tarih ve edebiyata ve milli eski eserlere önem verilmesinin altını çizmiş ve bunların milli ruha yön vereceğini beyan etmiştir (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013: 47). Milli Mücadele'nin sürdüğü bu karışık dönemde kurulan ilk hükümetin programında eski eserlere yer ayrılması ve bunların milli kimliğe katkı sağlayacağını vurgulanması önemlidir. Cumhuriyet öncesi dönemde birçok önemli sorunla mücadele edilirken ve Osmanlı Devleti resmen ortadan kalkmamışken, milli kimliği güçlendirmek için dil, tarih, edebiyat ve eski eserler itici bir güç olarak görülmüştür.

İkinci ve Üçüncü İcra Vekilleri Heyeti müstakil programlar oluşturmamışlardır, dolayısıyla önceki dönemin programında yer aldığı haliyle eski eserlere yönelik alınan karar geçerliliğini korumuştur.

³ Büyük Millet Meclisi bünyesinde, 23 Nisan 1920-30 Ekim 1923 tarihleri arasında İcra Vekilleri Heyeti adıyla dört idare kurulmuştur. Birinci İcra Vekilleri Heyeti 3 Mayıs 1920-24 Ocak 1921; İkinci İcra Vekilleri Heyeti ise 24 Ocak 1921-9 Temmuz 1922 tarihleri arasında Fevzi (Çakmak) Paşa riyasetinde toplanmıştır. Üçüncü İcra Vekilleri Heyeti, Hüseyin Rauf (Orbay) Bey riyasetinde 9 Temmuz 1922-4 Ağustos 1923 tarihleri arasında ve son heyet ise Ali Fethi (Okyar) Bey'in başkanlığında 14 Ağustos 1923-27 Ekim 1923 tarihleri arasında görev yapmıştır. Kuvvetler birliği esasına dayanan ve Meclis Hükümeti Sistemi adıyla anılan bu idareler "Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümetleri" olarak da bilinir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Kabine Sistemine geçilmiş ve 30 Ekim 1923'te İsmet (İnönü) Paşa'nın başvekaletinde ilk kabine resmen göreve başlamıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Aslan, 2001; Güneş, 2012).

Dördüncü İcra Vekilleri Heyeti programı detaylı biçimde hazırlanmış ve kültür mirasını ilgilendiren bazı kararlara yer verilmiştir. İcra Vekilleri Reisi Ali Fethi (Okyar) Bey tarafından okunan programın Şeriyye ve Evkaf bölümünde “abidat-ı İslamiyenin imar ve ihyasına” başlanacağı ifade edilmektedir (TBMM Zabıt Ceridesi, 05.09.1923). İslam abideleri olarak nitelenen vakıf eserlerinin ne olacağı konusu Cumhuriyet’in ilk yıllarında tartışılan konulardan biri olacaktır. Cumhuriyet öncesinde imar ve ihyasının gündeme gelmesi bu açıdan dikkat çekicidir. Programın maarif bölümünde ise milli hars teşkilatına özel bir önem verileceği, Maarif Vekaleti bünyesinde kurulmuş olan Hars Müdüriyetinin geliştirileceği, uygun yerlerde milli müzeler açılacağı ve milli eserlerin toplanarak saklanmasına çalışılacağı ifade edilmektedir. Bu program hem vakıf eserlerinin imar ve ihyasına, hem de ulusal kimliğin güçlendirilmesi için önemli görüldüğü daha evvelki programlarda ilan edilen tarihi eserlerin saklanarak, mümkün olan yerlerde müzeler açılmasına yer vererek taşınmaz kültür varlıkları konusunda ayrı bir öneme sahip olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği büyük yıkımlara, şehirlerdeki yangınlara, toprak kayıpları ve göçlere; Milli Mücadele ve Kurtuluş Savaşı ile oluşan olağanüstü şartlara rağmen, Cumhuriyet öncesi hükümet programlarında kültür varlıklarına yer verilmesi ileri bir düşüncenin ürünüdür. Dünyada henüz tarihi eserlerin korunması gündemde değildir. Bu olgu özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra büyük Avrupa şehirlerinde yıkılmış olan eski eserlerin ayağa kaldırılması düşüncesi ile gelişecektir. 1960’lı yıllar bu düşüncenin sistematik hale geldiği, uluslararası kuruluşların tarihi eserleri korumak için faaliyete geçtiği yıllar olacaktır. Buna rağmen Türkiye’de milli kimlikteki önemi bugün herkesçe kabul edilen tarihi eserlere sahip çıkma düşüncesi 1920’lerin başında kendini açıkça göstermektedir. Dolayısıyla Meclis Hükümetleri eski eserler, müzeler ve Hars Müdürlüğü ile alakalı önemli kararlar alarak Cumhuriyet döneminde izlenecek yolun da rotasını çizmişlerdir.

Cumhuriyet’in ilanından sonra Atatürk dönemi hükümet programlarında taşınmaz kültür varlıklarını ilgilendiren bir karara rastlanmamaktadır. Dördüncü İcra Vekilleri Heyeti programında tarihi eserlere önemli bir yer ayrılırken; bundan iki ay sonra kurulan ilk Cumhuriyet hükümetinden, 1937 yılında kurulacak son hükümete kadar hiçbir programda konuya yer ayrılmamıştır³. Bundan önceki programlara

³ Atatürk’ün Cumhurbaşkanı olduğu dönemde toplam dokuz hükümet kurulmuştur. Bunlardan 22.11.1924-03.03.1925 tarihleri arasında Fethi Okyar başkanlığında görev yapan Üçüncü Hükümet ve 01.11.1937-11.11.1938 tarihleri arasında Celal Bayar başkanlığında görev

dayalı olarak 1920 yılında Maarif Vekaleti bünyesinde konuyla ilgilenmek üzere bir Hars Müdüriyeti kurulması ve 1923 yılında müdüriyetin genişletilmesinin etkisi olabilir. Çünkü şehirlerin imarı, bayındırlık işleri ya da milli eğitim gibi başlıkların altında taşınmaz kültür varlıklarını da etkileyecek bazı kararlar hükümet programlarında yer bulmuştur.

Dördüncü İnönü Hükümeti (1 Kasım 1927-27 Ekim 1930) programında, hükümetin bayındırlık işlerine önem verdiği, Cumhuriyet idaresinin kurulduğu günden beri imar ve ümrana öncelik tanıdığı ifade edilmiş; “önümüzdeki dönem bütçenin yalnız ülkenin korunmasına değil, imarına da tahsis edileceği” söylenmiştir (TBMM Zabıt Ceridesi, 05.11.1927). Burada vurgulandığı gibi hala yeni kurulan devlet bütçesinin önemli bir kısmını milli müdafaa için ayırmaktadır. Bu tarihten sonra şehrin imarı gibi faaliyetlere bütçe ayrılabilmiştir.

Atatürk döneminin dokuzuncu ve son hükümeti olarak Celal Bayar başkanlığında kurulan (1 Kasım 1937-11 Kasım 1938) hükümetin programında, kültür konusu ilk defa detaylı biçimde ele alınmıştır. “Kültürsüz hiçbir iş olamayacağını” ifade eden Bayar, bu sebeple milli kültür bakımından büyük önemi olan dil ve tarih çalışmalarına ehemmiyet verileceğini ifade etmiştir (TBMM Zabıt Ceridesi, 08.11.1937). Programın TBMM’deki müzakereleri sırasında ayrıca belediyelerin şehirleri güzelleştirecek önlemler alması dile getirilmiştir. Buna göre belediyeler “imar faaliyetleri, il haritalarının çıkarılması, kültür ve spor işleri, çocuk bahçelerinin düzenlenmesi ve çevrenin güzelleştirilmesi” gibi faaliyetler için beş yıllık programlar hazırlayacaklardır. Devlet İstanbul’dan başlamak üzere turizm potansiyeli olan şehirlerin imarı için ayrıca bütçe ayıracaktır (Neziroğlu ve Yılmaz, 2017: 281).

Bayar hükümetinin programı, İstanbul şehrinin imarını ve turizmi gündeme taşıyarak ve ayrıca milli kültür bakımından önemi vurgulanan tarih çalışmaları ile taşınmaz kültür varlıklarının zaman içinde gündeme gelmesini sağlamıştır. Şehrin imarı ve turizm konuları, İstanbul gibi çok sayıda tarihi esere sahip bir kentin bu eserlere sahip çıkması olgusunu beraberinde getirmiştir. Ayrıca milli kültürün bir parçası olan tarih çalışmalarını yürüten Türk Tarih Kurumu da bu dönemde gerek arkeolojik kazılar yaparak gerekse ata yadigarı kabul edilen taşınmaz kültür

yapan Dokuzuncu Hükümet dışındakiler İsmet İnönü tarafından kurulmuştur. Bk. (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013).

varlıklarına önem verilmesi için yayınlar ve konferanslar düzenleyerek bu konuyu gündemde tutmaktadır.

Hükümet programları gibi, devletin tek partisi olan Halk Fırkası'nın⁴ (CHF) siyasi metinlerinde kültür varlıklarına ayrılan yer de devletin bakış açısını yansıtan başlıklardan biri olması sebebiyle incelemeye değerdir. CHF ilk kongresini 1919'da Sivas Kongresi'nde yaptığını kabul ederken, Atatürk dönemindeki diğer kongreleri sırasıyla 1927, 1931, 1935 tarihlerindedir (Uzun, 2010: 234). Birinci ve ikinci kongrelerde taşınmaz kültür varlıklarına değinilmeyen, 10 Mayıs 1931 tarihinde toplanan Üçüncü Büyük Kongresi'nde kabul edilen nizamnameye göre “müzelerin ve eski eserlerden gerekli olanların yerlerinde korunmasına ve diğerlerinin de tasnifine özen gösterilecektir” (1931 CHF Nizamnamesi: 35-36).

Dördüncü Kongre'de kabul edilen programda müzelerle alakalı olan madde genişletilmiş ve “müzelerimizi zenginleştirecek tarihi eserlerin toplanması, bu amaçla kazılar yapılması, eski eserlerin tasnif edilmesi ve gerekli görülenlerin buldukları yerde muhafazası” şeklini almıştır (1935 CHP Programı: 28-29).

CHF, Atatürk dönemindeki son iki kongresinde müze ve eski eserler konusunu ön plana çıkarmış ancak bunu “tarihi eserlerden gerekli olanların korunması” gibi yoruma çok açık bir ifadeyle beyan etmiştir. Bu yıllarda henüz eski eserler önem sırasına göre bir tasnife tabi tutulmadığından, hangi ölçütlere göre korunacağı belirsizdir. Bu belirsizlik -taşınmaz kültür varlıklarının temel sorunu olarak- eski eserlerin tarihi ya da mimari kıymeti gerçek anlamda değerlendirilemeden korunması ya da yıkılmasına neden olmaktadır. CHF kongrelerinde taşınmaz kültür varlıklarının korunmasına dair izlenecek yol açıkça belirtilmemekle birlikte, 1931'den itibaren eski eserlerin tasnifi ve yerinde muhafazası gibi iki önemli konunun kayda geçirilmesi, tarihi eserlere yönelik bilincin gelişmekte olduğunu göstermektedir.

Taşınmaz Kültür Varlıklarına Yönelik Yasal Düzenlemeler

Türkiye'nin 1921 ve 1924 Anayasalarında taşınmaz kültür varlıklarını ilgilendiren bir madde bulunmaz⁵. Eski eserlerin korunmasına ilişkin yasa

⁴ Halk Fırkası 1924 yılında kurulmuş; 1935 yılına kadar “Cumhuriyet Halk Fırkası” ve 1935 yılından sonra “Cumhuriyet Halk Partisi” adını kullanmıştır. Bk. (Gülcan, 2001).

⁵ Türkiye Cumhuriyeti'nde taşınmaz kültür varlıkları ilk kez 1961 ve 1982 Anayasalarında yer almıştır. 1961 Anayasası'nın 50. maddesi “Devlet, tarih ve kültür değeri olan eser ve anıtların korunmasını sağlar.” şeklindeyken (Resmî Gazete, 31 Mayıs 1961); 1982 Anayasası'nın 63. maddesi “Devlet, tarih, kültür ve tabiat varlıklarının ve değerlerinin korunmasını sağlar, bu amaçla destekleyici ve teşvik edici tedbirler alır.” şeklindedir (Resmî Gazete, 20 Ekim 1982).

ve kurumlar uzun yıllar Osmanlı Devleti'nden devralındığı haliyle korunmuş ya da kısmen değiştirilmiştir. Bunlardan biri eski eserleri korumaya yönelik olarak 1906'da son halini alan Asar-ı Atika Nizamnamesi'dir⁶. Daha çok taşınır kültür varlıklarından arkeolojik eserler üzerine yoğunlaşan bu nizamnameye ek olarak eski eserlerin tahrip edilmemesine yönelik bazı önemli kararlar içeren 1912 tarihli "Muhafaza-i Abidat Nizamnamesi"⁷ de Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras kalmıştır.

Yasal düzenlemeler dışında Cumhuriyet idaresi Osmanlı'dan Maarif Nezareti bünyesinde çalışan Müze-i Hümayunlar Müdüriyet-i Umumiyesi'ni yani Müzeler Müdürlüğünü devralmıştır. "Muhafaza-i Asar-ı Atika Encümeni" adını taşıyan ve eski eserlerin korunması için faaliyet gösteren kurul ise uzun yıllar Cumhuriyet idaresindeki eski eserlerin de koruyucu kurulu olacaktır (Madran, 1996: 59-62).

Osmanlı Devleti'nin son döneminde Maarif Vekaleti⁸ eski eserlerden sorumlu ana kurumdu. TBMM'nin açılmasıyla başlayan yeni dönemde vekaletlerin görevleri belirlenirken, Maarif Vekaletinin görevlerinden biri de "eski eserleri muhafaza etmek" olarak belirlendi. Bu görev şöyle tanımlanıyordu: "Tarihi ve estetik değeri olan eserlere mahsus müzelerin yönetimi, kurulması ve devam ettirilmeleri, tarihi anıtların korunması ve onarımı, arkeolojik kazılar için yapılacak müracaatların incelenmesi ve kazıların gözetim altında tutulması" (Cumhuriyetin 50. Yılında Eğitimimiz, 1973: 175). Bu bağlamda 1920 yılında Maarif Vekaleti bünyesinde bir "Türk Asar-ı Atikası Müdürlüğü" kurulmuştu. Birinci İcra Vekilleri Heyetinin programını açıklamasından hemen sonra kurulan bu birimde bir müdür ve bir katip görev almaktaydı. Dördüncü İcra Vekilleri Programında değinildiği gibi bu müdürlük Hars Müdüriyeti adını almış ve bu programla müdürlüğün genişletilmesine karar verilmiştir. Bunu takiben Atatürk'ün isteğiyle 5 Kasım 1922'de "Müzeler ve Asar-ı Atika Hakkında Talimat" adıyla bir

⁶ Osmanlı Devleti'nde eski eserlerin korunmasına yönelik ilk yasal düzenleme 1869 yılında çıkarılan Asar-ı Atika Nizamnamesi'dir. Eski eserleri korumaktan çok arkeolojik kazıların yapılmasını düzene sokmak amacı taşıyan bu nizamname, 1874, 1884 ve 1906 yıllarında genişletilmiştir. 1906 tarihli son Asar-ı Atika Nizamnamesi, Türkiye Cumhuriyeti'nde 1973 tarihli ve 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu çıkartılana kadar yürürlükte kalmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Shaw, 2004).

⁷ Osmanlı Devleti'nde 1912 yılında çıkarılan Muhafaza-i Abidat Nizamnamesi, hangi devre ait olursa olsun eserlerin yıkılmasını önlemek amacıyla çıkarılmıştır. 1936 yılına kadar Cumhuriyet idaresi tarafından da kullanılmıştır. Bk. (Madran, 1996).

⁸ Cumhuriyet döneminde 1935 yılına kadar Maarif Vekaleti adıyla anılan kurum, 1935-1941 yılları arasında Kültür Bakanlığı olarak isimlendirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Cumhuriyetin 50. Yılında Eğitimimiz, 1973).

genelge yayınlanmış ve merkezde Hars Dairesinin, illerde ise Maarif Müdürlüklerinin eski eserlerden sorumlu olduğu beyan edilmiştir (Madran, 1996: 93).

Bu şekilde kültür varlıklarından sorumlu kurum olarak Maarif Vekaleti ve altında kurulan Asar-ı Atika Müdürlüğü de Cumhuriyet idaresince devralınmış oldu. Cumhuriyetin ilanından sonra ise taşınmaz kültür varlıkları çeşitli yasalar aracılığıyla gündeme geldi. Tarihi eserleri alakadar eden kanunlar arasında, 1924 yılında çıkarılan Hilafetin İlgası, Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Şeriyeye ve Evkaf Nezaretinin kapatılması ve 1925 tarihinde çıkarılan Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması kanunları bulunur.

1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılması ve 29 Ekim 1923’te Cumhuriyetin ilanı sonrasında alınan en önemli siyasi kararlardan biri hilafetin ilgasıydı. Halifeliğin kaldırılması ile Osmanlı hanedanına ait taşınır ve taşınmaz ne varsa millete intikal etti. 3 Mart 1924’te çıkarılan 431 sayılı Hilafetin İlgasına ve Hanedan-ı Osmanî’nin Türkiye Cumhuriyeti Memaliki Haricine Çıkartılmasına Dair Kanununun 9, 10 ve 11. maddeleri, hanedan emlakinin intikaline ilişkindir (Resmî Gazete: 6 Mart 1924). Bu maddelere göre hanedana ait saray ve kasırlar, içlerindeki tüm kıymetli eserlerle ve arazileriyle birlikte millete intikal etmiştir. Bu kanundan hemen sonra Topkapı Sarayı müzeye çevrilmek üzere İstanbul Asar-ı Atika Müzeleri Müdüriyeti emrine verilirken; Dolmabahçe ve Beylerbeyi Saraylarının idaresi için bir “Milli Saraylar Müdüriyeti” kurulmuştur. Aynalıkavak, Tophane, Küçüksu, İhlamur Kasırları ile Yıldız Sarayı’nın Şale Köşkü de sonraki düzenlemelerle Milli Saraylara dâhil edilecektir (Payzın, 1977: 6-9).

Bu dağılımın ardından müzeye çevrilmek üzere ayrılan Topkapı Sarayı’nda çalışmalar hemen başlamıştır. Hilafetin ilgasından bir ay sonra 3 Nisan 1924 tarihli ve 419 numaralı Başvekâlet Kalem-i Mahsus Müdüriyeti kararı ile Topkapı Sarayı resmen müze haline getirilmiştir (Gerçek, 1999: 146). Söz konusu kararnamede “tarih-i millî ve tarihi mimarî” olarak öne çıkan Topkapı Sarayı’nın gelecekte İstanbul’u ziyaret etmek isteyen seyyahlar için başlıca bir ziyaretgâh olacağı düşünüldüğünden muhafaza edileceği belirtilmektedir. Topkapı Sarayı dışındaki saraylardan Dolmabahçe ve Beylerbeyi, uzun yıllar Milli Saraylar Müdüriyetinde kalmış ve Atatürk’ün kullanımları ile zaman içerisinde bir nevi “devlet konukevi” niteliği kazanmıştır. Kararnamelerde adı geçen daha küçük kasır ve köşkler ise kongre ve konferanslarda kullanılmak üzere Milli Saraylar emrinde bulunmuştur.

Millete intikal eden saraylar içindeki taşınır kültür varlıkları da yeni kurulan devlet daireleri, elçilikler, okullar gibi ihtiyaç duyulan birimlerde değerlendirilmiştir. Bu gibi eşyanın gerekli yerlere gönderilmesi, satılması, karşılıksız verilmesi gibi durumları gösteren birçok arşiv belgesi mevcuttur. Örneğin İstanbul Sadaret Konağı ve elçilik binalarının tefrişi için Milli Saraylarda mahfuz eşyalardan gerekli görülenlerin devri ve satın alınmasına (Arşiv-1), ayrıca Riyaseticumhur Dairesi için gerekli eşyaların Milli Saraylardan karşılanmasına karar verilmiştir (Arşiv-2). Başbakanlık Dairesi ve Avrupa'dan çeşitli görevler dahilinde Ankara'ya gelmiş olan yabancı uzmanların ikametgahlarındaki eksikler için Milli Saraylardan ayrılan eşyanın değerlendirilmesi istenmiştir (Arşiv-3). Benzer şekilde Cumhuriyet Bayramı akşamı Hariciye Vekaletince verilecek ziyafet için Milli Saraylar Müdürlüğünden altın yıldızlı yemek takımlarının alınması ve kullanıldıktan sonra iade edilmesi için karar alınmıştır (Arşiv-4). Okulların ihtiyacı olan malzemeler zaman zaman karşılıksız (Arşiv-5), bazen de bedeli karşılığında (Arşiv-6) Maarif Vekaleti emrine verilmiştir.

Taşınmaz kültür varlıklarını etkileyen diğer bir yasal düzenleme Tevhid-i Tedrisat Kanunu'dur. Tevhid-i Tedrisat ile "Türkiye dahilindeki bütün müessesât-ı ilmiye ve tedrisiyye" Maarif Vekaletine bağlanmıştır (Resmî Gazete, 6 Mart 1924). Yasayla her kim ya da hangi kurum tarafından idare edilirse edilsin tüm medrese, mektep ve arsaları Maarif Vekaletine ve İl Özel İdarelerine (idare-i hususi) bırakılmıştır. Bu kanun, Türkiye'de eğitimi tek bir çatı altında birleştirirken, birçoğu vakıf binası olan sayısız medrese ve okul binasının Maarif Vekaleti ile İl Özel İdaresi arasında dağılmasına sebep olmuştur (Madran, 1996: 65).

Aynı tarihte kabul edilen bir diğer yasa "Şeriyye ve Evkaf ve Erkân-ı Harbiye Vekaletlerinin Kaldırılması" ile ilgilidir. Vakıflardan sorumlu olan Şeriyye ve Evkaf Vekaleti'nin yerine aynı görevi görecektir Başvekalet'e bağlı bir Umum Müdürlük kurulmasına karar verilmiştir (Yalçın, 2005: 38). Bu kanun da tarihi eserlerin büyük kısmından sorumlu olan vakıflar idaresini doğrudan ilgilendirdiği için önemlidir. Maarif Vekaleti ve Vakıflar Umum Müdürlüğü tarihi eserlerden sorumlu iki büyük kurum olarak yeni kurulan devlette yerlerini almışlardır.

30 Kasım 1925'te ise "Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarla İlgili Birtakım Ünvanların İlgasına Dair Kanun" kabul edilerek bir kısmı aynı zamanda tarihi eser olan türbe ve tekke binaları kapatılmıştır (Resmî Gazete: 13 Aralık 1925). Bu kanundan sonra okul olarak kullanımı uygun olan binaların korunması, uygun olmayanların ise yıkılarak arsasından gelen para ile yeni okullar inşa edilmesine dair bir

karar alınmıştır (Madran, 1996: 65). Bu kararların ardından kapatılan bu yapılardaki taşınır eşyaların tespiti ve muhafazaya alınması için kararnameler çıkarılmıştır⁹. Bir kısmı tarihi ve mimari kıymete sahip olan türbe ve tekkeler kapatılırken, içlerindeki tarih, sanat ve etnografya değeri olan eserlerin toplanması, önemli koleksiyonları vücuda getirmiştir. Bu koleksiyonlar Türkiye'deki etnografya ve Türk-İslam müzelerinin temelini oluşturmuştur. Bu kapsamda daha önce kurulmuş olan Evkaf-ı İslamiye Müzesi, 1927 yılında "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" adıyla yeniden düzenlenmiş ve ziyarete açılmıştır (Önder, 1973: 19).

Bu yasal düzenlemelerle taşınmaz kültür varlıklarını ilgilendiren bazı problemler ortaya çıkmıştır. Birçoğu tarihi külliyelerin bir parçası olarak inşa edilen medrese ve mektep binalarının yeni dönemde nasıl kullanılacağı; yıllarca Osmanlı Devleti'nin en güçlü kurumlarından olan vakıflar idaresinin sorumluluğunda olan eserlerin yeni kurulacak sistemde nasıl idare edileceği gibi problemler bir politika kapsamında ele alınmamıştır. Tarihi yapıların tek bir çatı altında toplanmaması ve farklı kurumların kontrolünde kalması ortak çözümlere de izin vermemiştir. Örneğin bir külliye onarımı söz konusu olduğunda Maarif Vekaleti, Vakıflar Umum Müdürlüğü ve İl Özel İdaresi konuya dâhil olmakta, her kurum kendi denetimi altındaki yapıyla ilgili karar verirken, külliyenin bütünlüğü hiçbir kurum tarafından gözetilmemektedir. Bu uzun yıllar taşınmaz kültür varlıklarının onarımlarında sorun teşkil etmiştir.

Cami ve mescitlerin değerlendirilmesinde ise farklı bir yol izlenmiştir. Resmî Gazetede 6 Ocak 1933 tarihinde yayınlanan 13671 sayılı kararnameyle ülkedeki cami ve mescitler bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Bu sınıflandırmayı yapmak üzere komisyonlar kurulmuştur. Her ilin evkaf müdürü veya memurları, olmayan yerlerde ise en büyük mülkiye memurunca görevlendirilecek kişilerden oluşan komisyonlar, illerinde yer alan her bir cami ve mescit için şu bilgileri kayıt altına alacaktır: Cami ya da mescit kaç vakit ve hangi vakit namazlarına açık bulunuyor? Etrafındaki diğer cami ve mescitlere olan uzaklığı ne kadar? Cemaat camiye rahat erişebiliyor mu? Kaç minaresi, şerefesi var, özellikleri neler? Tarihi ve mimari bir kıymeti haiz mi, harap halde mi, mamur mu, memleket haritasındaki yeri nedir? Hangi vakfa mensuptur?

⁹ Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nde (BCA) 51-0-0-0/12-104-16, 15 Haziran 1925; BCA 51-0-0-0/13-110-16, 29 Haziran 1925 ve BCA 51-0-0-0/2-6-7, 11 Ekim 1925 sayı ve tarihli kararnamelerde kapatılan tekke, zaviye, cami, mescitlerdeki antika ve teberrukat eşyasının muhafaza edilmesi istenmektedir.

Bu bilgilere dayalı olarak, sınıflandırmada tasnif dışı kalacak camilerin şu maddelere göre belirlenmesine karar verilmiştir: Beş vakit namazda açık bulunması ve sürekli cemaati olması. Civarındaki camilerle arasında en az 500 metre olması. Mamur olması yani harap halde bulunmaması. Memleket haritasındaki yerinin gelecekteki durumundan emin olunması yani gelecekte sınırlar dışında kalma olasılığı olan bir bölgede bulunmaması.

Bu kapsamda camiler ve mescitler tasnif edilmiş ve tasnif dışı kalan, mimari ya da tarihi özelliği bulunmayan dini yapıların yıkılıp, arsalarının satılması yoluyla nakde çevrilen akarın gayece aynı maksadı taşıyan yapılara aktarılmasına karar verilmiştir (Öztürk, 1995: 478-480). Bu yolla birçoğu metruk durumda olan cami ve mescitlerde çalışan hizmetlilerin de ya faal ibadet yerlerinde çalışmak üzere yerleri değiştirilmiş ya da emekli edilerek bütçesel anlamda bir tasarruf da sağlanmıştır. Bu kararname tarihi ve mimari kıymeti olan bazı eski eserlerin yıkılmasına sebep olmuştur. Buna karşılık dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda, elinde önceki devirlerden birçok vakıf eseri bulunan Cumhuriyet iktidarının, önemsiz görülen ve ayağa kalkması için yüklü bir bütçe gereken yapıları gözden çıkarması da bir politika olarak görülmelidir.

İlk yıllarda taşınmaz kültür varlıklarına yönelik bu farklı yaklaşımlar göz önünde tutulduğunda öncelik tarihi eserlerin korunması değil, acil ihtiyaçların giderilmesidir. Savaş sonrası dönemde birçoğu harap halde bulunan tarihi eserlerin onarımına ayrılacak bütçe yokken ve okul, hastane, devlet binası gibi yeni binalara ihtiyaç duyulurken; iyi durumda olan eski eserlere yeni işlevler verilmiş ancak zaten kötü durumda bulunan eserler yıkılmış ve başka ihtiyaçların giderilmesine yönelik olarak satılmıştır.

Taşınmaz Kültür Varlıklarına Yönelik Siyasi Yaklaşımın Değişmesi

1930'lu yıllardan itibaren eski eserlere yönelik ilginin arttığı görülür. Bu yıllarda ülkenin artık savaş yaralarını sarması, gerçekleştirilen inkılaplarla siyasi düzenin sağlamaştırılması, sosyal ve kültürel hayata daha fazla ilgi gösterilmesine olanak vermiştir. Uzun yıllar savaş ortamı içinde bulunan, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinde birçok siyasal, sosyal, toplumsal, ekonomik sorunla mücadele eden Türkiye'de, "kültür-sanat" meseleleri ancak önem kazanmaya başlamıştı.

1931 yılında Atatürk'ün yurt gezisindeyken Konya'dan Başvekil İsmet İnönü'ye "ivedi ve önemli" başlığı ile eski eserleri alakadar eden bir telgraf

göndermesi taşınmaz kültür varlıklarına yönelik yaklaşımın değişmesinde dönüm noktası olmuştur. İki maddelik telgrafta Atatürk tarihi eserler için çok mühim konulara değinmiştir (Sevim vd., 2006: 610):

“1. İstanbul’dan başka Bursa, İzmir, Antalya, Adana ve Konya’da bulunan müzeleri gördüm. Bunlarda, şimdiye kadar bulunabilen bazı eserler korunmakta ve kısmen de yabancı uzmanların yardımı ile düzenlenmektedir. Ancak, ülkemizin, hemen her yanında benzersiz defineler hâlinde yatmakta olan eski uygarlık eserlerinin ileride tarafımızdan meydana çıkarılarak ilmî bir biçimde korunması ve düzenlenmeleri ve geçen devirlerin sürekli ihmali yüzünden, çok bakımsız bir duruma gelmiş olan anıtların korunmaları için, müze müdürlüklerinde ve kazı işlerinde kullanılmak üzere arkeoloji uzmanlarına kesin lüzum vardır. Bunun için Millî Eğitimce dışarıya eğitime gönderilecek öğrencilerden bir kısmının bu bölüme ayrılmasının uygun olacağı düşüncesindeyim.

2. Konya’da yüzyıllarca sürmüş umursamazlıklar sebebiyle büyük bir yıkıntı içinde bulunmalarına rağmen, sekiz yüzyıl önceki Türk uygarlığının gerçek şaheserleri ve kalıcı nitelikli bir kısım eserleri vardır. Bunlardan özellikle Karatay Medresesi, Alâeddin Camii, Sahip-Ata medrese, cami ve türbesi, Sırçalı Mescid ve İnce Minare, hemen ve ivedilikle onarılması gereken bir durumdadırlar. Bu onarımın gecikmesi, bu anıtların bütünü yok olmasına sebep olacağından, önce asker işgalinde bulunanların boşaltılmasının ve hepsinin uzman kişilerin gözetiminde onarımının sağlanmasını rica ederim.”

Bu telgraftan hemen sonra bir “Asar-ı Atika Komisyonu” oluşturulmuş (Cumhuriyet Gazetesi, 16 Nisan 1931), komisyon ülkede bulunan eski eserlerin “iyi muhafazası ve harap bir hale gelmiş bulunanların tamiri” için çalışmaya başlamıştır (Arşiv-7). Tarihi eserlerin korunamamasının iki önemli sebebi olduğuna dikkat çeken komisyon bir raporla sorunları tespit etmiş ve önerilerini sunmuşlardır. Tespitlerinin birincisi anıtların çeşitli kurumlara dağıldığı ve bu kurumların yeterli ödenekleri bulunmadığı için tarihi eserleri ihmal ettiğiidir. İkincisi ise Belediye ve İl Özel İdarelerinin anıtların değerini bilmedikleri, bu nedenle yol açmak ya da arsasını satmak için eski eserleri ilk fırsatta gözden çıkardıklarıdır (Madran, 1996: 69).

Kurulun anıtların korunması için önerisi koruma işinin merkezden yürütülmesidir. Bunun için 1933 yılında “imparatorluk devrinde ihmal edilmiş olan tarihi abideleri korumak üzere” Anıtları Koruma Kurulu adını

taşıyan kalıcı bir kurul vücuda getirilmiştir (CHP 15. Yıl Kitabı, 1938: 202-204).

Atatürk'ün Türk tarih tezi ile de ilişkili olarak, 1930'lu yıllardan itibaren, milli kültürün önemli unsurlarından biri haline gelen tarihi eserlere olan ilginin arttığı açıktır. Bununla birlikte merkezi idare tarihi eserlerin önemine yönelik faaliyetleri düzenlemeye çalışsa da yurt içinde, özellikle askeriyenin kullanımında olan tarihi eserler zarar görmekte ve Belediye memurlarınca imar adı altında eski eserler yıkılmaktadır. Devletin bunu önlemede yetersiz kaldığı üst üste hazırlanan genelge ve talimatlardan anlaşılmaktadır. 1934 yılında tarihi eserlerin korunması için Başvekâletten vekaletlere ve müstakil makamlara iletilmek üzere bir tamim yollanmıştır. 'Başvekil İsmet' imzalı bu tamimde, hükümetin maddi fedakârlıklarla tamiri için çaba gösterdiği milli ve tarihi eserlerin, imar adı altında bazı memurlarca yıkılmakta ve yıktırılmakta olduğu ifade edilerek, tüm makamlar ciddi biçimde uyarılmaktadır. "Yalnız kanuni bir vazife değil aynı zamanda milli bir borç kabul edilmesi gereken tarihi eserlerin korunması" konusuna dikkat çeken bu tamim merkezi idarenin tarihi eserleri korumaya çalıştığını ancak yeterli olmadığını gösteren örneklerden biridir.

Benzer biçimde, 1936 yılında, eski eserlerin korunması, yıkılmaması, cami ve medreselerin işgal edilmemesi hakkında "Dahiliye Vekili Şükrü Kaya" imzası ile İl Özel İdarelerine gönderilmek üzere bir tamim daha hazırlanmıştır (Arşiv-8). Tamimde cami, mescit ve vakfa ait diğer binaların hiçbir sebep ve bahane ile işgal edilmemesi ve yıkılmaması istenmektedir. "Türklüğün medeniyet tarihinin abideleri olan ve her birinin gerek mimari gerek medeniyet bakımından ayrı ayrı ve hususi ehemmiyeti olan" abidelerin türlü bahanelerle tahrip edilmesi önlenmeye çalışılmaktadır. 10 Nisan 1936 tarihli Başvekil İnönü imzalı bir diğer evraktan anlaşıldığı üzere, daha önce askeriye tarafından kullanılmaktayken, kıymetli bir tarihi eser olduğu anlaşılan bazı camilerin, bu defa da buğday ambarı olarak kullanıldığı haber alınmıştır. Buna kesinlikle engel olunması gerektiği bir kez daha vilayet müdürlüklerine bildirilmiştir (Arşiv-8).

Bu belgelerdeki vurgular şunu göstermektedir ki, tarihi eserler hükümet ve vekalet tarafından korunmaya çalışılmakta, ancak denetim yoksunluğundan dolayı yıkımlara ve işgallere engel olunamamaktadır. Bu dönemin önemli bir eksikliğidir. Arka arkaya devletin üst düzey makamlarından yayımlanan tamimler ciddi bir sorun olduğunun göstergesidir. Bunun için 1933 yılında Anıtları Koruma Kurulu'nun Kültür

Bakanlığına önerdiği bir madde olarak, halkın ve kamu çalışanlarının bilinçlenmesi için bakanlık yayınlar yapmalıdır (Madran, 1996: 70). Yani toplumun tarihi eserlere ilgi göstermesi ve koruma bilincinin artması için toplumsal farkındalık yaratılması gerekli görülmüştür.

Kültür Varlıklarına Yönelik Toplumsal Farkındalık Yaratma Çalışmaları

Kültür Bakanlığı 1935 yılında “Antikiteler ve Tarihi Eserlerden Derlerde Nasıl İstifade Edileceği Hakkında Andıç” adını taşıyan bir kitapçık yayınlamıştır (1935: 1-2). Bu andıç, Türkiye’de bulunan bütün tarihi eserlerin “Eti, Friky, Lidya, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı ne ad verilmiş olursa olsun” korunması gerektiğini daha ilk maddede vurgulamış ve “eski ve yeni devrilerdeki ata belgelerini tanımak, korumak” herkesin görevi olarak sayılmıştır.

Andıçtan hemen sonra bu kez CHP teşkilatı, örgütleri ve halkevlerine bir önerge göndererek “Yurdumuzun çok kıymetli hazineleri olan tarihsel eserleri korumak ve bu değerli hazinelerin yabancı ellerine geçmemesi için konu etrafında halkın ve parti arkadaşlarımızın ilgisini uyandırmak hususunda” bir faaliyete girişmiştir (Arşiv-9).

Toplumun taşınmaz kültür varlıkları hususunda bilinçlendirilmesi için, dönemin kültür kurumları olarak nitelendirecek olan Türk Tarih Kurumu, Türk Ocakları, Köy Enstitüleri ve Halkevleri de faaliyetler yürütmüştür. Bu kurumların taşınmaz kültür varlıkları konusunda gerek envanter ve kayıt çalışmaları gerekse bölge halkını tarihi eserler konusunda bilinçlendirmek için önemli projelere imza attıkları bilinmektedir. Türk Tarih Kurumu¹⁰, hem yurt içinde arkeolojik kazılar yapılması, hem de tarihi eserlerin korunması için diğer kurumlarla iş birliği yapmış ve “binlerce senelik Türk tarihine sahne olan ve sinesinde dünyanın en zengin abidelerini saklayan memleketimizde bu eserlerin muhafazası ve zamanın tahribinden korunması meselesi” üzerinde hassasiyetle durmuştur (CHP 15. Yıl Kitabı, 1938: 577).

Bu yıllarda halka yönelik bir hitabe yayınlayan Türk Tarih Kurumu, tarihi eserlerin Türk ulusal kimliğini dünyaya tanıtacak araçlar olduğunu ilan etmiş, “ata andaçlarını korumakla Türk tarihini korumuş oluruz” mesajını yaymaya çalışmıştır. “Türk toprağının üst ve altı değerli antikiteler, anıtlar ve tarihî eserlerle doludur. Bunlar, Türk ulusunun dünyada ilk kültürü kurduğunu, ulusumuzun başka uluslara kültür

¹⁰ Altıncı Türk Ocakları Kurultayında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti adıyla kurulmuş olan kurum 1935 yılında Türk Tarih Kurumu adını almıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Çoker, 1983).

önderliği ettiğini bütün acuna tanıtacak şâhitlerdir.” diyen Türk Tarih Kurumu; bu eserlerin yıkılmaktan, harap olmaktan, yabancı ellere geçmekten korunmasının her Türk için ulusal bir ödev olduğunu vurgulamıştır (Arık, 1947: 49).

Erken Cumhuriyet döneminin eğitim kurumlarından Millet Mekteplerinde okutulan dersler arasında yer alan yurt bilgisi, tarih, coğrafya dersleri halkın kültür varlıkları konusunda bilinçlenmesine katkı sağlamıştır (Baran, 2010: 24). Osmanlı döneminde kurulan ve 1923 yılında yeniden şekillenen Türk Ocağı da tarihi eserlerin korunması için faaliyetlerde bulunan diğer bir kurumdur. Dönemin Maarif Vekillerinden Hamdullah Suphi'nin deyimiyle “ülkenin en önemli harsî, ilmî ve içtimâî güçlerinden biri olan” Türk Ocakları'nın 1926 yılı mesai programına bakıldığında idare heyetlerinin, koleksiyonlar oluşturmaya karar verdikleri görülür (Üstel, 1997: 132). Bu koleksiyonlar; şehirler, kasabalar, nahiyeler ve köylerde, eski devirlerden kalma askeri, dini, mülki, mimari abideleri çeşitlerine göre tespit ve tasnif edecek ve kütüphanelerde saklanacaktır.

Halkevleri ise bünyesindeki “Müze ve Sergi Kolu” ile gerek buldukları illerde tarihi eserleri fotoğraflamak ve kayıt altına almak, gerekse halkı tarihi eserlerin korunması yönünde bilinçlendirmek gibi faaliyetleri ile dikkat çekmiştir. Müze ve Sergi Kolu “milli kültürün ilerlemesine ve eski kıymetli eserlerimizin saklatılmasına, şehir müze ve sergilerinde birçok ince sanat eserimizin halka gösterilerek sanat zevkinin arttırılmasına” yönelik çalışmaları yürüterek çok önemli işlere imza atmışlardır (CHP 15. Yıl Kitabı, 1938: 17).

Atatürk'ün Kültür Varlıklarına Verdiği Önem

Atatürk, Türkiye'nin kalkınmasında siyasi ve ekonomik özgürlük kadar kültürün de ehemmiyetine inanmıştır. “Milli kültürün her çığırda açılarak yükselmesini, Türk Cumhuriyeti'nin temel dileği olarak temin edeceğiz” (Sevim, vd., 2006: 390), diyen Atatürk, bu düşüncesine uygun olarak milli kimlikteki payı tartışılmaz olan tarihe, dile, güzel sanatlara, edebiyata önem vermiş ve bunu destekleyen yeniliklere imza atmıştır. Atatürk'ün sosyal ve kültürel işlerin önemine değinen şu konuşmasını hatırlamak gerekir (Kocatürk, 2007: 205):

“Kültürel ve sosyal alanda başardığımız işler Türkiye Cumhuriyetinin ulusal çehresini kesin çizgiler ile ortaya çıkarmıştır. Yeni harfleri, ulusal tarihi, öz dili güzel, bilimsel müzik ve teknik kurumlarıyla kadını erkeği her hakta eşit modern Türk toplumu bu son yılların eseridir. Türk ulusu ancak varlığını derin ve sağlam kültür sınırları ile

çevreledikten sonradır ki onun yüksek gücü ve erdemi uluslararasıda tanılır[tanınır]. Türk ulusuna doğuştan rengini veren bu devrimlerden her biri çok geniş tarihsel dönemlerin övünebileceği büyük işlerden sayılsa yeridir.”

Başkent Ankara'nın imarının ilerlemesinden sonra, Atatürk, İstanbul'da da imar faaliyetlerinin başlamasını istemiş ve Ankara'da takip edilen yolu İstanbul şehri için de uygulamıştır. 1933 yılında uluslararası bir yarışma düzenlenmiş ve yarışma sonucunda şehrin tarihi ve doğal güzelliklerine en az müdahale edildiği gerekçesiyle Elgötz'ün planı birinci seçilmiştir (Gül, 2018: 121). 1936'da şehrin imarı işi ile görevlendirilen şehircilik uzmanı Prost da imar planında, eski eserlerin etrafını temizleyerek meydanlar açılmasına ve tarihi eserlerin, alanların ve doğal güzelliklerinin korunmasına dair maddelere yer vermiştir (Gül, 2018: 125).

“İstanbul bizim tarihimizin ve uygarlığımızın bir özetidir.” diyen Atatürk “Dört beş yüz yıllık milli çalışmamızın verimi bu güzide şehrimizde toplanmıştır. Milli yeteneğimizin devamlı ve güzel birer belirtisi olan bunca anıtlar ve kuruluşlar oradadır” (Kocatürk, 2007: 295) diyerek, İstanbul'un kültür mirasına dikkat çekmiştir. İstanbul gezilerinde imar faaliyetlerini takip eden, sık sık tarihi mekânları ziyaret eden Atatürk, Topkapı Sarayı'ndaki müzecilik çalışmaları ile yakından ilgilenmiştir (Öz, 1951: 977).

Atatürk şehirdeki onarım faaliyetlerini de takip etmiş; mesela 7 Eylül 1929'da Sultanahmet Camii'nde süren tamiratı incelemeye gelmiş, onarımın iyi yapılmasını ve hızlı bitirilmesini istemiştir. Bu ziyaretinden sonra Ayasofya Camii'ne de geçen Mustafa Kemal, burada Osmanlılar zamanında ne gibi eklemeler yapıldığını incelemiş, su küpleri ve mahfeller gibi yapıların yapılış tarihlerini sormuştur (Banoğlu, 2012: 211). Herkesin müşterek malı olduğunu söylediği tarihi eserlere karşı halkın ilgisini çekmek için “Bu eserleri yıkılmaktan, harap olmaktan, yabancı ellere ve emellere geçmekten korumak her Türk için bir vazifedir.” demiştir (Son Posta Gazetesi, 10 Ocak 1936).

Cumhuriyet'in ilanından sonra hanedan saraylarına yeni işlevler verilmesi, kıymetli görülen tarihi eserlerin ilk yıllardan itibaren onarılması Atatürk'ün emirleri doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu durum göz önüne alındığında devlet konukevi, konferans salonu ya da müze haline getirilen saraylar; Osmanlı Devleti'nin fetih sembolü olarak görülen Ayasofya Camii başta olmak üzere Bizans yapılarının tarihi önemleri doğrultusunda onarım ve müzecilik faaliyetlerine konu olması, Atatürk'ün tarihi eserlere yönelik tutumunun emarelerini taşır. Atatürk döneminde kültüre önem

verildiğinin bir göstergesi de Maarif Vekaleti'nin adının 1935 yılında Atatürk'ün isteğiyle "Kültür Bakanlığına" çevrilmesidir (Sorguç, 1982: 15).

Taşınmaz Kültür Varlıklarına Yönelik Yaklaşımlara Dair Örnekler

Atatürk döneminde taşınmaz kültür varlıklarına yönelik farklı yaklaşımlar özellikle arşiv belgelerinden takip edilebilmektedir. Belgelere sıklıkla yansıyan konulardan biri eski devirlerden kalan büyük eserlerin onarımlarına ilişkindir. Örneğin Sultanahmet Camii'nin "esaslı bir surette tamirine lüzum görüldüğünden", camiinin onarımı İstanbul Şehremanetince "ehliyetli müteahhitlere" yaptırılmıştır (Arşiv-10). Beyoğlu'nda "asar-ı nefiseden bulunan" Hüseyin Ağa Camii'nin "eski şeklini bozmayacak ve mimari kıymetine hanel getirmeyecek bir surette" onarımına başlanmıştır (Arşiv-11). "İstanbul'da tarihi ve mimari kıymetlerle yaşatılmaları gereken eserlerden" Mesih Paşa, Süleymaniye, Murat Paşa, Azapkapı, Sultan Selim ve Laleli camilerinin tarihi kıymetleri bozulmadan onarımları için, ihalelerinde pazarlık yapılmaması İcra Vekilleri Heyetince istenmiştir (Arşiv-12). Bu belgeler göstermektedir ki abidevi eserlerin onarımında, işinde uzman kişilerin çalıştırılmasına ve tarihi eserlerin mimari özelliklerinin bozulmamasına dikkat edilmektedir.

Tarihi eserlere önem veren bu yaklaşımın aksine, tarihi ve sanatsal kıymeti olmadığına karar verilen bazı dini yapıların yıkılarak, arsalarının satıldığına ve elde edilen paranın benzer amaçlar için kullanılacağına dair Cumhuriyet arşivinde çok sayıda belge vardır. Mesela Kasımpaşa'da Kadı Mehmet Efendi Camii arsasının, Tophane'de Kılıç Ali Paşa Vakfına ait arsasının bir bölümünün satılmasına doğrudan karar verilmiş; Çemberlitaş'ta Molla Fenari İsa Camii arsasının satılması ise tarihini hatırlatacak bir levha konulması şartıyla uygun görülmüştür (Arşiv-13).

Cami satışlarıyla alakalı evraklardan anlaşıldığına göre; mahalli bir komisyon bu yapıları incelemekte, bir faydası görülmeyen ve eski eser ihtiva etmeyen yapıların satılarak paraya çevrilmesi teklif edilmektedir. Bu satıştan gelen paranın "gayece aynı olan diğer hayrata tahsis edilmesi için" Bakanlar Kurulu karar alarak yapıların yıkılmasına onay verir. Ancak gelen paranın nerede kullanıldığına dair bilgiye rastlanmamaktadır.

Tarihi eserlerden bir kısmı onarıp, bir kısmı bu şekilde ortadan kalkarken; bazıları da müze olarak işlevlendirilmiştir. Osmanlı Devleti'nin en önemli dini sembollerinden olan Ayasofya Camii, 1934 tarihli bir Vekiller Heyeti kararı ile müzeye dönüştürülmüştür. 25 Ağustos 1934 tarihli ve Maarif Vekili imzalı bir belgede "Ayasofya camiinin esaslı bir müze haline getirilmesi için Bizans ve Osmanlı devrine ait eski ve kıymetli

eserleri sinesinde toplayarak bütün azametiyle kendisini göstermesine çalışıldığı” ifade edilmektedir (Arşiv-14). Atatürk’ün emriyle 1937 yılında müzeye çevrilen bir diğer yapı, Osmanlı saraylarından Dolmabahçe içinde açılan Türk Resim ve Heykel Müzesi’dir (Önder, 1973: 19). Bu müze, sarayın veliaht salonunda açılmış ve bu şekilde devlet hem Cumhuriyet öncesi dönemde ihmal edilen resim ve heykel sanatlarının koruyucusu olduğunu göstermiş; hem de hanedan emlakinin millete intikali hususunda çağdaş bir işlevlendirme örneğini öne çıkarmıştır.

Sonuç

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarının olumsuz etkilerinin sürdüğü, yeni devletin kuruluş sancılarını hissettiği, birçok toplumsal, sosyal, ekonomik ve siyasal sorunla ve uluslararası meselelerle mücadele edildiği Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında taşınmaz kültür varlıklarına yönelik tutarlı bir politika izlenmediği görülmektedir. Dönemin anayasalarında kültür varlıkları henüz devletin koruması altına alınmamış; tarihi eserlerin korunmasına yönelik çağdaş yasalara imza atılamamış, ancak Osmanlı’dan intikal eden nizamnamelerle durum idare edilmiştir. Keza bu dönemde kurulan hükümetlerin programlarında da taşınmaz kültür varlıklarına yönelik kararlara rastlanmaz. Bunun sebebi genel bir ilgisizlik olarak görülmemelidir. Zira -dönemin şartlarının el verdiği ölçüde- taşınmaz kültür varlıklarına yönelik bazı kararlar da alınmıştır. Nitekim 20. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı yönetiminde müzeciliğe yönelik ilgi artmış ve tarihi eserlerle alakalı bir farkındalık oluşmaya başlamıştı. Bu farkındalık Cumhuriyet’in ilanından önce kurulan geçici hükümetlerde de kendini göstermiş, eski eserler hükümet programında yer bulmuş ve bu işlerin takibi için bir Hars Müdüriyeti dahi oluşturulmuştu. Bu yapı Cumhuriyet idaresince devralınmış ve buna yönelik yeni kararlar alınmasına gerek kalmamıştır.

Atatürk’ün cumhurbaşkanlığı sırasında kurulan hükümetlerin programlarında konuyla ilgili maddelere rastlanmaması bunun bir yansıması olarak görülebilir. Keza siyasi, toplumsal ve ekonomik alanlarda reform ve devrimlerle uğraşılırken, kültür varlıklarına yönelik kapsamlı bir politika oluşturulamadı. Öncelikler ve ihtiyaçlar doğrultusunda ya taşınmaz kültür varlıklarından yararlanılmış ya da faydası olmadığına kanaat getirilen yapılar, ihtiyaç duyulan diğer işlerde kullanılmak üzere ya yeniden işlevlendirilmiş veya yıkılmış ya da satılması yoluna gidilmiştir. Özellikle Osmanlı hanedanına ait saray yapılarının müze, kongre ve konferans salonu gibi herkese açık hale getirilmesi kararı taşınmaz kültür varlıklarına verilen çağdaş işlevlere örnek oluşturur. İsmet

İnönü'nün cumhurbaşkanlığı döneminde (1938-1950) İkinci Dünya Savaşı'nın tesiriyle kültür varlıkları daha geri planda kalmış, Demokrat Parti döneminde ise (1950-1960) söz konusu hususla ilgili ciddi bir politika takip edilmediği gibi, İstanbul'daki imar faaliyetleri nedeniyle pek çok tarihi eser yok olmuştur. Nihayet 1980'li yıllara doğru dünyada olduğu gibi ülkemizde de taşınmaz kültür varlıklarına verilen önem artmış, tarihi eserlerin korunmasıyla ilgili yasanın genişletilmesiyle başlayan bu süreçte, Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır.

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- 1931 Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi. (1931). Ankara: TBMM Matbaası.
- 1935 Yılı Cumhuriyet Halk Partisi Programı (1935). Ankara: Ulus Basımevi.
- Antikiteler ve Tarihi Eserlerden Derlerde Nasıl İstifade Edileceği Hakkında Andıç (1935). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arık, Remzi Oğuz (1947). *Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınları.
- Aslan, Yavuz (2001). *TBMM Hükümeti: Kuruluşu, Evreleri, Yetki ve Sorumluluğu (23 Nisan 1920- 30 Ekim 1923)*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Banoğlu, Niyazi Ahmet (2012). *Atatürk'ün İstanbul'daki Günleri (1899-1919/1927-1938)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Baran, Tülay Alim (2010). "Atatürk'ün Eğitim Düşüncesi", *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikaları Sempozyumu*. (haz: Murat Alper Parlak). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- CHP 15. Yıl Kitabı (1938). İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Cumhuriyetin Ellinci Yılında Eğitimimiz* (1973). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Çoker, Fahri (Ed.) (1983). *Türk Tarih Kurumu: Kuruluş Amacı ve Çalışmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ersöz, Kürşat (2017). *Türk İdare Hukuku Kapsamında Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması*. İstanbul: On İki Levha Yayınları.
- Gerçek, Ferruh (1999). *Türk Müzeciliği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gül, Murat (2018). *Modern İstanbul'un Doğuşu: Bir Kent Dönüşümü ve Modernizasyonu*. İstanbul: Sel Yayınları.

- Gülcan, Yılmaz (2001). *Cumhuriyet Halk Partisi 1923-1946*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Güneş, İhsan (2012). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türkiye'de Hükümetler, Programları ve Meclisteki Yankıları (1908-1923)*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnan, Afet (2018). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*. (haz: Arı İnan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kocatürk, Utkan. (2007). *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Madran, Emre (1996). "Cumhuriyet'in İlk Otuz Yılında (1920-1950) Koruma Alanının Örgütlenmesi", *ODTÜ Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 16/1-2: 59-62.
- Neziroğlu, İrfan ve Yılmaz, Tuncer (2013). *Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri, Cilt: 1 (24 Nisan 1920- 22 Mayıs 1950)*. Ankara: TBMM Başkanlığı Yayınları.
- Önder, Mehmet (1973). "Ellinci Yılında Türk Müzeciliği". *Kültür ve Sanat Dergisi*, 2: 19-25.
- Öz, Tahsin (1951). "Atatürk'ün Topkapı Sarayı Müzesini Ziyareti", *Tarih Dünyası*, 3/2: 977.
- Öztürk, Nazif (1995). *Türk Yenileşme Tarihi Çerçevesinde Vakıf Müessesesi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Payzın, Ziya (1977). *Türkiye Büyük Millet Meclisi Millî Saraylarımızın Temel Sorunları*. Ankara: Millet Meclisi Basımevi.
- Sevim, Ali; Öztoprak, İzzet; Tural, Mehmet Akif (2006). *Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Shaw, Wendy M. K. (2004). *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sorguç, Bahir (1982). *1920'den 1981'e Milli Eğitim Bakanlığı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Uzun, Hakan (2010). "Tek Parti Döneminde Yapılan Cumhuriyet Halk Partisi Kongreleri Temelinde Değişmez Genel Başkanlık, Kemalizm ve Milli Şef Kavramları", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 9/20-2: 233-271.
- Üstel, Füsun (1997). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalçın, Durmuş (Ed.) (2005). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Cilt 2. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Ziya Gökalp (1955). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi.

Arşiv ve Basın Kaynakları

Arşiv-1: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), 30-18-01-01/14-39-1, 10 Haziran 1925.

Arşiv-2: BCA, 30-18-01-01/14-37-3, 10 Haziran 1925.

Arşiv-3: BCA, 30-18-01-01/18-24-5, 6 Nisan 1926.

Arşiv-4: BCA, 30-18-01-02/14-68-15, 15 Ekim 1930.

Arşiv-5: BCA, 30-18-01-01/19-35-7, 20 Mayıs 1926.

Arşiv-6: BCA, 30-18-01-01/22-78-20, 19 Aralık 1926.

Arşiv-7: BCA, 30-18-01-02/19-22-7, 01 Nisan 1931.

Arşiv-8: BCA, 180-09-31/168-16, 09 Nisan 1936.

Arşiv-9: BCA, 490-1-0-0/ 17-89-16, 07 Ocak 1936.

Arşiv-10: BCA, 30-18-01-02/ 6-52-1, 23 Ekim 1929.

Arşiv-11: BCA, 30-18-01-02/68-78-4, 19 Eylül 1936.

Arşiv-12: BCA, 0130-18-01-02/67-61-6, 16 Temmuz 1936.

Arşiv-13: BCA, 030-18-01-02/64-38-19, 13 Mayıs 1936.

Arşiv-14: BCA, 030-18-01-02/50-88-19, 6, 25 Ağustos 1934.

Cumhuriyet (16 Nisan 1931).

Resmî Gazete (6 Mart 1924; 13 Aralık 1925; 6 Ocak 1933).

Son Posta (10 Ocak 1936).

TBMM Zabıt Ceridesi, 04.05.1920, Devre 1, Cilt 1, İçtima 11.

TBMM Zabıt Ceridesi, 05.09.1923, Devre 2, Cilt 2, İçtima 14.

TBMM Zabıt Ceridesi, 05.11.1927, Devre 3, Cilt 1, İnikat 4.

TBMM Zabıt Ceridesi, 08.11.1937, Dönem 5, Cilt 20, İnikat 3.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 1983. (<https://www.mevzuat.gov.tr/Metin1.aspx?MevzuatKod=1.5.2863&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=&Tur=1&Tertip=5&No=2863>, Erişim Tarihi: 06.01.2020).

URL-2: TDK (2011) Güncel Türkçe Sözlük, 11. bs. (Türk Dil Kurumu Yayınları, (<https://sozluk.gov.tr/>), Erişim Tarihi: 13.11.2019).

ELEKE SAZI'NDA GEÇ TUNÇ ÇAĞI'NA AİT BİR İSKİT KURGANI

A Scythian Kurgan of the Late Bronze Age in Eleke Sazy

Mehmet KUTLU*

ÖZET

2019 yılında Kazakistan Cumhuriyeti'nin Doğu Kazakistan Vilayeti'nin Tarbagatay ilçesi idari sınırları içinde yer alan Eleke Sazy yaylasında Zainolla Samaşev başkanlığında arkeolojik kazılar yürütülmüştür. Sayısı 300'ü aşan kurganın bulunduğu Eleke Sazi'nde İslam Öncesi Türk Sanatı ve Tarihi açısından çok önemli keşifler yapılmaktadır. 2019 yılının en büyük keşfi ise Geç Tunç Çağı'na (M.Ö. 10-9. yy.) tarihlenen bir İskit-Saka Kurganı buluntuları olmuştur. Söz konusu kurgan, Eleke Sazi'nde ender rastlanan taş kurganlardandır. Bu özelliği kurganın mimari özelliklerinin irdelenmesini önemli kılmıştır. Mezar soyguncularının müdahalelerinden dolayı kurganın mimarisinin büyük tahribata uğratılmış ve buluntularının yağmalanmış olmasına rağmen kurganda, İskit-Saka döneminin en erken evresine tarihlenen at koşum takımına ait suluklar tespit edilmiştir. Bu suluklar Eleke Sazi'ndeki taş kurganın Tuva'daki Turan-Uyuk vadisindeki Arjan I kurganından daha eskiye tarihlenmesine sağlamıştır. Böylece, Avrasya'nın bilinen en eski İskit-Saka kurganının Eleke Sazi'ndeki taş kurgan olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bilgi aynı zamanda İskit kültürü ve medeniyetinin kökeninin kesin olarak Orta Asya'da olduğunu kanıtlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğu Kazakistan, Tarbagatay, Eleke Sazy, İskitler, Kurgan, Geç Tunç Çağı.

ABSTRACT

A team of researchers under the direction of Zainolla Samashev have conducted archaeological excavations at the Eleke Sazy valley, located within the administrative borders of Tarbagatai district of the eastern Kazakhstan region, in the summer of 2019. Significant discoveries in terms of Pre-Islamic Turkic Art and History are being made in the Eleke Sazy valley that has more than 300 kurgans. The greatest discovery of 2019 was the findings of a Scythian-Saka Kurgan dating to the Late Bronze Age (10th-9th centuries BC). This kurgan is one of the rare stone kurgans in the valley which makes it important to examine its architectural characteristics. The architecture of the kurgan has been severely damaged, and the finds have been looted due to the interventions by grave robbers. Despite that it has been possible to reveal cheekpieces of horse harness dating to the earliest

* Dr. Öğr. Üyesi. Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü-Denizli. E-posta: mehmetkutlu@pau.edu.tr. *Orcid ID:* 0000-0002-3075-3965.

phase of the Scythian-Saka period. So called cheekpieces made it possible to date the Eleke Sazy kurgan earlier than the Arjan I kurgan at Turan-Uyuk Valley in Tuva. Thus, the oldest known Scythian-Saka kurgan in Eurasia was found out to be the stone kurgan at Eleke Sazy. This finding also proves that the origin of Scythian culture and civilization is precisely in Central Asia.

Keywords: Eastern Kazakhstan, Tarbagatai, Eleke Sazy, Scythians, Kurgan, Late Bronze Age.

Giriş

Eleke Sazı, Kazakistan Cumhuriyeti'nin Doğu Kazakistan Vilayetine bağlı Tarbagatay ilçesi idari sınırları içinde yer alan bir yayladır (Foto. 1). 2016-2018 yılları arasında yürütülen yüzey araştırmaları sonucunda M.Ö. 9. yüzyıl ile M.S. 7. yüzyıl arasındaki geniş zaman dilimine tarihlenen sayıları 300'ü aşan kurganın varlığı tespit edilmiştir. 2019 yılında gerçekleştirilen kazılarda bilimsel araştırması yapılan ve Geç Tunç Çağı'na ait olduğu tespit edilen bir kurgan, bu tarihi çerçeveyi M.Ö. 10. yüzyıla kadar geriye çekmektedir. Bu çalışma söz konusu kurganın kazıyla ortaya çıkarılan mimari özellikleri ve arkeolojik buluntularını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.



Fotoğraf 1: Tarbagatay, Eleke Sazı Yaylası (M. Kutlu, Ağustos 2019).

2019 yaz döneminde, Zainolla Samaşev başkanlığındaki yedi farklı kazı ekibi tarafından gerçekleştirilen Eleke Sazı'ndaki arkeolojik çalışmalara Türkiye'den yazarın içinde bulunduğu bir araştırma ekibi bizzat katılım sağlamıştır.



Fotoğraf 2: Eleke Sazi'nda Taş Kurgan (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Eleke Sazi'ndaki 2019 yılı arkeolojik çalışmalarında kurgan mezarlığının enine alçak tepelerle sınırlanan II. Grup kurganlarının en güneyinde kendi grubu içerisinde büyüklük ve mimari özellikler bakımından dikkat çeken konumda olan bir kurganın kazısı gerçekleştirilmiştir (Foto. 2). Üzeri bitki örtüsüyle kaplanmayan bu taş kurganın kazısı Zainolla Samaşev'in başkanlığında ve Eldos Kariyev'in gözetimindeki ekip tarafından yürütülmüştür.

Kurgan, bölgedeki diğer kurganlar gibi mezar soyguncularının yoğun yağmalamasına maruz kalmıştır. Ancak söz konusu kurganın kazısı sonuçları itibarıyla Geç Tunç Çağı arkeolojisi bağlamında oldukça önemli bulgulara ulaşılmasını sağlamıştır. Ele geçen arkeolojik buluntular, Doğu Kazakistan'da Erken İskit-Saka kültürünün oluşumuyla gelişimini açıklamakta aynı zamanda Tarbagatay bölgesinde arkeolojik konteksti bilinmeyen ve genellikle kaçak kazılardan ele geçen arkeolojik buluntuların tarihlendirilmesine olanak vermektedir.



Fotoğraf 3: Eleke Sazi'ndaki taş kurgan (Zainolla Samaşev arşivinden).

Kurganın Özellikleri

Kurgan mimari bakımdan incelendiğinde düzgün olmayan daire planına sahip olduğu anlaşılmıştır. Ancak bu durum sonraki dönemlerdeki müdahalelerden kaynaklanmış olmalıdır. Taş kurganın özgün halinin dairesel planlı olduğu söylenebilir (Foto. 3). Yerden yüksekliği yaklaşık 1,20 m. olan kurganın çapı ise 32,60 x 32,15 m. ölçülmüştür (Ahmetov vd., 2019: 9). Kurganın temel duvarı yapının dağılmamasını sağlayan taşıyıcı ve koruyucu unsurdur ve iri yuvarlak taşların daire boyunca dizilmesiyle oluşturulmuştur. Kurganın yer üstü yapısı ise iri ve orta büyüklükteki yuvarlak dere taşlarının birkaç tabaka halinde kurganı örtmesiyle oluşturulmuştur. Bu kızılımsı renkteki yuvarlak taşlar kurganın yakınından geçen Kargıba nehrinin kolları olan derelerde görülmektedir (Foto. 1, 4). Bu kurganın mezarlıktaki diğer kurganlardan farkı, kenarları dışında üst örtüsünün bitki tabakasıyla kaplı olmamasıdır (Ahmetov vd., 2019: 10). Eleke Sazı'ndaki ender görülen taş kurganların temsilcisidir.



Fotoğraf 4: Kurganın taş örtüsü (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Mezar soyguncuların vermiş oldukları ağır tahribat nedeniyle kurganın daha kazıya ilk başlandığı zamandaki durumu dahi kurgan mimarisiyle yapısal bileşenlerinin ayrıntılı bir rekonstrüksiyonunun yapılmasına izin vermeyecek koşullarda olduğunu göstermiştir. Fakat buna rağmen, Eleke Sazı'nda 2018 yılında kazıları gerçekleştirilen ve Erken İskit-Saka dönemine tarihlenen 4. Kurgan ile mimari ve yapısal özellikler bakımından farklı bir gelişim çizgisine ait oldukları açıkça anlaşılmaktadır. 4. Kurgan, “*Eleke Sazı Altın Adamı*”nın keşfedildiği kurgan olmasının yanı sıra çok katmanlı toprak örtüye sahip olmasıyla ön plana çıkmaktadır. Eleke Sazı vadisinde üst örtüsü taş malzemedenden oluşan kurganlar sayıca azdır, lakin

bu kurganların incelenmesinin Erken Saka kültürü araştırmaları konusunda mühim bulgular sağlayacağı tartişılmaz bir gerçektir. Eleke Sazı'ndaki taş kurganın 4. Kurgan'dan daha erken tarihli olduğu mimari ve malzeme özellikleriyle anlaşılmaktadır ancak arkeolojik buluntular ise bu tespiti şüpheye yer bırakmayacak şekilde doğrular, kanıtlar niteliktedir (Samaşev, 2019: 39-40).



Fotoğraf 5: İri kayrak taşlardan oluşturulan mezar odası (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Taş kurganın üst örtüsünün merkezinde özgün toprak seviyesinde, biçimi oldukça bozulmuş olmasına rağmen çok iri yassı kayrak taşlar bazı kısımlarda iki kat olarak döşenmiştir (Foto. 5). İri kayrak taş blokların çıkarıldığı taş kaynaklarına taş kurgandan yaklaşık 1 km uzaklıkta ve Kargıba nehrinin kolu olan çayın yakınında rastlanmıştır (Foto. 6). Bu özelliğin Erken İskit-Saka kurgan mimarisinde yaygın olarak uygulanan plan şeması olan doğu tarafından girişi sağlanan delhizli (dromoslu) kurgan planı bilinmektedir (Foto. 2). Eleke Sazı'ndaki taş kurganın, 4. Kurgan (Samaşev vd., 2018: 8-14) ile delhize (dromos) sahip olmaları ise ortak yönüdür. Kazakistan'daki Erken Saka kurganlarından şilikti, Taldı II'de de delhize (dromos) rastlamak mümkündür (Ahmetov vd., 2019: 10-11).



Fotoğraf 6: Kurganda kullanılan iri kayrak taşların geldiği ocak (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Bununla birlikte iri kayrak taşlardan oluşturulan kurganın mezar odasının güneyinde yetişkin bir insana ait kemik kalıntıları, alt çene ve kafatası parçaları saptanmıştır (Foto. 5). Ayrıca mezar odasının kuzey duvarı yakınında kafatası ve çeneyle aynı tabakada bir insanın ayaklarının kaval kemikleri saptanmıştır. Bu kemiklerin *in situ* vaziyeti, defnedilen kişinin başının hafif güneye sapmayla batıya dönük olarak konulduğunu göstermektedir. Zainolla Samaşev ve kazı ekibine göre, taş mezar odasının içine iki insan defnedilmiş olmalıdır.

Söz konusu mezar odasının doğusunda, dehliz “*dromos*” duvarları sınırında dağılmış taşların arasında müdahale görmüş vaziyette iki atın iskeletleri bulunmuştur. Atların başları hafif doğuya sapmayla kuzey yönüne bakmaktadır (Foto. 2). Atlardan birinin kafatasının yanında iki adet büyük, sivri uçlu ve hayvan dişi biçimine benzeyen, atın koşum takımına ait iki adet suluk veya günümüz tabiriyle kantarma çubuğu saptanmıştır (Foto. 7). Malzeme olarak bir hayvan boynuzunda imal edildiği düşünülen bu sulukların farklı yüzeylerinde üç delik açılmıştır. Bu sulukların biri oldukça iyi korunmuş iken ikincisi ise çok iyi koşullarda ele geçmiştir (Samaşev, 2019: 40).



Fotoğraf 7: At başı iskeleti ve in situ bulunan sulukların biri (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Günümüzde profesyonel at biniciliğinde kullanılan dizgin ekipmanlarında gem veya kantarma 1) *ağızlık (gem, halkalı gem)*, 2) *suluk (kantarma çubuğu)* ve bazen 3) *suluk zinciri* gibi bileşenler birleştirilerek bir bütün parça halinde kullanılmaktadır. Fakat M.Ö. 9-7. yüzyıllara tarihlenen Erken Saka döneminin (Arjan 1 Kurganı) başlıca karakteristik özelliği, kantarma bileşenlerinin bronz malzemeden seri olarak üretilmeye başlamasıdır. Bu dönemde üretilen sulukların biçim bakımından Tunç Çağı'nın geç evresinde Avrasya'da yaygın olan kemikten imal edilen sulukların taklidi olarak karşımıza çıktığı anlaşılmıştır. Lakin bu dönemde sulukların malzeme olarak madenden üretilmeye başlamasıyla birlikte şekil bakımından çeşitlendiği ortaya çıkmıştır. Avrasya bozkır topluluklarının günlük hayatlarında at kullanımının artması, binicilik ekipmanlarının gelişmesine yol açmış ve bu sayede ağızlıkların ve harici uzantısı olan sulukların niteliği ve biçimi geliştirilmiştir. Orta ve Geç Tunç Çağı dönemlerinde ayrı parça halinde imal edilen suluklar, gem halkalarına geçirilmiş (Bokovenko, 2018: 11-16) veya üç delikli Erken Saka suluklarında olduğu gibi orta deliğinden geçirilen kayışla ağızlığa bağlanmıştır. Böylece dizgin doğrudan gem halkasına sabitlenmektedir. Bununla birlikte Arjan 1 Kurganı'nda bulunan sulukların iki ucunda açılmış olan diğer delikler ise burun ve alın kayışlarının bağlanmasına yaramaktadır (Gryaznov, 1980: 25-44).



Fotoğraf 8: Avrasya'nın bilinen en eski İskit-Saka suluk örneği (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Ön incelemelerin sonucunda bu sulukların M.Ö. 9.-10. yüzyıllara ait olduğu tespit edilmiştir (Ahmetov vd., 2019: 11). Bu yönüyle yalnızca Doğu Kazakistan'ın Tarbagatay bölgesinin değil, hatta Erken İskit-Saka kültürünün görüldüğü diğer bütün coğrafyaların en erken tarihli örnekleri olduğu anlaşılmaktadır. Kısaca Avrasya'nın bilinen en eski suluk örnekleri Eleke Sazı'ndaki taş kurganda bulunmuştur (Foto. 7, 8, 12). Kurganın mimari özellikleri dolayısıyla Erken İskit-Saka dönemine ait olduğu daha ilk baştan görülmekte iken kazıdan elde edilen at koşum takımına ait parçalar, özellikle de suluklar, kurganı Geç Tunç Çağı'na kesin olarak tarihlemeyi sağlayacak verileri sağlamıştır.

Suluklar ile aynı katmanda yine at koşum takımına ait diğer bazı unsurlar daha bulunmuştur. Malzemesi kemik olan ve yontularak yuvarlak şekil verilmiş, çeşitli yüzeylerinde delikleri olan boncukvari kayış tokaları ve boruvari kemiklerinden kesilmiş kayış tokaları tespit edilmiştir (Foto. 12). Bu kayış tokalarının benzerleri, M.Ö. 9. yüzyıla tarihlenen bir Erken İskit-Saka kurganı olan Arjan I Kurganı'nda da çok sayıda bulunmuştur (Gryaznov, 1980: 25-44).



Fotoğraf 9: Sulukların altında bulunan iki at iskeleti (M. Kutlu, Ağustos 2019).

Sulukları bulunan bu atların altında daha derinde kafatasları bulunmayan ve paralel konumlanan iki atın iskeleti bulunmuştur (Foto. 9). Atların ayakları göbek altına bükülmüştür ve vücutları ön kısımları itibarıyla kuzeydoğu-doğu yönüne bakmaktadır. Atlardan birinin göğüs kafesi hizasında, kaburga kemikleri arasından yuvarlak kemik kayış taşıyıcısı ele geçirilmiştir.



Fotoğraf 10: İki at ve insan definleri (M. Kutlu, Ağustos 2019).

İki kişinin ve atların defnedildiği ana mezar odasının etrafında ise içine dört insanın iskeletleri yerleştirilmiş bulunan dört mezar çukuru saptanmıştır (Foto. 10,11). Başları batı ve güneybatı yönüne bakar şekilde bulunan bu insan iskeletleriyle birlikte defnedilen herhangi bir buluntu tespit edilmemiştir (Samaşev, 2019: 40). Bu insanların mezar sahibi soylu veya yüksek toplumsal sınıftan gelen kişinin hizmetinde bulunanlar oldukları düşünülmektedir (Foto. 3).



Fotoğraf 11: İki at ve dört insanın definleri (Zainolla Samaşev arşivinden).

Buradaki insan iskeletlerinin Eleke Sazı mezarlığındaki diğer kurganlardan elde edilen verilerle kıyaslanarak toplumun cinsiyet, yaş, antropolojik ve paleo-genetik özellikleri itibarıyla sosyo-demografik süreçlerinin dinamiklerini irdelemek açısından önemli bilgilere ulaşmayı sağlayacağı düşünülmektedir.

Mezar soyguncuları tarafından tahrip edilen ve yağmalanan kurgandan neredeyse at koşum takımına ait suluklar ve kemik boncukvari kayış tokaları dışında hiçbir şey kalmamış sanılırken mezar soyguncularının açmış oldukları bir çukurda at koşum takımına ait olduğu düşünülen küçük bir bronz ayı figürü ile bronz ok ucu (temren) bulunmuştur (Foto. 4). Uzunluğu 4,50 cm. olan ok ucu (temren), oldukça yaygın rastlanan türden bronz kovanlı ve iki kanatlı yaprak formu temrene sahiptir (Ahmetov vd., 2019, 12). Ok ucunun ise boyutu oldukça büyüktür. Temren kanatları asimetrik-eşkenar şekilde olan ok ucunun gövde genişliği 1,4 cm'dir. Temren boru şeklindeki perçine kadar uzamaktadır. Perçinin genişliği veya çapı 0,7 cm ve rengi ise gümüş gridir. Bu tipte ok uçlarının en erken örnekleri (boyut ve uzunluğu bakımından küçük farklılıklar dışında) Arjan 1, Şilikti 5, Mayemir, Gerasimovka gibi Erken İskit-Saka kurganlarında ve Doğu Kazakistan Vilayeti'ndeki birçok rastgele buluntular arasında yaygın olarak ele geçmektedir (Samaşev, 2019: 41).



Fotoğraf 12: Kurgan buluntularının toplu görünümü (Zainolla Samaşev arşivinden).

At koşum takımının süslemelerinden olduğu düşünölen bronz ayı figürü, İskit-Saka dönemine özgü hayvan tasvirli üslupta betimlenmiştir. Ayı figürünün başı neredeyse pençeleri hizasına kadar aşağıya eğilmiştir. Büyük ve oval kulağının ortası içe doğru girintilidir. Gözü yüzüne ifade gücü katarak yine ortasına doğru girintili olup bir halka şeklinde hafifçe kabartılarak betimlenmiştir. Uca doğru daralan burnu, vurgulanmış olan ağızda gösterilen dişleri sayesinde belirgin bir dinamik ve gerginlik görüntüsü vermektedir. Sanatçı, ayının karakteristik özelliğı olan uzun pençelerini abartılı şekilde büyük yaparak vurgulamış ve hayvanın gücünün yoğunlaştığı kısmı olarak betimlemeye özen göstermiştir. Pençelerin stilize edilerek vurgulanmasının altında hayvanın nazardan veya kötü ruhlardan korunması amaçlanmış olabilir (Ahmetov vd., 2019: 12-13). Bu örnekte olduğu gibi bazı hayvanların ayırt edici özelliklerinin vurgulanarak betimlenmesi uygulaması, hem Erken [Şilikti (Toleubaev, 2018: 237), Eleke Sazı 4 (Samaşev, 2018: 111-112)] hem de Orta [Pazırık (Gryaznov, 1950), Esik (Akişev, 1973: 43-58)] İskit dönemi sanatındaki geyiklerin boynuzlarının gerçek boyutlarından fazla abartılarak betimlendiğı örneklerde yaygın görölmektedir.

Bu ayı figürünün arka yüzünde bir halka bulunmaktadır. Bu halkanın, ayı figürünü atın olasılıkla burun ve tepe kayışları arasına çekilen dikey bir kayış yüzeyine tutturulmuş olabileceğine işaret ettiğı kaydedilmektedir.

Eleke Sazı'nda 2019 yılında kazısı gerçekleştirilen taş kurganın mimari özellikleri ve arkeolojik buluntularını, kazı sırasında fikir ve yorumlarından yararlandığım Zainolla Samaşev ve Nikolay A. Bokovenko'nun verdiğı bilgiler ışığında değerlendirmek mümkündür. Eleke Sazı'nda 2019 yılında kazısı gerçekleştirilen taş kurgan, hem Kazakistan hem de Orta Asya Türk tarihi ve sanatı açısından çok önemli bir keşif olmuştur. Yeni bilgilerin ışığında bilinen en eski İskit-Saka kurganı artık Arjan I Kurganı değil, Doğu Kazakistan'daki Eleke Sazı'ndaki taş kurgan olmuştur.

Zainolla Samaşev'e göre Eleke Sazı'ndaki taş kurgan, M.Ö. 9. yüzyıla yani Genç Tunç Çağı'na tarihlenmektedir. Bilindiğı gibi İskit-Saka medeniyetinin kökeni üzerine uzun yıllardır devam edip gelen tartışmalar, M. Gryaznov'un 1980 yılında Tuva Cumhuriyeti'nde yürüttüğü Arjan I Kurganı'nı kazısıyla bilinen erken tarihli İskit kurganı ve kültürünün Altaylarda ortaya çıktığını tespit etmesiyle azalmıştır. Hala konuya ideolojik ve taraflı yaklaşımlar içinde olan bazı bilim insanları bulunmaktadır. Eleke Sazı'ndaki taş kurgana kadar Arjan I Kurganı'ndan daha eskiye tarihlenen herhangi bir İskit-Saka kurganı bilinmemekteydi. Bu kurganın, Arjan I Kurganı'ndan daha eskiye tarihlenmesiyle İskit-Saka

medeniyetinin Orta Asya kökenli olduğu kesin olarak kanıtlanmış olmaktadır.

Sonuç

Kazı Nikolay A. Bokovenko ise Eleke Sazi'nda 2019 yılında kazısı gerçekleştirilen taş kurganın gerek mimari özellikleri, örtü sistemi ve arkeolojik buluntularıyla (özellikle at koşum takımı unsurları) Geç Tunç Çağı'na tarihlenen bir İskit-Saka kurganı olduğu gösterdiğini belirtmektedir. Bu kurganın arkeolojik buluntularıyla şimdiye kadar bilinen en eski İskit-Saka kurganı olan Arjan I Kurganı'nın öncüsü olduğunu kaydetmektedir. Bu durumda bilinen en eski İskit-Saka kurganı artık Eleke Sazi'ndaki taş kurgan olmuştur. Bununla birlikte Nikolay A. Bokovenko, Doğu Kazakistan'da Geç Tunç Çağı'na tarihlenebilecek birkaç tane daha kurganın olabileceğini düşünmektedir.

Eleke Sazi'ndaki taş kurgandan elde edilen bilgi ve buluntularla İskit-Saka kültür ve medeniyetinin ilk oluştuğu yerin Doğu Kazakistan olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Avrasya'nın bilinen en erken tarihli Erken İskit-Saka at koşum takımı unsuru sulukların bulunması, Tuva Cumhuriyeti'ndeki Arjan I Kurganı'nın değil, Eleke Sazi'ndaki taş kurganın bilinen en eski Erken İskit-Saka kurganı olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Ahmetov, D. vd. (2019). Kulturnoe nasledie sakov i velikih türkuv v vostoçnom Kazahstane: Voprosı kompleksnogo izuçeniya, sohraneniya i muzeefikatsii. *Altay-Türki Äleminiñ Altın Besigi*. Öskemen: Şığıs Qazaqstan Oblısınıñ Äkimdiği, 8-33.
- Akişev, K. A. (1973). Saki aziatskie i skifi evropayskie (obşşee i osobennoe v kulture). *Arheologičeskie issledovaniya v Kazahstane*. Alma-Ata: Nauka, 43-58.
- Bokovenko, N. A. (2018). Formirovanie konskogo snaryajeniya rannih kočevnikov Tsentralnoy Azii, *Ülken Altay Älemi*, 4(1): 11-16.
- Gryaznov, M. P. (1950). "Perviy Pazırkıskiy Kurgan". İzdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitaja. tabl. XIV.
- Gryaznov, M. P. (1980). Arjan TSarskiy Kurgan Ranneskijskogo Vremeni. İzdatelstvo Nauka, L., 25-44.
- Samaşev Z. (2018). "K izuçeniü kulturi rannih sakov Vostoçnogo Kazahstana". *Drevnie i srednevekovie obşşestva Evrazii: perekröstok kultur*. Ufa: Mir Peçati, 19-117.

- Samaşev Z. vd. (2018). “Kultura rannih sakov Tarbagataya (Naçalo kompleksnih issledovaniy pogrebalno-pominalnih pamyatnikov na Eleke sazi v verhovyah r. Kargıba)”. *Altay – Türki Äleminiñ Altın Besigi*. Öskemen: Şığıs Qazaqstan Oblısınıñ Äkimdiğı, 8-14.
- Samaşev, Z. (2019). “K voprosu o formirovanii rannesakskogo kulturnogo kompleksa v Vostoçnom Kazahstane”. *Turkic Studies Journal*, 1/1: 37-60.
- Toleubaev, A. T. (2018). *Rannesakskaya şiliktinskaya kultura*. Almatı: İP Sadvakasov A.K.

DÜNYA MİRASI OLMA YOLUNDA “URARTU VE OSMANLI ESKİ YERLEŞİMİ AHLAT MEZAR TAŞLARI” KÜLTÜREL MİRASI

Cultural Heritage of “the Tombstones of Ahlat the Urartian and Ottoman
Citadel” in the process of Being a World Heritage

Veyssel ÖZBEY*

ÖZET

Mezar taşları, yansıttıkları kültürel öğelerin daha iyi anlaşılması ile her geçen gün kendilerine verilen değerin arttığı kültürel varlıklardır. Coğrafi bir bölgede bir kültürün varlığına kanıt oluşturan, dönemin sanat anlayışı ve etnografisi, kültürlerin ölüme karşı tutumları ve ölüm sonrasına yönelik inanışları gibi oldukça önemli bilgileri uzun süreler boyunca koruyan kalıtlardır. Kubbet-ül İslâm unvanını taşıyan Ahlat içerisinde de büyük alanlara yayılan altı adet nitelikli mezarlık yer alır. Bu mezarlıklarda bulunan Ahlat Mezar Taşları, Anadolu’daki Türk varlığının erken dönem kanıtlarını barındırmaktadır. Çalışmada, Türkiye UNESCO Geçici Listesi’ne 2000 yılında kayıt ettirilen “*Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları*” kültürel mirası, diğer taraf devlet UNESCO geçici listelerinde ve Dünya Miras Listesi’nde bulunan benzer örneklerle karşılaştırılmıştır. Kültürel miraslar arasından yalnızca, *üstün evrensel değer* koşullarını nitelikli mezar taşları mezarlıklarının karşıladığı miraslar seçilmiştir. Türbeler, tekil mezarlıkların yer aldığı kompleks yapılar ve anıt mezarlar çalışma kapsamına dâhil edilmemiştir. Sonuç olarak Ahlat Mezar Taşları’nın Dünya Miras Listesi’nde yer alan miraslara, geçici listelerde bulunan diğer miraslardan daha yakın özellikler gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, Türkiyat, mezar taşı, İslâm eserleri.

ABSTRACT

Gravestones are cultural assets in which the value given to them increases with the better understanding of the cultural elements they reflect. Tombstones are the heritage that creates evidence for the existence of a culture in a geographical region and preserves very important information for a long time, such as artistic perspective and ethnography of the period, the attitudes of the cultures towards death and beliefs after death. In Ahlat, which has the title of Kubbet-ül İslam, there are six qualified cemeteries spread over large areas. The Ahlat Tombstones in these cemeteries contain early period evidence of the Turkish presence in

* Doktora Öğrencisi. Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık ABD-Adana. E-posta: veyseozbey@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-4454-2317.

Anatolia. In this study, the cultural heritage of “*the Tombstones of Ahlat the Urartian and Ottoman citadel*”, which was registered in the Turkey UNESCO Tentative List in 2000, was compared with equivalent heritages in UNESCO tentative lists of other state parties and in UNESCO World Heritage List. Among the cultural heritages, only the heritage sites, where the gravestones of qualified tombstones meet *outstanding universal value* conditions, have been chosen. Mausoleums, complex structures with single cemeteries and memorial tombs are not included in the study. As a result, it has been determined that Ahlat Tombstones are closer to the heritage sites in the World Heritage List than other heritage sites in the tentative lists.

Keywords: Cultural heritage, Turcology, tombstone, Islamic works.

Giriş

Mezar sahibinin kimlik kartı olarak tanımlanabilecek olan mezar taşları çok uzun zamandır kullanılmaktadır. Bir mezar taşının üretimine mezara nakledilen kişinin yaşantısında taşıdığı inanç ve yaşarken sahip olduğu sosyal statü, ölünün yakınlarının maddî durumu, ölünün konu üzerinde vasiyetinde yer alan istekleri, mezarlığın yer aldığı yerleşim birimindeki gelenekler, mezar taşını üreten zanaatkârların becerileri, yerleşim biriminin çevresinde bulunan doğal kaynaklar gibi birçok etken katkıda bulunabilmektedir. Ancak bunlar arasında etkisinin en fazla hissedildiği madde muhakkak ki inançtır. İnançlar çoğunlukla, ölü gömme ritüelini belirlediği gibi mezarın biçimini de belirlemektedir. Bu biçimin yeryüzünde okunabilen bölümü, ölünün içerisinde yaşadığı kültür hakkında birçok bilgiyi bizlere ulaştırır. Bu yönü ile mezar taşları kültürel birer varlıktır. Belirli bir zaman sınırı içerisinde kullanılan mezarlıklar benzer nitelikte mezar taşlarını sergilemektedir. Bu da kültürel varlıklara bir bütünlük kazandırarak miras olarak nitelendirilmelerini sağlar. Bu kültürel bütünlük içerisinde aynı kültürün ya da inancın diğer elemanlarından ayrılmalarını sağlayan çeşitli etkenler sonucunda mirasta özgünlük kavramı ortaya çıkar. Bu bütünlük ve özgünlük, kültürün yansıtılmasında nitelikli bir yapıya sahipse dikkat çekerek devletlerin ilgili organları tarafından korunur. Bu koruma kültürel mirasın niteliği ile doğru orantılı olarak, yerel, ulusal veya uluslararası olabilir. Günümüzde uluslararası korumaya değer görülen üstün nitelikli mirasların korunmasında en önemli araçlardan biri de UNESCO Dünya Miras Listesi'dir. Birleşmiş Milletler çatısı altında kurulan UNESCO Genel Konferansı'nın 17. oturumu kapsamında, 16 Kasım 1972 tarihinde kabul edilen Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme (Sözleşme) gereği sözleşmeye taraf devletler sınırları içerisinde bulunan

tanımlı varlıklarını Dünya Miras Listesi'ne sunabilmektedir. Bu sunulan tanımlı mirasların Dünya Miras Listesi'ne kabul edilmesi için belirlenmiş önkoşullar vardır. Önkoşullardan birisi de varlığın, mirası tanımlayan taraf devletin UNESCO geçici listesinde yer almasıdır. Bir diğer önkoşul da mirasın üstün evrensel değer taşımasıdır ki bu koşulun sağlanıp sağlanmadığı ilgili dânişsal organlar raporlayarak Paris'te bulunan Dünya Miras Merkezi'ne bildirilmektedir (URL-1). Koşulları yerine getiren tanımlı mirasların adaylık dosyası Dünya Miras Komisyonu tarafından karara bağlanır. Bu karar ret, erteleme ve kabul olabilir. Ret kararı çıkan miras bir daha Dünya Miras Merkezi'ne sunulamaz.

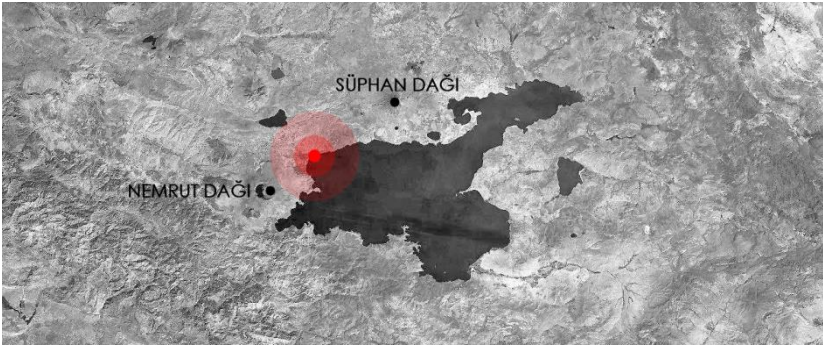
Türkiye Cumhuriyeti Devleti, 1982 yılında Sözleşme'ye taraf olma kararı alarak onaylamış, 1983 yılında karar yürürlüğe girerek Sözleşme'ye resmî olarak taraf olmuştur. Bu tarihten itibaren 2019 yılına kadar 18 adet mirasını Dünya Miras Listesi'ne yazdırmayı başarmıştır. Dünya Miras Listesi'ne yazdırmak istediği miraslarından 78 adedini de Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne dâhil etmiştir (URL-2). Çalışmanın konusu bu 78 adet miras içerisinde bulunan, Anadolu'daki Türk varlığının en erken örneklerinden olan "Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları" kültürel mirasıdır. Dünya Miras Listesi'nde yer alan nitelikli mezar taşları mezarlıkları kültürel mirasları incelenmiş, diğer taraf devlet UNESCO geçici listelerinde bulunan aynı özellikteki mezarlık mirasları ile karşılaştırılmıştır. Dünya Miras Listesi'ne farklı bir nitelikle dâhil edilen miraslara dâhil olan nitelikli mezar taşı mezarlıkları kapsam dışındadır. Çalışmada sadece üstün evrensel değeri mezarlık olarak karşılayan miraslar ele alınmıştır.

Ahlat

Ahlat, Bitlis ili'nin bir ilçesi olarak Van Gölü'nün batı kıyısında yer alır (Şekil 1). En eski ve dönemine göre en önemli Anadolu Türk yerleşimlerindedir. İslâm dünyasında da çok önemli bir yere sahiptir. Bizans, Mervaniler, Anadolu Selçukluları, Ahlatşahlar, Eyyubiler, Moğollar, İlhanlılar, Dilmaçoğulları, Celayirliler, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safaviler ve Osmanlı Devleti'nin hakimiyeti altına girmiştir (Tekin vd., 2019: 1). Kubbe-ül İslâm unvanına sahip dünyadaki üç şehirden¹ birisidir (Karamağaralı, 1992: 42). Tarihî mezar taşları, kümbetleri türbeler, akıtlar, mağara evleri, köprüler ve camiler gibi mimarî mirasları ile ön plana çıkmaktadır. Ahlat, Nemrut ve Süphan volkanlarının arasında kalmış, volkanik taş olarak zengin bir yerleşimdir. Bu sebeple Ahlat mezar taşları,

¹ Diğerleri; Afganistan'da bulunan Belh ve Özbekistan'da bulunan Buhara şehridir.

krem-beyaz ve kiremit kırmızısı renklerinde olmak üzere iki tip tuf taşından oluşmuştur (Avşar ve Güleç, 2019: 10).



Şekil 1. Ahlat Mezar Taşları Kültürel Mirası'nın coğrafi konumu (coğrafi veri sistemi, URL -3).

Ahlat Mezarlıkları

Kültürel miras, Van Gölü'nün batı kıyısında, Bitlis ilinin Ahlat ilçe merkezinde yer almaktadır. Ortaçağ Türk Mezarlık Mimarîsi hakkında önemli bilgiler sunan bir açık hava müzesi niteliğindedir². Ahlat'ın iklim koşulları altında mezar taşları, mevsimsel hava sıcaklığı farklarının yüksek olmasından kaynaklı bozulmalara maruz kalmıştır (Avşar ve Güleç, 2019: 5). Ancak yine de önemli sayıda mezar taşı ayakta kalmayı başarmıştır. Ahlat içerisinde altı adet geniş alan kaplayan tarihî mezarlık vardır (Şekil 2). Bu mezarlıklarda bulunan mezar taşlarını üç ana gruba ayırmak mümkündür (Karamağaralı, 1992: 44-85): 1. Çatma lahitler. 2. Şahidesiz prizmatik sandukalar (a. Tek parça gövdeli basit sandukalar, b. Gövdeli ve kapaklı sandukalar). 3. Şahideli mezarlar (a. Silindirik sandukalar, b. Sütun biçiminde sandukalar, c. Üç parçadan oluşan üzeri açık sandukalar, ç. Tekne biçiminde sandukalar, d. Dikdörtgen prizma biçiminde tekparça sandukalar).



² Ayrıntılı görseller için bk. (Şentürk vd., 2010).

1. Kırklar Mezarlığı
2. Taht-ı Süleyman Kabristanı
3. Harabe Şehir Kabristanı
4. Meydanlık Kabristanı
5. Kale Mezarlığı
6. Merkez Kabristanı

Şekil 2. Ahlat Mezar Taşları Kültürel Mirası Mezarlıkları coğrafi dağılımı (coğrafi veri sistemi, URL-3).

Kırklar Mezarlığı: Kırklar Mahallesi'nin güneydoğusunda bulunur. İçerisinde 13-14. yüzyıldan kalma kabirler çoğunluktadır. Bu kabirler, şahideli ve sandık şeklinde mezar kısmını ihtiva eden tiptedir (Karamağaralı, 1992: 42). Mezarlıkta yer alan sütun şeklinde bir sanduka, Ahlat'ta bulunan mezarlıklar arasında bu tipin en niteliklileri arasındadır. Mezarlıkta, Orta Asya'da görülen balballara benzer, insan şeklinde arkaik şahideler bulunmaktadır. Bu şahideler, yuvarlak ya da köşeli bir baş ile omuz başları da belirtilen uzunca bir gövdeden ibaret taş bloklardan oluşmuştur. Bu mezarlık içerisinden Ahlat Müzesi'ne taşınan, Akkoyunlular Dönemi'nden kalan bir de koç heykeli vardır. Kültürel varlık, 27 Temmuz 1981 tarihinde Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından A-3017 numaralı kararla tescil edilmiştir (URL-4).

Taht-ı Süleyman Kabristanı: Taht-ı Süleyman Mahallesi'nin güneyinde konumlanır. Hasan Padişah Kümbeti ve Yarım Kümbet'in çevresinde yer alır. İçerisinde bir adet akıt³, bir koç heykeli ve birçok nitelikli şahideli mezar taşı bulunmaktadır (Karamağaralı, 1992: 42).

Harabe Şehir Kabristanı: Meydanlık Mezarlığı'nın kuzeybatısında yer alır. Selçuklu Dönemi'nden kalan kalenin içerisindedir. Mezarlıkta iki adet akıt bulunur (Karamağaralı, 1992: 42).

Meydanlık Kabristanı: Yaklaşık 210.000 metrekaarelik alanı ile Anadolu'daki en büyük İslâm mezarlığıdır (Avşar ve Güleç, 2019: 3). Üstelik bazı kaynaklarda dünyanın en büyük Türk-İslâm Mezarlığı olduğu geçmektedir. Güneyinden Ağrı-Bitlis Karayolu, doğusundan Ova Kışla Caddesi geçmektedir. Mezarlığın kuzey ucunu Emir Bayındır Kümbeti sınırlar. Beygu (1932: 86) ve Kafesoğlu (1949: 181), Meydanlık Mezarlığı içerisinde kat kat mezarların yer aldığını düşünmektedir. Buna karşın Karamağaralı (1992: 43), bu görüşü toprak kaymalarına bağlı olarak yanlış yorumlama olarak ele almış ve kod farkı yetersizliğini öne sürerek bu görüşü reddetmiştir. Meydanlık Kabristanı'nda 435 adedi sanatkâr imzası taşıyan farklı türde toplam 4362 adet mezar taşı ve 178 adet akıt günümüze kadar keşfedilmiştir (Karahan ve Güzel, 2013: 339-348;

³ Tümüls benzeri mezar.

Karahan vd., 2014: 499-510). Akıtlardan beşinin kazısı yapılmıştır, mezar taşlarından da 1500 kadarı sağlam durumdadır (Avşar ve Güleç, 2019: 3-4). Devam eden çalışmalar sonucu bu sayının artması beklenmektedir.

Kale Mezarlığı: Van Gölü sahilinde bulunan Osmanlı Dönemi kale yapısının dışında, kaleye yakın bir yerdedir. İçerisinde Osmanlı Dönemi mezar taşları yer almaktadır (Karamağaralı, 1992: 43).

Merkez Kabristanı: Ahlat'ın yeni yerleşim bölgesinde yer alır. Şeyh Necmeddin ve Erzen Hatun Kümbetleri'nin bulunduğu alandadır. Burada bulunan mezar taşları büyük ölçüde harap olmuştur.

Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları

Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye taraf olduğu 1982 yılından bu yana Dünya Miras Listesi'ne 18 adet mirasını (2019 yılı) tanımlamayı başarmış olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kendi UNESCO Geçici Listesi'ne de tanımlamış olduğu 78 adet mirası bulunmaktadır (URL-2). Bunlardan üçü doğal ikisi karma mirastır. Tanımlanan 73 adet kültürel miras arasında "Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları" kültürel mirası, 25 Şubat 2000 tarihinde, Dünya Miras Alanı kriterlerinden kriter 1 ve kriter 3'ü karşıladığı gerekçesi ve 1401 referans numarası ile Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne yazdırılmıştır. UNESCO Dünya Miras Merkezi'nin resmî internet sitesinde miras ile ilgili yer verilen bilgiler şöyledir:

"Şehrin tarihi M.Ö. 900'lü yıllara kadar uzansa da, MS 12.-15. yüzyıllar arasına tarihlenen mezar taşları ile ünlüdür. Anadolu mezar mimarisi çerçevesinde mezarların boyut ve tasarımı bakımından İslâm dünyasında önemli bir yere sahiptir... Ahlat'ta, Anadolu'da erken Türk döneminin en seçkin mezar taşları ve türbelerinden olan Ahlat mezar taşları görülür. Bu eserler, sadece dönemin teknik ve dekoratif birikimi ile ilgili önemli bilgi kaynakları olarak değil, aynı zamanda isimleri buradaki yazıtlarda yer alan önemli ustalar ve zanaatkârlar hakkında tarihi kaynaklar olarak rol oynamaktadır" (URL-1).

Dünya Miras Listesi'nde Mezar Taşı Mirasları

Dünya Miras Listesi'nde bulunan çeşitli anıt mezar ve tarihî mezarlıklar içerisinde kültürel varlığın üstün evrensel değerini mezar taşlarının belirlemiş olduğu miras sayısı fazla değildir. Ancak son yıllarda mezar taşlarının sunmuş olduğu bilgilerin önemi daha fazla anlaşılmış durumdadır ve bu sebeple korunmalarına yönelik gösterilen çabalar hızla artmaktadır. Özellikle tarih boyunca büyük savaşların yaşandığı, ortak bir

kültür çerçevesinde inanç farklılıklarına dayalı çatışmaların çokça görüldüğü Batı Balkanlar coğrafyasında kültüre dayalı ortak bir kimlik oluşturma çabalarının ilk belirtilerinden sayılabilecek *Stećci* kültürel mirasının 2016 yılında seri adaylık olarak sınıraşan miras statüsünde Dünya Miras Listesi'ne dört taraf devletin ortaklığı sonucu kayıt ettirilmesi, konunun önemi üzerinde artan farkındalığın bir göstergesi olarak okunabilir. Bu ortak kimlik kurma çabasının özellikle toplumların inanca dayalı kültürel öğelerini en iyi şekilde yansıtan mezarlık mimarisi üzerinden yürütülmesi dikkat çekicidir.

Dünya Miras Listesi'nde bulunan bir diğer mezarlık mirası da *Xiengkhuang Bölgesi Megalitik Kavanoz Sitleri* kültürel mirasıdır. Bu mirasın kökeni çok eski tarihlere dayandığından günümüzde bilinen mezarlık mimarisinden farklı bir yapıya sahiptir. Dönemim toplumunun ölüm ritüelleri hakkında çok değerli bilgiler sunan taş kavanozlar, ayrıca o dönem toplumunun inancı ve bu inancın coğrafî dağılımı hakkında da çeşitli bilgiler verir. Kavanozları üreten medeniyetlerin toplumsal statülerini de yansıtan miras, alışılmışın dışında bir mezar anlayışını yansıtmaktadır.

Stećci Ortaçağ Mezar Taşı Mezarlıkları: Dünya Miras Listesi'ne 2016 yılında 1504 referans numarası ve Dünya Miras Alan kriterlerinden kriter 3 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ile alınmıştır. Avrupa'da yaklaşık 3.300 farklı bölgeye yayılan yaklaşık 70.000 kadar stećak⁴ bulunmaktadır. Fakat Dünya Miras Listesi'ne, toplamı temsil eden sadece yirmi sekiz ayrı bölgede bulunan iyi korunmuş bir bölümü kayıt ettirilmiştir (URL-1). Miras, Bosna-Hersek, Hırvatistan, Karadağ ve Sırbistan Cumhuriyetleri'nin uluslararası işbirliği çerçevesinde sınıraşan miras statüsünde Dünya Miras Merkezi'ne sunulmuştur. Miras ile ilgili üstün evrensel değer beyanının kısa sentez bölümünde miras, şu şekilde tanımlanmıştır:

“Bosna-Hersek, Hırvatistan, Karadağ ve Sırbistan Cumhuriyetleri sınırları içerisinde yayılı halde bulunan çeşitli mezarlıklarda yer alanlar arasından seçilmiş 4.000 adet Ortaçağ mezar taşını içerir. Bu monolitik taştan mezar taşları, 12. yüzyılın ikinci yarısından 16. yüzyıla kadar süren bir zaman aralığında yapılmış olsalar da yoğunlukla 14. ve 15. yüzyıl boyunca üretilmişlerdir. ...Stećci, Ortodoks Kilisesi, Katolik Kilisesi ve Bosna Kilisesi gibi üç Ortaçağ Hristiyan topluluğu tarafından mezhepler-arası defin işlemleri için kullanımın bir

⁴ Slav dillerinde Stećci (Стећци) çoğul olarak; Stećak (Стећак) ise tekil olarak kullanılmaktadır.

temsilidir. Stećci'yi diğer mezarlık ve Ortaçağ Avrupa mezarlık mimarî sanatından ayıran karakteristiğini, çok sayıda korunmuş anıtsal varlık içerisinde, biçim ve motif farklılıkları, rölyef zenginliği, epigrafik zenginlik ve zengin somut olmayan kültürel miras birikimi oluşturmaktadır.” (URL-1).

Xiengkhuang Bölgesi Megalitik Kavanoz Sitleri: Dünya Miras Listesi'ne 2019 yılında 1587 referans numarası ile Dünya Miras Alanı kriterlerinden kriter 3'ü karşıladığı gerekçelendirilerek yazdırılmıştır. Laos Demokratik Halk Cumhuriyeti'nin Dünya Miras Listesi'nde yer alan toplamda üç mirasından (2019 yılı) birisidir. Miras aynı zamanda megalitik kavanozların biçimi, tasarımı, yapım malzemeleri, konumlanışları, kapak kullanımı olarak özgünlüğü ile ön plana çıkmaktadır. Mirasın üstün evrensel değer beyanının kısa sentez bölümünde miras ile ilgili şu ifadelere yer verilmiştir:

“Demir Çağı'nda ölü gömme adetlerinin yerine getirilmesi için kullanılan megalitik taş kavanozlardan 2100 adedin üzerinde bir sayıda Kavanozlar Ovası'na yayılmış durumdadır. On beş bileşenden oluşan bu seri varlık, 1325 adet büyük oyma taş kavanoz, taş diskler (muhtemelen kavanozların kapakları olarak kullanılmıştır), ikincil definler, mezar işaretleri (mezar taşları, yazıtlar, heykeller, farklı işaretler, farklı semboller gibi), taş ocakları, üretim atölyeleri, kabir eşyaları ve diğer karakteristik özelliklerden oluşmaktadır. ... Tarihlendirmenin MÖ 500-MS 500 yılları arasına dayandırıldığı taş kavanozlar, hakkında çok az bilginin bulunduğu Demir Çağı defin gelenekleri ve kültürleri hakkında çok önemli bilgiler vermektedir. Dönemin toplumsal kültüründe bulunan hiyerarşi hakkında ipuçları verir. Kültürel miras Güneydoğu Asya'nın Demir Çağı'nda kesişen iki önemli medeniyeti; Mun-Mekong Sistemi ve Kızıl Nehir/Tonkin Körfezi Sistemi'nin kültürel ilişkisinin sonucunda çeşitli kültürel öğeler içermektedir...” (URL-1).

Taraf Devletler UNESCO Geçici Listelerinde Mezar Taşı Mirasları

Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye taraf devletler Dünya Miras Listesi'ne yazdırmayı planladıkları miraslarını kendi UNESCO geçici listelerine kayıt ettirmek zorundadır. Günümüze kadar bazı taraf devletler de Dünya Miras Listesi'ne yazdırmayı düşündükleri mezar taşı miraslarını kendi geçici listelerine kayıt ettirmiştir. Surinam Cumhuriyeti 1998 yılında kriter 4 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ile *Joden Savanne Yerleşimi ve Cassipora Mezarlığı* kültürel mirasını; Türkiye Cumhuriyeti 2000 yılında kriter 1 ve kriter 3 'ü karşıladığı gerekçesi ile *Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları* kültürel mirasını;

Slovak Cumhuriyeti (Slovakya) 2002 yılında kriter 4, kriter 5 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ile *Chatam Sófer Anıtı* kültürel mirasını; Almanya Federal Cumhuriyeti 2015 yılında kriter 2, kriter 3, kriter 4 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ile *Altona Königstraße Yahudi Mezarlığı* kültürel mirasını; Bosna-Hersek 2018 yılında kriter 2, kriter 3, kriter 4 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ile *Saraybosna'daki Yahudi Mezarlığı* kültürel mirasını ülkelerinin UNESCO geçici listelerine yazdırmışlardır (Tablo 1).

Dünya Miras Listesi			
<i>Adı</i>	<i>Üretildiği Zaman Aralığı</i>	<i>Taraf Devlet</i>	<i>Yansıttığı Kültür-İnanç</i>
Stećci Ortaçağ Mezar Taşı Mezarlıkları (2016)	12 -16. yüzyıl	Bosna-Hersek, Sırbistan, Hırvatistan, Karadağ	Ortodoks, Katolik, Bosna Kilisesi, Ortaçağ Avrupası
Xiengkhuang Bölgesi Megalitik Kavanoz Sitleri (2019)	MÖ 500-MS 500	Laos	Mun-Mekong, Kızıl Nehir-Tonkin Körfezi
Taraf Devlet UNESCO Geçici Listeleri			
Joden Savanne Yerleşimi ve Cassipora Mezarlığı (1998)	1665-1832	Surinam	Yahudilik
Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları (2000)	12.-15. yüzyıl	Türkiye	Türk-İslam
Chatam Sófer Anıtı (2002)	1670-1847	Slovakya	Yahudilik
Altona Königstraße Yahudi Mezarlığı (2015)	1611-1877	Almanya	Yahudilik
Saraybosna'daki Yahudi Mezarlığı (2018)	1630-1966	Bosna-Hersek	Yahudilik

Tablo 1. Dünya Miras Listesi ve Taraf Devlet UNESCO Geçici Listelerinde Mezar Taşı Kültürel Mirasları (URL -1).

Tartışma

Kültürel miras, bireylere değil toplumlara ait bir kavramdır. Kültürel bilgi taşıma özelliği sebebi ile ulusal kimlik inşasında ortak bir hafıza oluşturmak için devletler tarafından fizikî birer temsil olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu yönü ile toplumdaki bireyler arasında ortak bir bağ oluşturmakta ve bireylerin bir topluluğa ait olma duygusunu

güçlendirmektedir. Bir olgunun ya da somut nesnenin kültürel miras olarak adlandırılabilmesi, mirasa toplum tarafından yüklenen anlama ve sahiplenme duygusuna bağlıdır. Bu sebeple bir varlığın kültürel miras olup olmaması topluluklara ve dönemlere göre farklılık gösterebilmektedir. Ancak mezarlıklar, bir topluluğun kendisini dayandırdığı tarihsel, kültürel, kalıtsal bağın somut kanıtları olduklarından her sahiplenilen toplum tarafından kültürel miras olarak kabul görme eğilimindedir. Toplumların ölüm sonrası inanışları ile fiziksel dünya arasında güçlü bir bağ kuran mezarlıklar, üretildikleri kültürler içerisinde kutsal sayıldıkları için daha dikkatli korunmaktadır. Böylece iyi korunmuş yazılı birer kaynak oluşturmakta ve dönemin mimarî, sanatsal, dil bilimsel, dinî, örfî anlayışı hakkında bilgiler sunmaktadır.

Sayısal olarak korunmalarında güçlükler yaşanacak derecede fazla olan mezarlıklardan hangilerinin korunması gerektiğine dair verilecek kararlarda mezarlıkların sunmuş olduğu bilgiler, kültürel öğeler ve sanatsal nitelikler ön plana çıkmaktadır. Niteliğin derecesine bağlı olarak evrensel çapta kabul görmüş kültürel bir varlığın korunmasında uluslararası araçlar kullanılabilir. Ahlat'ta yer alan nitelikli mezarlıklar, Anadolu'daki Türk varlığının en eski kanıtlarını ve nitelikli anıtsal kalıntılarını barındırmaktadır.

Dünya Miras Listesi'nde yer alan miraslar kültürel, doğal ya da karma olabilmektedir. İnsanlar tarafından üretilen varlıklar kültürel, doğal oluşumlar doğal ve her iki özelliği gösteren varlıklar da karma miras sınıflandırmasına dahil edilmektedir. Dünya Miras Komisyonu tarafından bir varlığın Dünya Mirası olarak kabul edilebilir olması için Komisyon'un belirlemiş olduğu bazı güncel şartları (şartlar zamanla değişebilmektedir) taşıması gerekir. Taraf bir devlet Dünya Miras Listesi'ne tanımlamayı düşündüğü varlıklarının bu şartları taşıdığını, mirasla ilgili Dünya Miras Merkezi'ne sunduğu üstün evrensel değer beyanında açıklamakla yükümlüdür. Bu şartlardan birisi de mirasın Dünya Miras Alanı kriterlerinden en az birisini taşımasıdır. Bu kriterler, altısı kültürel dördü doğal olmak üzere toplam on adet tanımlı barındırır. Sadece kültürel kriterlerden bir veya daha fazlasını karşılayan varlıklar kültürel miras; sadece doğal kriterlerden bazılarını karşılayan varlıklar doğal miras; her iki kriter kategorisinden de kriterleri karşılayan varlıklar karma miras sınıflandırması altında Dünya Miras Listesi'ne tanımlanır.

Dünya Miras Listesi'nde ve taraf devlet UNESCO geçici listelerinde bulunan nitelikli mezar taşı mezarlıkları miraslarının tamamı kültürel miras sınıfında tanımlanmıştır. Doğal miraslarla birlikte ele alınan karma

miras sınıfında tanımlanan herhangi bir mezarlık mirası olmaması dikkat çekicidir.

Dünya Miras Listesi'nde yer alan mezarlık kültürel miraslarının her ikisi de farklı kültürel çeşitlilik yansıtan varlıklardan oluşmuş ve geniş bölgelerde farklı coğrafyalara yayılmıştır. Her ikisi de son 4 yıl içerisinde listeye tanımlanmıştır. Üstelik Ahlat Mezar Taşları kültürel mirası, hem coğrafi yakınlık, hem tek tanrılı dinlerin örneklerini oluşturmaları sebebi ile hem de üretildikleri dönemler gereği Stećci kültürel mirası ile önemli benzerlikler gösterir.

Taraf devletlerin UNESCO geçici listelerinde yer alan diğer mirasların tamamı Yahudi inancının kültürel öğelerini içeren 17-19. ve 20. yüzyıl arasında üretilmiş miraslardır. Surinam'da bulunan Joden Savanne Yerleşimi ve Cassipora Mezarlığı, tüm listelerde yer alan diğer örneklerle göre oldukça erken bir adaylığa sahiptir. Ancak Dünya Miras Listesi'ne başvuru için bu nispeten uzun bir adaylık süresidir. Bu kadar uzun bir süre sonrasında mirasın Dünya Miras Listesi için başvuru ihtimali oldukça düşük gibi görünse de Surinam UNESCO Geçici Listesi incelendiğinde bu listede yer alan tek mirasın olduğu görülmektedir. Diğer geçici listeler için ise durum farklıdır. Slovakya UNESCO Geçici Listesi'nde 14; Almanya UNESCO Geçici Listesi'nde 12 ve Bosna-Hersek UNESCO Geçici Listesi'nde 11 adet miras kayıtlıdır. Her dört taraf devletin de geçici listeleri 78 adet mirası barındıran Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne kıyasla oldukça az miktarda mirasa sahiptir. Bu sebeple diğer taraf devletlerin geçici listelerinde bulunan nitelikli mezar taşı mezarlıklarından birisinin Dünya Miras Listesi'ne sunulma olasılığı daha fazladır.

Sonuç

Mezar taşları kültürel mirasları her geçen gün önemi artan birer değer olarak çeşitli kültürel öğelerin okunabildiği, defnedilenlerin taşıdıkları inanç içerisinde dünya ve ölüm sonrası hakkındaki görüşlerini yansıtan eserlerdir. Mezar taşları üzerine türlü sebeplerle yazılan yazılar, defnedilen kişiler ya da mezar taşını üreten zanaatkarlar hakkında da bilgiler sunmaktadır.

Bu miras türü son yıllarda Dünya Miras Listesi'ndeki yerini almış durumdadır. Taraf devlet UNESCO geçici listelerinde de gün geçtikçe bir artış gözlenmektedir. Geçici listelerdeki mezar taşlarının niteliğine göre tanımlanan miraslarda Yahudi inancının baskınlığı fark edilmektedir. Dolayısı ile mezar taşı kültürel mirasına verilen değer belirleyicilerinden

birisinin de mezarlara defnedilenlerin hayatta iken taşıdıkları inançları içerisinde mezara ve ölüye verilen değer olduğu yorumu yapılabilir.

Diğer kültürel miraslardan farklı olarak mezarlıklar, sadece fiziksel dünya yaşantısının bir parçası olarak değil aynı zamanda ölümü hatırlatarak ölüm sonrası üzerinde düşünmeye iten kültürel varlıklardır. Bu yönüyle toplumlara istenmeyen bir gerçeği de hatırlatarak bireylerin yaşantıları ve toplumların kültürleri üzerinde etkili olabilmektedir. Ayrıca mezarlıklar sadece bir topluluğun ürettiği yapıyı tanımlamakla kalmaz toplumun bir bölümünü de içinde barındırır. Bu sebeple diğer somut taşınmaz kültürel varlıklardan ayrı olarak bir mezarlıkta ziyaretin baskın sebebini mekânın kendisinden çok sakinleri belirler. Bu yönüyle mezarlık kültürel mirası toplumlarda ortak bir kimlik oluşturan ve diğer kültürel miras türlerinden daha çarpıcı bir etki yaratan somut varlıklardır. Bireylerin bir kültüre dair duydukları aidiyet duygusunu sadece mekânsal ilişki üzerinden değil birebir sosyal bağ üzerinden besler. Böylece birey kendisini o kültürün devamı olarak görür. Varlık, birey üzerinde kültürü ve inancı devam ettirmek için bir hak ve sorumluluk duygusu oluşturur ve varlık yani önceki nesillerin bulunduğu toprak, hayattaki bireyler için tam anlamıyla bir mirasa dönüşür.

Ahlat mezar taşları, Anadolu'daki Türk kültürünün önemli bir yazılı bilgi kaynağıdır. Çok geniş bir alanda toplu halde bulunan yüz binlerce tarihî mezarlık, Anadolu'daki erken dönem Türk varlığı hakkında eşsiz bilgiler sunmanın yanında somut birer kanıt olarak da işlev görmektedir. Üstelik çeşitli akıtlar, kümbetler, türbeler, camiler de barındıran mezarlıklardaki yazılı kalıntıların niteliğindeki enderlik, Ahlat içerisinde bulunan kaleler, mağara evler, hamamlar, kiliseler, seramik fırınları, camiler, zaviyeler ve daha birçok tarihî eseri bünyesinde barındıran eski yerleşim yerinin, Dünya Miras Listesi'ne tanımlanan mirasın üstün evrensel değer vurgusunda arka planda tutulmasına sebep olmuştur. "Urartu ve Osmanlı Eski Yerleşimi Ahlat Mezar Taşları" kültürel mirası, Anadolu'da varlığını sürdüren baskın Türk Kültürü'nün başlangıç noktasını simgelemektedir ve sadece anıtsal bileşenleri değil Anadolu'ya gelen ilk Türk topluluklarını da barındırmaktadır.

Kaynakça

Avşar, Ali Osman ve Güleç, Ahmet (2019). "Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı Mezar Taşları Analiz Çalışmaları ve Konservasyon Önerileri". *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 22: 3-16.

- Beygu, Abdürrahim Şerif (1932). *Ahlat Kitabeleri*. İstanbul: Hamit Matbaası.
- Kafesoğlu, İbrahim (1949). “Ahlat ve Çevresinde 1945’te yapılan Tarihî ve Arkeolojik Tetkik Seyahatı Raporu”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 1(1): 167-200.
- Karahan, Recai ve Güzel, Eylem (2013). “Eski Ahlat Şehri Kazıları”. *Uluslararası 35. Kazı Sonuçları Toplantısı (Muğla, 27-31 Mayıs 2013)*. Cilt 1, 339-348.
- Karahan, Recai, Kulaz, Mehmet ve Güzel, Eylem (2014). “Eski Ahlat Şehri Kazıları”. *Uluslararası 36. Kazı Sonuçları Toplantısı (Gaziantep, 02-06 Haziran 2014)*. Cilt 1, 499-510.
- Karamağaralı, Beyhan (1992). *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, Bilal vd. (2010). *Ahlat: Anadolu'nun Orhun Abideleri: Selçuklu Mezar Taşları*. Ankara: Analiz Yayınları.
- Tekin, Rahmi vd. (2019). *Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı ve Mezar Taşları*. (Ed. Recai Karahan). Ankara: Uzun Dijital Baskı Merkezi.
- URL-1: UNESCO Dünya Miras Merkezi resmî sitesi, whc.unesco.org (Erişim: 15.01.2020).
- URL-2: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu resmî sitesi, unesco.org.tr (Erişim: 15.01.2020).
- URL-3: www.yandex.com.tr/haritalar (Erişim: 18.01.2020).
- URL-4: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Kültür Portalı, “Kırklar Mezarlığı-Bitlis”, www.kulturportali.gov.tr (Erişim: 18.01.2020).

FİLM UYARLAMALARINDA ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ: YETİŞKİNLERE MASALLAR-PAMUK PRENSES*

Transformation of Narrative in Film Adaptations: Fairy Tales for Adults-
Snow White

Bilgehan Ece ŞAKRAK*

ÖZET

Film endüstrisi, ilk örneklerinden itibaren kendisinden önce var olan birçok sanat dalıyla yakın ilişki içerisinde. Bu bağlamda, sözlü ve yazılı kaynaklardan yapılan film uyarlamaları, film endüstrisinin sıkça başvurduğu üretim stratejilerindedir. Film uyarlamalarının en belirgin amaçlarından birisi, üretimdeki ticari kaygılar olsa da, uyarlamaların anlatıya dair katkıları ve bu noktada yeniden üretilen anlamların işaret ettiği ideolojiler, incelenmeye değer bir başka alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, kaynağını sözlü anlatıdan alan, Grimm Kardeşler'in derlediği *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalının, ABD yapımı *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) örneklerinin peri masalından yetişkinlere yönelik uyarlamalara dönüşümü, feminist film kuramcılarının Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı çalışması doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu bağlamda, uyarlamalardaki "tür" dönüşümü ve 200 yıl önce derlenen masal anlatısında kodlanan mesajların günümüz Hollywood klasik anlatısında nasıl şekillendirildiği değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film Uyarlaması, Masal, Pamuk Prenses, Anlatı, Kadın.

ABSTRACT

Film industry has close relationships with other fields of art that exist before film from its first examples. In this context film adaptations from oral and written sources are the most frequently used production strategy of film industry. Even if one of the most significant target of film adaptations is about commercial concerns, contributions of adaptations to narrative and represented ideologies are another important field to worth examining. In this study, adaptations of Grimm Brothers' *Snow White and Seven Dwarfs* that takes its origin from oral sources as

* Bu çalışma, 27-29 Nisan 2017 tarihleri arasında Kaş-Antalya/Türkiye'de gerçekleştirilmiş olan *INGLOBE Innovation and Global Issues in Social Sciences 2017* adlı uluslararası konferansta sunulmuş olan ve genişletilmiş özeti konferans genişletilmiş özetler kitabında basılan çalışmanın geliştirilmiş ve güncellenmiş tam metnidir.

* Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve TV Bölümü-İstanbul. E-posta: ecesakrak@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-1648-1449.

being USA productions *Snow White: A Tale of Terror* (1997), *Snow White and the Huntsman* (2012), *The Huntsman: Winter's War* (2016), and their transformation from fairy tales to narratives for adults are analysed via Laura Mulvey's study *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In this context, transformation of "genre" in adaptations and how encoded messages in fairy tales which are assessed 200 years ago form today's classical narrative in mainstream Hollywood films are evaluated.

Key Words: Film Adaptation, Fairy Tale, Snow White, Narrative, Woman.

Giriş

Sinema, bir sanat dalı olmakla birlikte, aynı zamanda güçlü bir kitle iletişim aracıdır. Temsil gücü yüksek olan bu kitle iletişim aracı, teknolojinin gelişen imkânlarıyla "göstermenin sorumluluğu"nu her geçen gün artarak taşımaya devam etmektedir. İnsanlık tarihiyle birlikte başlayan "iletişim" ise, temel olarak insanın varlığını devam ettirme şeklinin bir ürünü ve aynı zamanda insanın varlığını sürdürürken karşılaştığı gelişmelerle değişime uğrayan, insana ait bir olgudur (Oskay, 2005: 1, 3). Teknolojiyle birlikte dönüşüme uğrayan, kültürel bir süreçtir.

Film endüstrisi, filmin bir buluş olarak ortaya çıktığı ilk yıllarından itibaren kendisinden önce var olan birçok sanat dalıyla yakın ilişki içerisinde olmuştur. Bu sanat dallarından birisi de kuşkusuz edebiyattır. Teknolojinin zaman içinde ilerlemesi, kültürel süreci ve kültür ürünlerini de etkilemiştir. Bu çalışmada ele alınan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* de, önce masal formunda sözlü kültür ürünü olarak var olmuş, ardından Grimm Kardeşler tarafından derlenmiş, kitaplardaki yerini almış ve film uyarlamalarından birçok başka alana kadar form değiştirerek anlatısını farklı mecralarda sürdürmüştür. Walter Ong (2010: 161) bu süreci birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür çağı olarak ikiye ayırarak tanımlamıştır. Birincil sözlü kültür çağı sözel anlatımın elektronik dönüşümünden öncesini kapsamaktadır. İkincil sözlü kültür çağına ise sözel anlatımın radyo, telefon, sinema, televizyon gibi araçların icadıyla gerçekleşen elektronik dönüşümü sonucu girilmiştir. Bu noktada *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in birincil sözlü kültürden ikincil sözlü kültüre teknolojik ilerlemelerle dâhil olduğunu söylemek mümkündür.

Film uyarlamalarının en belirgin amaçlarından birisi, üretimdeki ticari kaygılar olsa da, uyarlamamanın anlatıya dair katkıları ve bu noktada yeniden üretilen anlamların işaret ettiği ideolojiler, incelenmeye değer bir alandır. Bu paralellikte, kültürel sürecin, teknolojik gelişmelerle şekillendiği, dönüşüme uğradığı, yeni biçimler kazandığı temeliyle yola çıkan bu çalışma için kültür ve iletişim bağlamında önemli olan bir başka

nokta ise, orijinalinin iki yüzyıl öncesine dayandığı popülerleşmiş bir masalın anlatısındaki kodların ve temsil biçimlerinin, aradan geçen iki yüz yıl sonra bugün film uyarlamalarında nasıl bir dönüşüme uğradığıdır.

“Anlatı”, en temel anlamıyla, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı olan, belirli bir zaman içinde gerçekleşen iki veya daha fazla olay ya da durumun tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilerek, kurmaca ya da gerçek öykülenme şeklinde aktarılmasıdır (Mutlu, 2004: 28). Roland Barthes (1977: 79), dünyada sınırsız sayıda anlatı olduğunu vurgulayarak anlatının mitte, romanda, efsanede, masalda, tarihte, romanda, tragedyada, resimde, haberlerde, sinemada, kısacası insanı ve insana dair her durumu ifade eden noktada var olduğunu belirtmiştir. Kozloff (1992: 67) anlatıbilimin kökeninin Rus formalistler ve Vladimir Propp’un çalışmaları gibi Sovyetler Birliği’nin 1920’lerine dayanan, dilbilimciler, göstergebilimciler, edebi eleştirmenler, antropologlar, film kuramcıları gibi farklı grupların çalışmalarıyla beslenen eleştirel bir alandır olduğunu vurgular. Bordwell’in (1986: 17) anlatıya ilişkin bahsettiği temel yaklaşımlardan biri, bir dünyanın veya fikrin nasıl işaret edildiğini ve anlamlandırıldığını gösteren ve karakterizasyon veya gerçekliğin ifade edildiği çalışmalarda “semantik” olarak adlandırılan “temsiliyet”tir¹. Temsiliyetin, o anlatıda var olan kodların nasıl bir dünyaya işaret ettiği ve daha da ötesi anlatı evreninde onaylanan ya da onaylanmayan söylemlerin ne şekilde kurgulandığıyla ilişkilidir.

Bu çalışmada ise, kaynağını sözlü anlatıdan alan, Grimm Kardeşler’in derlediği *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalının, ABD yapımı *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı*² (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı*³ (2012), *Avcı: Kış Savaşı*⁴ (2016) örneklerinin peri masalından yetişkinlere yönelik uyarlamalara dönüşümü, feminist film kuramcılarından Laura Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı çalışması doğrultusunda anlatı ve temsil bağlamında çözümlenecektir. Bu bağlamda, uyarlamalardaki “tür” (genre) dönüşümü ve 200 yıl önce derlenen masal anlatısında

¹ Diğer iki yaklaşımı ise tüm parçaların bir araya gelerek bir kombinasyon oluşturmasıyla belirgin ve ayırt edici bir bütünün yaratılmasında rol oynayan, Vladimir Propp’un masalı incelediği çalışması gibi “sentaktik” yani sözdizimsel yaklaşımı içeren “yapı”; alımlayıcıya bir hikâyeyi sunan ve dinamik bir işlem içinde yer alan “rol” oluşturmaktadır.

² *Snow White: A Tale of Terror*. (1997). Tom Engelman (Yapımcı)&Michael Cohn (Yönetmen). ABD: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communication.

³ *Snow White and the Huntsman*. (2012). Helen Hayden, Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth (Yapımcı)&Rupert Sanders (Yönetmen). ABD: Roth Films&Universal Pictures.

⁴ *The Huntsman: Winter’s War*. (2016). Joe Roth (Yapımcı)&Cedric Nicolas Troyan (Yönetmen). ABD: Universal Pictures, Perfect World Pictures, Roth Films.

kodlanan mesajların günümüz Hollywood klasik anlatısında nasıl şekillendirildiği değerlendirilmiştir.

1. Laura Mulvey: Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Bakmak, bakılması olmak, bakmaktan alınan haz, bakılanı beğenmek gibi olguların işaret ettiği, bu bağlamda çalışmanın inceleme konusunu oluşturan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalından uyarlanan farklı Pamuk Prenses filmlerinin üzerinde durduğu ortak nokta, kuşkusuz “güzellik” kavramıdır.

Türk Dil Kurumu’nun güncel sözlüğüne göre “güzellik” kelimesi, “Estetik bir zevk, coşku, hoşlanma duygusu uyandıran nitelik, hüsün; okşayıcı söz veya davranış, iyilik, yumuşaklık; ahlak ve fikrî nitelikleriyle hayranlık uyandıran şey; güzel olan bir kimsenin niteliği” (URL-1) şeklinde tanımlanmıştır. Ancak yüzyıllar boyunca sanat, felsefe, din, sosyoloji gibi birçok boyutta anılmış ve açıklanmaya çalışılmış bu kavrama, kelime anlamının ötesinde yer vermek, Laura Mulvey’in görüşlerini açıklarken onun yaklaşımını ele almaya zemin hazırlaması açısından anlamlı olacaktır.

Umberto Eco (2016: 413-428), 20. yüzyıla ait güzellik anlayışını sorgularken, güzellik tarihi boyunca sorulan sorulardan bugünün insanının farklı bir şey yapmadığını, Eski Yunan’la, Rönesans’la, 19. yüzyıla ilgili aynı soruları sorduğunu belirtir. Sonuç olarak da tüm tarihe uzaktan bakarken, güzelliğin, her yüzyılın tutarlı ya da en fazla tutarsız özelliklerine sahip olduğu duygusuna vardığını ifade eder. Bununla birlikte altmışlı yılların ilk yıllarını da kapsayacak şekilde 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren bugüne kadar geçen süreçte kışkırtıcı güzellik ile tüketici güzellik arasında dramatik bir kışkırtmanın süregeldiğini vurgular. Çeşitli avangard hareketlerin ve sanatsal deneyiciliğin ortaya attığı kışkırtıcı güzellik, dünyayı farklı gözlerden gösterebilen ve bundan zevk almasını öğreten, o güne kadar kabul görmüş tüm estetik kurallara kışkırtıcı biçimde karşı gelen akımın kavramıdır. Bir avangard sergiye katılıp anlayamadığı bir heykeli satın alan ziyaretçiler ya da etkinliğe katılanlar, marka giysileri, blue jean’leri, kitle iletişim araçlarının sunduğu biçimde uyguladıkları makyaj ve saç modelleriyle birer moda kurbanıdır. Böylesi bir durum, net olarak 20. yüzyıla özgüdür. Bu noktada ise, kitle iletişim araçlarının sunduğu güzellik modelinin ne olduğu sorusu belirlemekte, karşılaşılan iki durak önem taşımaktadır. İlki aynı on yıllık süredeki modellerin birbirine

alternatif oluşturmasıdır. Örneğın sinemanın femme fatale⁵leri sunduğu aynı dönemde masum kızları sunması, ya da erkeksi Western kahramanlarla uysal erkek figürleri yan yana göstermesi gibi. Moda da benzer şekilde bir yandan görkemli kadın giysileri sunarken aynı zamanda androjen modelleri pazarlamaktaydı. İkinci durak ise 20. yüzyılın ana sanat dallarından gelen modellerle ilgili güzellik idealini baz alan kitle iletişim araçlarının, sonrasında aldığı durumdur. Kışkırtıcı sanat ile tüketim sanatı arasındaki uçurumun azalması, kitle iletişim araçlarının artık tek bir güzellik ideali sunmamasıyla ilişkilidir. Bu nedenle de 20. yüzyıl ve sonrasında güzellik ideali, çok tanrılılıkla eşdeğer ve ideal olanının belirleyenin muğlak olduğu bir haldedir.

Pamuk Prenses'te "güzellik" kavramı, "kadın güzelliği" ve "herkesten daha güzel olma arzusunun yarattığı kadın kıskançlığı" üzerine konumlandırıldığı için güzellik ve kadın ilişkisine değınmek anlamlı olacaktır. Naomi Wolf'a göre (2002) kadınlar, bugünün dünyasında şimdiye kadar olduğundan çok daha fazla güce, mesleki başarıya ve yasal tanınırlığa sahiptir. Kadınların geçmişe göre belirgin olarak ilerlemesinin yanında, kadının geleneksel ev kadını ve eőı imajı kadar kısıtlayıcı olabilecek türden bir sosyal kontrol baskısı, kadın için problem oluşturmaktadır. Wolf'un "güzellik miti" olarak ifade ettiği kavram, modern kadını umut, özbilinç ve kendinden nefret etmenin sonsuz sarmalında tuzağa düşüren, kadının toplumun "kusursuz güzelliğin" imkânsız tanımını yerine getirmeye çalıştığı bir çeşit fiziksel mükemmellik saplantısıdır. Bu yaklaşım, yoğun olarak kadının bedeninin fiziksel özelliklerine odaklanmakta, "güzellik miti" olarak yaratılan değerlemenin, magazin dergileri, reklamlar, televizyon programlarını da içine alan bir takım dayatmacı popüler kültür ürünleri üzerinden tanımlandığına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bugünün dünyasındaki "güzellik miti"nin, piyasa koşullarına göre şekillenen ve kadını fiziksel saplantı düzeyinde tehdit eden bir olgu olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Batılı kadın güzelliği retoriğinin "doğallık" değil, "ideoloji" üzerine kurulu olduğunu belirten Efrat Tseelon (1993), güzelliğin değerli bir varlık, çirkinliğin ise bir damgalama niteliği taşıdığını, buna karşılık güzelliğin çirkinlik damgalamasını gizleyen "üretilmiş sahte bir kılık" olduğunu ifade eder. Ona göre "görünüm", bir toplumsal cinsiyet teknolojisidir. Ataerkil düzen, kadını güzelliğin fantezi modeli üzerinden tanımlar ve yargılar.

⁵ Erkekleri tehlikeli veya uygunsuz durumların içine çeken baştan çıkarıcı kadın; çekici ve gizemli havasıyla erkekleri etkileyen kadın (URL-2).

Sonuç olarak da kadının fiziksel benliği onun kendi kavrayışının özü haline gelir. Bu güzellik modeli, kadını, görünümüne göre tanımlar ve değerler; tıpkı kilo kontrolü kültürü ya da kozmetik cerrahi örnekleri gibi kadının doğal, yalın ve denetimsiz bedenini değiştirmek, maskelemek, geliştirmek yönünde bir eğilime sahiptir.

Güzellik algısı, kadınlara farklı yöntemler ve ölçülerle, egemen bir dış baskı biçiminde dayatılmakta, bu durum da başkalarının bakışıyla gıpta edilmeye koşullanan kadınların, en radikal uygulamalara rıza göstermeleriyle sonuçlanmaktadır. Böyle bir ortamda güzellik endüstrisi ideal beden ölçülerine sahip kadınlar yaratırken, güzel olma içgüdüğü ve popüler kültür endüstrisinin bitimsiz isteklerine gönüllü olarak katılan kadınlar, yapay mutluluk oyununa da dâhil olmuş olurlar (İnceoğlu ve Kar, 2010: 88).

Böyle bir güzellik yaklaşımı, “bakılası olma, seyretme” gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. Kadın bedeninin seyredilme üzerine konumlandırılan imgesi konusunda John Berger (2016: 47, 64), erkeklerin davrandıkları gibi olurken, kadınların göründükleri gibi olduğu görüşüyle yola çıkar. Ona göre erkekler kadınları seyreder; kadınlar ise seyredilişlerini seyrederler. Bu durum erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri belirlerken aynı zamanda kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylelikle kadın, kendisini özellikle görsel, seyirlik bir nesneye dönüştürmüştür olur. Berger kadınları görme biçimi konusunda imgelerin kullanılmasının, tarihin çeşitli dönemlerini de içine alacak şekilde bugün dahi temelde değişmemiş olduğunu belirtir. “İdeal” seyircinin her zaman erkek olmasından kaynaklı bir bakış açısıyla kadın imgesi, erkeğin gururunu okşamaya yönelik düzenlenmektedir. Bu nedenle de kadınlar, erkeklerden çok değişik biçimde gösterilmektedir.

Bu bağlamda güzellik kavramının kadınlara ilişkili yönlerine ve Berger’in de belirttiği şekilde “kadını görme biçimi”ne değindikten sonra, ana akım Hollywood filmlerinde kadınların ne şekilde gösterildiği ve ona bakmanın verdiği haz noktasında, Laura Mulvey’e yer vermek anlamlı olacaktır.

1960’lar ve 1970’lerin radikal hareketleri, bir dizi pratik konu hakkında tartışmalar başlatırken yeni feminist politika da, bu konuları adlandırıp “cinsel politika”, “baskı”, “ataerkillik” gibi teorik kavramlar üzerinden birtakım sorular ortaya atmıştır (Cornell, 2016: 9). Bu dönemin feminist kuramcılarında Laura Mulvey, Freud ve Lacan’ın psikanalitik kuramlarından yararlanır ve Hollywood ana akım filmlerinin, ataerkillik düzenin kodları içinde birtakım görsel hazlar sunduğunu, Screen (1975) dergisinde yayınlanan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makalesinde

kaleme alır. Ona göre kamera, kadın ve erkeği, cinsiyet anlamında politik olarak konumlandırır. Bakmaktan alınan haz, aktif erkek ve pasif kadın arasında paylaşılmıştır. İzleyicinin ise tek bir cinsiyeti, yani bakış açısı vardır: erkek bakış açısı [male-gaze]. Bu noktada, özdeşleşme süreçleri, Lacan'ın ayna evresi kuramıyla ilişkilendirilir: perdede özdeşleşilen, tam ve ideal olandır ve ayna evresindeki nostaljik süreç, film izleme esnasında yeniden yaşanır. Güç, fallusa sahip olan erkektedir. Kadın imgesinin sunduğu haz, erkek-bakışıyla [male-gaze] film izleyen izleyici için fallusu tehdit ettiği anda izleyicide hadım edilme endişesi yaratır. Hazzın yeniden sağlanması için, ana akım Hollywood filmleri bazı formüller sunar. Bunlardan ilki kontrol yöntemidir. Kadını evlendirme, öldürme, cezalandırma, bir sırrını açıklama gibi durumlarla, tehdit edici kadın imgesi kontrol altına alınır. İkinci yöntem ise fetişize etmektir. Anlatı dondurulur, dans ya da şarkı söyleme sahneleri gibi sahnelerle, tehdit eden kadın imgesi, anlatıdan koparılarak fallusun gücü yükselişe geçer ve haz yeniden sağlanır (Mulvey, 1975: 6-18).

Bazı konularda eleştirilere maruz kalsa ve sonraki dönem feminist kuramcılar, cinsiyetin politik olarak konumlandırılması konusunda tartışmaları farklı noktalarda değerlendirseler de, Mulvey'in görüşleri, kendisinden sonrakilere bir temel oluşturması açısından önem taşır. Bu çalışmada da, Mulvey'in kuramları, çocuklara yönelik masalların Hollywood'un yetişkinler için ürettiği gişe filmlerine dönüştürülmesinde “görsel haz, bakılasılık, kadın imgesinin konumlandırılışı” gibi konuları, en temel düzeyde açıklar niteliktedir. Aynı zamanda çalışmanın son bölümünde de ele alındığı gibi, tüketim kültürünün kültür endüstrisi ürünleri içinde boy gösteren kadın imgesiyle birlikte nasıl çalıştığı, Mulvey'in saptamalarıyla tutarlılık göstermektedir.

2. Örnek İnceleme: Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997), Pamuk Prenses ve Avcı (2012), Avcı: Kış Savaşı (2016)

Bu bölümde, Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* çalışması çerçevesinde *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmleri incelenecektir. Anlatılardaki farklılıkların aktarılabilmesi için filmlerin geniş özetlerine yer verilmiştir.

2.1. Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997)

Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997), Haçlı Seferleri döneminde geçen hikâyenin, masaldan uyarlanmış halidir. Filmin isminde “Pamuk Prenses” ifadesi geçse de, filmde “Pamuk Prenses” isminde biri yoktur.

Bezer şekilde diğer karakterler de masaldaki isimlere değil, farklı isimlere sahiptir⁶.

Lilli (Pamuk Prenses), çok küçükken annesi ölür ve babası Lord Frederick Hoffman, Claudia'yla (üvey anne ve cadı) evlenir. Lilli ve Claudia arasındaki üstü kapalı bir gerginlik süregider. Bu gerginlik, Claudia'nın yıllarca anne olmayı beklediği ancak ölü doğan bebek nedeniyle isyan edip aynayla konuştuğu an hat safhaya varır. Ayna olarak Claudia'yla konuşan, her zaman Claudia'nın genç ve güzel görünümü kendi imgesidir.

Lilli, güzel bir genç kız olup da Peter'dan evlenme teklifi aldığı en mutlu gününde, Claudia'nın emriyle onun kardeşi Gustav (avcı) tarafından öldürülmeye çalışılır. Gustav'ın girişimi başarısız olur ve Lili kaçarak ormanın derinliklerinde kaybolur; ama Gustav doğruyu söyleyemediği için öldürdüğü bir domuzun kalbini Lilli'nin olduğunu söyleyerek Claudia'ya verir. Gustav'ın yalan söylediğini anlayan Claudia, onu öldürür. Lilli ormanda kaçarken, masalın orijinalinde yedi cücelerle karşılaşması yerine, bu filmde, içlerinden yalnızca biri cüce olan altı kişilik bir soyguncu çetesıyla karşılaşır. Çete, önce kendisinden yararlanmak ister, ama içlerinden Will (beyaz atlı prens), filmin sonuna kadar olan macerada Lilli'ye yardım eder. Beyaz atlı prensin evlilik teklif, yapan Peter olması gerekirken soyguncu Will'le temsil edilmesi, karakterlerin uyarlamadaki dönüşümüne bir başka örnektir.

Anlatının ilerleyen bölümünde Lord ve beraberindekiler, Lilli'yi bulmaya çalışır. Claudia, telapatik güçleri ve sihir-büyü gücüyle Lilli'yi öldürmeye çalışır; zelzele yaratıp Lilli, Will ve diğerlerini toprağın bırakmaya, fırtınalar çıkarıp ormanda yok etmeye kalkışır. Bu sırada Hoffmanların yaşadığı malikâneye girip çıkan Peter, Claudia tarafından baştan çıkarılır. Masalın orijinalinden farklı olarak bu anlatıdaki ayna, Claudia için sadece en güzelin kim olduğunu söyleyen bilge değildir; aynı zamanda yeni bir büyü için yol göstericidir. Bu büyü Claudia'nın ölü bebeğini diriltmek için önce kocası Frederick'le cinsel birliktelik yaşamaması, sonra da onu öldürüp kanıyla ölü bebeği yıkaması gerekmesi yönündeki "bir cana karşılık başka bir can" önerisidir.

Claudia ölü bebeği diriltmek için Frederick'le birliktelik yaşar; ardından kendi yatağında yatarken ayna korkmamasını söyler ve Claudia bir dönüşüm yaşar. Şeytani bir el ve elindeki kırmızı elma, klasik anlatıdaki noktaya döner. Claudia, ormana giderek yaşlı ve korkunç bir kadın

⁶ Filmdeki karakterlerin masalın orijinalinde kim olduğu, parantez içinde verilmiştir.

kılığında Lilli'ye zehirli elmayı yedirir. Bir süre sonra kendisini arayanlar Lilli'yi ormanda bulur, ama Lilli gerçekte ölmese bile herkesin kendini ölü sanacağı şekilde ölüm belirtileri gösterir; konuşamaz, hareket edemez, katılaşımaya başlar. Cenaze töreni yapılır ve camdan bir tabuta konur. Tabutun üzerine toprak atılırken gözlerini açar. Bu kıpırtı Will tarafından fark edilir. Will tabutu açıp Lilli'ye nefes almasını söyleyerek onu sarsar. Boğazına takılan zehirli elma sarsıntının etkisiyle yerinden oynar ve Lilli öksürerek uyanır.

Sonraki sahnede Peter ve Lilli, çeteye veda ederek malikâneye dönerler. Ancak malikânede, korku hikâyesi devam etmektedir. Claudia tüm ev sakinlerini bağlamış ve şapel tarzı ibadethanede yan yana oturtmuştur. Son olarak da sürükleyerek Frederick'i getirir ve İsa heykelinin önüne bırakarak şeytanla işbirlikçi olduğu yönünde cümleler sarf eder. İsa heykeline doğru Frederick'i işaret edip "Arkadaşlık etmesi için sana getirdim" der. Claudia, şeytani bir imge olarak birçok korku filminde yer verildiği şekilde ters çevrilmiş haç üzerinde Frederick'i çarmıha gerip aşağı sallandırarak bebeği için kan dökme ritüeline başlar. Bu sırada Lilli, Peter ve onlar fark etmeden Lilli için gelen William, Frederick ile ev halkını Claudia'dan kurtarma mücadelesine girer. Kaçma kovalama içinde Lilli Claudia'nın yatak odasına gelir. Claudia kucığında diriltmeye çalıştığı ölü bebekle kendisini beklemektedir. Lilli odanın farklı yerlerinde neyin gerçek neyin yansıma olduğu hissini kaybettiren aynaları kırar. İki kadın arasında şiddetli bir mücadele başlar. Mücadele sırasında Lilli, Claudia'nın aynada yansıyan imgesini görür ve koşarak elindeki sert ve uzun metal cismi aynadaki imgeye saplar. İmgeye cismin saplanması, gerçek Claudia'nın bedenine saplanmış gibi olur. Claudia aynadaki cismi aynadan çıkarınca, ayna kanamaya başlar. Ayna baştanbaşa çatlar ve büyü bozulur. Claudia birdenbire yaşlanır, aynanın dağılan parçaları yüzüne saplanır. Mücadele sırasında alev alan eşyaların arasında kalan Claudia "bana yardım edin" diyerek çığlıklar içinde yanarak ölür. Bu sırada William da Frederick'i kurtarmıştır. İyilerin hep beraber hayatta kaldığı mutlu sonla film biter.

Bu uyarılama, masalın anlatısıyla örtüşmekle birlikte, karakterler ve olayların yer yer masaldan farklılaşan anlatısını da içermektedir. Filmde evlilik, cenaze, kutlama gibi ritüellerin yoğun dini göstergeleri yansıtılırken ölünlüğün büyüyle diriltilmesi, şeytanla işbirliği yapılması ritüeli gibi birçok korku filminde yer alan pagan inançlarını hatırlatan sunumlara da yer verilmiştir. Filmin türü, anlatıda yaratılan gerilim ve görsel sunumlarla korku-gerilim türü içerisinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Mulvey'in kuramsallaştırdığı yaklaşımın, film içinde "kadına güzellikle birlikte gelen gücün, erkeği hadım ederek sahip olduğu iktidarı yok eden en önemli faktör" yönünde kodlandığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Claudia'nın bakılası "en güzel" kadın olma mücadelesini verdiği bir kadın imgesi olarak sunduğu haz Frederick'i yani gücün kendisini yok etmek üzereyken Claudia'nın, sistemin kodladığı şekilde, "masum güzel" Lilli tarafından öldürülmesi, mutlu sonun sağlanması için hegemonyanın yeniden inşa edilmesine yönelik ilk adımın atılması biçiminde kurgulanmıştır. Filmin sonunda aynaya saplanan fallusu andıran cisimle aynanın kanaması, masumiyetin bozulması şeklinde yorumlanabilecek bir alt metin niteliğindedir. Masum olmayan imgenin aynadaki yansımasının parçalanmasıyla, gerçekteki varlığı da sona erdirmiştir.

2.2. Pamuk Prenses ve Avcı (2012)

Farklı anlatı ve kurgusuyla, Pamuk Prenses'in babasının krallığını kurtarmak için beraberindeki Avcı'yla, kötü Kraliçe'ye karşı verdiği savaşı anlatır. Görsel efektlerin başarılı kullanımı, şiddet içeriği, filmin türünün korku türüne referans oluşturması konusunda en önemli etkenlerdendir.

Bir kraliçe ve kralın güzeller güzeli kızı olarak dünyaya gelen Pamuk Prenses, küçük yaşta annesini kaybeder. Kralın teselli edilemez yasını fırsat bilen gizemli ve karanlık bir ordu, Kralı savaşıma zorlar. Karanlık Ordu bozguna uğrasa da, yakında gelişecek olaylar çok daha karanlıktır. Savaş alanında devrilmiş bir arabanın içinden yardıma muhtaç masum bir esir gibi çıkan ve güzelliğiyle Kral'ı büyüleyen Ravenna (üvey anne, kötü Kraliçe) bu karanlığın ta kendisidir. Kral, Ravenna'ya âşık olur ve onunla evlenir.

Küçükken annesi öldürülen, yaşlı bir krala eş olan ve daha sonra onun yerini başka birinin aldığı Ravenna, bir kadının sonsuza kadar genç ve güzel kaldığında dünyanın onun olacağına inandığı için güzelliğini bir silah gibi kullanacağına söz vermiş, yaşlanmayan ve daima "en güzel" olarak krallıkları dize getirmiştir. Ravenna, düğün gecesi Kral'ı öldürür ve krallığı ele geçirir. En büyük yardımcısı, erkek kardeşidir. Pamuk Prenses'i kulelerden birine kapatır ve yıllarca tutsak eder. Tüm ülkenin hatta doğanın üzerine dahi karanlık, mutsuzluk, umutsuzluk çökmüştür. Odasındaki altın gonga benzeyen aynaya sık sık "Ayna ayna söyle bana, var mı benden güzeli bu dünyada?" diye sormaktadır. Bu filme aynada bir imge belirmesi yerine, aynadan altın metal rengi erkek silüetinde bir beden çıkıp ayna olarak kötü kalpli Kraliçeye cevabını verir ve tekrar yerine döner.

Ravenna'nın güzelliği ve genç kalması sahip olduğu büyüye bağlıdır. Genç kalabilmek için kuşların ciğerini ve kalbini yemekte, genç kızların gençliğini nefesiyle içine çekerken onları yaşlandırmakta, kendi gençliğini bu şekilde korumaktadır. Bir gün ayna, Ravenna'nın gücünün azalmaya başlamasının sebebinin, on sekiz yaşını dolduran güzel Pamuk Prenses olduğunu söyleyince kötü Kraliçe, onu öldürmeye karar verir; böylece sonsuz güzellik ve ölümsüzlüğe kavuşacaktır. Önce erkek kardeşini görevlendirir; ama Pamuk Prenses bir şekilde kuleden, ardından şatodan kaçarak Karanlık Orman'ın derinliklerine dalar ve izini kaybettirmeyi başarır.

Kraliçe pes etmez; Prenses'i yakalama işini, eşi öldürüldüğünden beri zaten kaybedecek bir şeyi olmadığına inanan Avcı Eric'e verir. Eric, güzel Prenses'in kim olduğunu ve önemini bile bilmemektedir. Onu yakaladığında öldürülmek için arandığını öğrenir; bu nedenle de Kraliçe'nin yandaşlarına teslim etmez. Avcı ve Pamuk Prenses birlikte kaçarlar; uzun ve zorlu yolları aşarlar. Erkekleri öldürülmüş, güzel olmamak için yüzlerine yaralar yapan başları kapalı kadınlardan oluşan bir köye varırlar. Kraliçe'nin askerleri köyü bulur, yakar, yıkar. Bu sırada Prenses'in çocukluk arkadaşı William (Beyaz atlı Prens olarak görünmektedir; filmin ilerleyen anlatısında, Prens rolünün farklı bir karaktere uyarlandığı görülecektir) ortaya çıkar; okçulukta çok iyi olduğu için Kraliçe'nin tuttuğu adamlar arasındadır.

Avcı, Prenses'i köyden kaçırmayı başarır; onu Kral babasının önemli adamlarından Dük Hammond'a götürüleceğine söz verir ve ormanın derinliklerine doğru ilerlemeye devam ederler. Bu sırada masalın orijinalindeki Yedi Cüceler'in tuzağına düşüp ağaca ters asılı vaziyette cücelere kim olduklarını anlatmaya başlarlar. Cüceler'in filmdeki sayısı sekiz tanedir; isimleri de gerçek hayattan alınma insan isimleridir. Prenses'in kim olduğunu anlayınca yüzleri güler.

Pamuk Prenses'in geçtiği yerlerde otlar yeniden yeşermeye, doğa canlanmaya başlar. Orman perileri, çiçekler böcekler onun gelişimiyle hareketlenir. Beyaz bir geyiğin Prenses'in önünde durduğunu gören Eric ve cüceler neler olduğunu anlamaya çalışırken cücelerden biri, geyiğin Prenses'i kutsadığını ve "müjdelenen kişi"nin o olduğunu söyler. Bu noktada Pamuk Prenses'in, Hristiyanlığın "kurtarıcı, müjdelenen kişi, hastalıkları iyileştiren mucize" kodlarıyla peygamberlik hatta filmin anlatısındaki "İsa Mesih"le özdeşleştirildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Geyik ve Prenses karşı karşıyayken, Kraliçe'nin adamlarının baskınına uğrarlar. Cüceler savunmaya geçer. Eric, Prenses'i kaçırmaya

çalışırken cücelerden biri hayatını kaybeder. William Pamuk Prens'e çocukluk arkadaşı olduğunu hatırlatır ve artık Prens tarafında yer alacaktır. Ravenna'nın erkek kardeşiyle mücadele eden Eric, onu keskin uçlu dalları olan bir ağacın gövdesine oturtarak öldürür; ölürken de yüzü yaşlanır. Güzelliğin, sadece kadın için değil, erkek için de estetik bir değer olarak önemi bu filmde verilmiştir.

Pamuk Prens'in öldürülmesi geciktikçe şatosundaki Ravenna giderek güç kaybeder ve yaşlanmaya devam eder. Prens ve beraberindekilerin ormanda saklanmaya devam ettikleri bir gece, William Erick'e Pamuk Prens'i küçükken kaybettiğinden beri her gün düşündüğünü söyler ve ona olan ilgisini belli eder. Bir sonraki gün, karlar altındaki ormanda Pamuk Prens kendi kendine yürürken William gelir; ona özel biri olduğunu söylerken çocukluklarından bahsederler ve ünlü elma sahnesi gerçekleşir. Prens'e elmayı William uzatır; ilk ısırıkla boğaza takılan elma Prens'i ölüm uykusuna götürürken William'ın aslında Avcı'nın yanında uyuduğu, Prens'in yanındaki William'ın ise William gibi görünen Ravenna olduğu anlaşılır. Uykudan uyandığında Prens'in yanlarında olmadığını fark eden Eric, gerçek William'ı uyandırır onu aramaya başlar. Ravenna, yere düşen Pamuk Prens'in kalbini alacağı sırada Eric ona saldırır. Ravenna kargalara dönüşür ve emeline kavuşamaz.

Cüceler, William ve Eric, Prens'in cansız sandıkları bedenini, Dük'ün ve Ravenna'nın kraliyetin başına geçtiğinde kovduğu halkın yaşadığı yere getirirler. Avcı çok üzgündür; Pamuk Prens'i cansız bir beden gibi koydukları ve başında mumlar yaktıkları yerde onunla tek başınayken konuşur, ağlar, onu dudağından öper ve çıkar. Tam o sırada Pamuk Prens, Avcı'nın öpücüğüyle uyanır. Halk dışarıda yastadır. Pamuk Prens'in kendilerine doğru geldiğini görünce büyünün kalktığını fark ederler ve ona itaat etmeye hazırdırlar.

Bir sonraki sahnede Ravenna'nın şatosuna savaşa giderler. Prens'in beraberindeki halk, Ravenna'nın ordusuyla savaşırken Prens, kötü Kraliçe'nin yanına çıkar ve orada birbirleriyle mücadele ederler. Prens, Ravenna'ya hiç ummadığı bir anda hançerini saplar. Gücü iyice azalmış olan kötü Kraliçe, yaşlı bir kadına dönerek aynanın önünde ölür. Artık Kraliçe Pamuk Prens'tir. Taç giyme töreniyle film sona erer.

Filmin sonunda, beyaz atlı Prens'e kavuşmuş bir Pamuk Prens yoktur. Bu filmdeki Pamuk Prens, daha maskülen kodlarda donatılmış, savaşçı bir karakterdir. Mulvey'in bakışın nesnesi kadın imgesinin, daha çok Ravenna'nın "güzel kadın" imgesi üzerinde toplandığını söylemek

mümkündür. Giysi kodlarından bir erkeği düze getirmek için daima genç ve güzel kalmaya adanmışlığa kadar “bakılası kadın imgesi”, Ravenna’nın temsiliyeti üzerinde daha açık okunabilir niteliktedir. Onun ölümü, hadım edilme endişesinin ortadan kalkarak gücün yeniden erkek bakışının (male-gaze) kontrolüne girmesine sebep olur.

2.3. Avcı: Kış Savaşı (2016)

Avcı: Kış Savaşı (2016), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) filminin devamıdır. Orijinal masalda olmayan, Pamuk Prenses krallığını kurduktan sonra aynanın kaybolması üzerine Avcı’nın hikâyesini, kötü Kraliçe ve onun kız kardeşi arasındaki mücadeleyi anlatır. Bu filmde, Prenses karakter olarak hiç görünmez; yalnızca anlatıda, kraliyetin başına geçen Pamuk Prenses’in ayna tarafından etki altına alındığına ilişkin haberi yer alır. Masala ilişkin metinlerarası göndermeler söz konusu olsa da, bu uyarılama, masaldan tamamen bağımsızdır. Film, görsel efektler, aksiyon ve şiddet sahneleriyle, korku-macera türü içinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Film, ayna üzerinde *Pamuk Prenses ve Avcı*’ya (2012) ait görüntülerin belirttiği sahnede dış sesin şu sözleriyle başlar: “*Ayna sana ne gösteriyor? Ne görüyorsun? Bilindik eski bir hikâye. Pamuk Prenses’in kötü kalpli Kraliçe Ravenna’yı alt ederek hak ettiği tahta çıkmasının hikâyesi... Ama daha önce görmediğiniz başka bir hikâye var. ‘Sonsuza dek mutlu yaşadılar’ diye bitmesinden çok öncesi...*”. Anlatı, Ravenna’nın Pamuk Prenses’in babasından daha önceki eşi olan başka bir kralı öldürüp kız kardeşi Freya ile birlikte kraliyeti ele geçirmeleriyle başlar. Henüz Ravenna gibi bir sihre sahip olmayan ve o sihrin hiçbir zaman ortaya çıkmayacağını düşünen Freya bir adama âşıktır. Ablası, sahip olduğu sihirli gücü sayesinde, Freya’nın hamile olduğunu tahmin edip söyler; fakat âşık olduğu adamın başkasıyla nişanlı olduğunu, hem onu hem de doğacak kızlarını reddedeceğini ifade eder. O, ablasına inanmaz, bebeği doğurur. Bebek birkaç haftalıkken âşık olduğu adamdan mektup gelir; kraliyet bahçesinde gizlice Freya ile evlenecekler, çocuklarını alıp kaçarak kendilerine bir hayat kuracaklardır. Freya’nın sevgilisini bahçede beklediği o gece, bebeğin uyuduğu odada yangın çıkar ve bebek yanar. Freya koşarak yangın çıkan kuleye geldiğinde, sevgilisini görür ve sevgilisi “başka çarem yoktu” der. Freya, ihanete uğradığı düşüncesi ve bebeğini kaybetmenin acısıyla feryat eder ve sihri ortaya çıkar; onun acıyla karışık öfkeli çılgılığı, sevgilisini kristal buz parçalarına dönüştürür.

Sihirli gücü ortaya çıkan Freya, adeta buz kraliçesine döner. Kuzeye kendi krallığını kurmaya gider ve korku saçmaya başlar. Ailelerinden zorla

kopararak aldığı çocuklardan ordu kurar; onları yetiştirir ve güçlü savaşçılar yapar. Kraliyetinde tek bir kural vardır; o da sevgiye yer vermemek. Çocuklar zamanla yetişkin savaşçılara dönerken, yeni küçükler orduya alınmaya devam edilir. Bu orduda birlikte büyürken, tek şart olan “sevmemek” kuralını ihlal eden ve birbirine âşık olarak kendi aralarında evlenen iki kişi vardır; Sara ve ilk film *Pamuk Prenses ve Avcı*'daki (2012) Avcı Eric. Kraliyetin tek ve en önemli kuralını ihlal etmeleri, kaçacakları sıra Freya'nın diğer ordu üyelerini üzerlerine salmasıyla sonuçlanır. Sara ve Eric üzerlerine saldıran çocukluktan beri birlikte büyüdükleri tüm arkadaşlarını alt ederler. Tam birbirlerine koşacakları sıra Freya sihirli gücüyle aralarına kalın bir buzdan duvar örür. Dahası, Eric Sara'nın öldürüldüğünü görür; duvarı kırmaya çalışsa da başaramaz ve kraliyetten atılır. Oysa Sara'yı kimse öldürmemiştir, Sara Eric'in kendisini bırakıp gittiğini görse de bu Freya'nın iki aşığı birbirinden ayırmak için oynadığı bir oyundur. Her ikisine de farklı görüntüler göstermiştir. Eric eşinin öldüğünü zannederken Sara terk edildiğini düşünür ve aşkı kine dönüştür.

Aradan yıllar geçer. Bu sırada Freya'nın kraliyeti güçlenirken, Ravenna'nın tahtını Pamuk Prenses almıştır. Ancak *Pamuk Prenses ve Avcı*'daki (2012) kötülük tam olarak alt edilememiştir. Sahne, yedi yıl sonra Pamuk Prenses'in krallığına ait topraklarla başlar. Atlı askerler, üzeri örtüyle kaplı aynayı taşımaktayken örtü sendeleyeni atlar yüzünden aynadan sıyrılır. Aynadan fısıltı sesleri gelmeye başlar. Atlar ürker, askerler seslere anlam veremez. Sihirli aynadan fısıltıyla karışık “öldür” emri gelir ve askerler birbirlerini katleder. Aynadaki kötülük uyanmış ve yeniden gücü eline geçirmeye çalışmaktadır. Avcı Eric, ormanda avlanıp gezinirken, Dük'ün ilk filmde de yer alan oğlu William ve beraberindeki askerler Eric'i bulur. Aralarında cücelerden biri ve onun kardeşi de vardır. William aynanın kaybolduğunu, büyü'nün yok olmadığını söyleyerek Eric'den yardım ister. Ayna güçle büyüyen bir kötülüğü barındırmaktadır. Pamuk Prenses bu aynayı istemeyince sığınağa götürülmesini emretmiştir; ancak askerler aynayı götürürlerken çıktıkları yoldan geri dönmemiştirler. Aynanın kötü ellere geçmeden bulunması gerekmektedir. Bu konuşmalar geçerken Freya gönderdiği bir baykuş aracılığıyla olanı biteni dinleyip aynadan haberdar olur. Kendi askerlerinden en güvendiklerine, ablası Ravenna'nın aynasını bulup kendisine getirmelerini ister. Aynanın gücüyle ordusunu daha da büyütme, kendi deyimiyle “daha çok çocuğu özgür bırakmak” istemekte, böylece yeni çocuklara sahip olmayı hedeflemektedir.

Eric, aynayı ararken, ormanda birbirlerini öldürmüş olan askerleri görür. Birinin üzerine saplanmış değişik bir ok, sahibinin kim olduğu konusunda ipucu verecektir. Ayna, değişik uçlu okun ait olduğu kişilerdedir. Eric ve beraberindeki iki cüce, aynayı aramaya devam ederler. Bir anda konakladıkları bir gece, Freya'nın ordusundan bazı karanlık adamlarla aralarında büyük bir kavga çıkar. Avcı'nın yardımına yüzü ve bedeni sarılı olduğu için kim olduğu görünmeyen bir savaşçı yetişir. Karanlık adamları dağıtan bu güçlü savaşçı Sara'dır. Eric onu görüp gülümsediği anda Sara'nın tek darbesiyle yığılır. Gözlerini açtığı anda terkedildiği için öfkeli olan Sara'nın kendisini ve cüceleri bağladığını görür. Eric, Sara'nın öldüğünü gördüğünü söylese de buna inandıramaz.

Bu sırada Freya, şatosunda, buzdan boş bir bebek beşiğinin başındadır. Filmde, "annelik" kavramı, kadının anne olması ya da anne olamaması yönünde göndermeler mevcuttur. Masumiyet, kadının "annelik, doğurganlık" olgularıyla iç içe geçmişken, kötülük bağlamında Freya'nın öfkesi, anneliğinin ve bebeğinin kendisinden alınmasıyla ortaya çıkmış bir dönüşümün sonucudur.

Freya gözüne taktığı bir baykuş maskesi aracılığıyla olanı biteni gözetlerken Sara, Freya'nın aynaya ulaşmaması için onu sığınağa götürmelerinde Eric ve cücelere yardım edeceğini, sonrasında da bir daha görüşmek istemediğini belirtir. Avcı, yol boyunca Sara'ya Freya tarafından farklı görüntüler gösterilerek kandırıldıklarını anlatır, ama onu ikna edemez. Ormanda hep beraber bir tuzağa düşerler ve baş aşağı ağaçta sallandırılırlar. Tuzağı iki kadın cüce kurmuştur. Cüceler Eric'in üzerinde elmas bulunan ok ucunu kendilerine verme teklifini geri çevirmemek için onları indirirler. Kadın cüce ok ucunu alınca, bu değerli madenin Goblinler'e ait olduğunu söyler. Goblinler, bir girenin bir daha sağ çıkamadığı, gizli bir ormanda, hırsızlıkla topladıkları ganimetleriyle yaşamaktadır. Ayna da Goblinler'dedir ve iki kadın cücenin de katılımıyla, Eric ve beraberindekiler, Goblinler'i aramaya koyulurlar. Goblinler, boynuzları olan, siyah renkli, yarı insan vücuduna sahip yaratıklardır. Onlarla zorlu bir mücadeleden sonra, aynayı almayı başarırlar ve üstünü örterek sığınağa ulaştırmaya koyulurlar. Bu sırada Sara, Eric'in boynunda, eskiden ona vermiş olduğu kolyeyi görür ve Eric'e inanmaya başlar. Konakladıkları bir gecenin sabahında, buldukları yere Freya ve ordusu gelir. Sara'yı Eric'in aynayı kendisine ulaştırması için Freya göndermiştir. Freya'ya karşı gelen bir kadın ve bir erkek cüce, Freya tarafından buza çevrilir. Freya, Sara'ya Eric'i öldürmesini söyler; böylece Eric'e aşk diye bir şey olmadığını, ihanetin ne olduğunu tekrar tekrar göstermek

istemektedir. Kendisi için “asla iskalamaz” denilen Sara, hiç düşünmeden Eric’in göğsünü hedef alarak okunu atar ve atına binerek uzaklaşır. Ayna, artık Freya’nın elindedir. Cüceler oku Avcı Eric’in göğsünden çıkarırlarken Eric ayağa kalkar; Sara oku, Eric’in kendisine yıllar önce verdiği metal madalyonlu kolyeye isabet ettirmiş ve bilerek Eric’i iskalamıştır.

Freya aynayı, şatosuna koyup karşısına geçer. Aynadan gelen fısıltılar, Freya’nın tekrar etmesini istediği cümleleri söyler. Freya tekrar eder ve “ayna ayna söyle bana, en güzeli kimdir bu dünyada?” deyince, aynadan *Pamuk Prenses ve Avcı*’da (2012) kötülükleriyle yok olan ablası Ravenna çıkar. Aynaya hapsedilmiş Ravenna, Freya’nın sözleriyle serbest kalmıştır. Ravenna Pamuk Prenses’ten kraliyeti geri almak istemektedir; bu nedenle de Freya ve ordusunun yanında olmasına ihtiyacı vardır.

Bu sırada Avcı Eric ve beraberindeki biri kadın diğeri erkek iki cüce Freya’nın şatosuna gizlice girerler. Eric Ravenna’yla mücadeleye girer. Bunun üzerine Sara, kendi silahını Ravenna ve Freya’ya doğrultur, ama Freya silahı buza çevirir; Sara’nın kendisine ihanetini beklememektedir. Eric yakalanarak Sara’yla birlikte ölüm cezası alır. Eric ve Sara’nın birlikte büyüdükleri savaşçılardan bir kısmı onları ihanetle suçlar. Eric ve Sara el ele tutuşmuş şekilde diz çökerler. Askerlerden biri kılıcını çeker ve ellerindeki prangayı parçalayarak ikisini de serbest bırakır. Askerlerin büyük bir bölümü, Eric’in yanında olduklarını söyler. Ravenna, sihirli gücüyle vücudundan çıkardığı keskin sivri uçlu dal benzeri hareketli uzantıları askerlere saplayıp onları öldürmeye başlar. Freya Ravenna’yı durduramaz; bunun üzerine buzdan duvar örerek duvarın bir tarafında askerleri, bir tarafında kendisi ve Ravenna’yı bırakır. Askerler, Freya’nın çocuklarıdır; onlara zarar gelsin istemez. Ravenna Freya’yı zayıflık ve acizlikle suçlar. Aralarında geçen konuşmada, Freya bebeğinin ölümüne Ravenna’nın sebep olduğunu anlar. Ayna, bebeğin Ravenna’dan daha güzel olacağını söylediği için Ravenna bebeğin yaşamasına izin vermemiş, bebeğin babasını sihirle kontrol altına alıp bebeği öldürtmüştür. Bu sırada Eric ve beraberindekiler, buz duvarın diğer tarafında kalan aynayı almak için duvara tırmanırlar. Ravenna, vücudundan çıkan sivri keskin uzantıları kardeşi Freya’ya saplar. Buzdan duvar yıkılır. Ravenna, tekrar askerlere saldırmaya başlayınca Freya ile safları iyice ayrılır ve Freya “Çocuklarımı rahat bırak” diyerek Ravenna’yla mücadeleye başlar. Freya ablasını dondurmak için vücuduyla onu sarmala; ancak Ravenna, keskin uzantılardan birini çıkararak kardeşini öldürecek son darbeyi vurur. Ardından Avcı’ya ok benzeri vücut uzantılarını fırlatmaya başlar.

Freya, son nefesini vermeden önce, aynaya doğru bir buz kütlesi gönderir; Avcı'nın aynaya fırlattığı baltayla ayna paramparça olur ve Ravenna altından heykele dönüşerek parçalanıp dağılır, yok olur. Freya başını çevirip baktığında ise, bebeğinin beşiğinin yanına oturmuş kendi bedenini görür; ardından Eric ve Sara'nın birbirine sarıldığını görünce ne kadar şanslı olduklarını söyleyerek gözlerini kapatır. Ravenna ve Freya'nın ölümüyle kötü büyüler bozulur; buzdan heykellere dönüştürülmüş insanların buzları erir ve eski yaşamlarına dönerler. Buz krallığında güneş açar, çocuklar serbest kalır. Aşkın hiç ölmeyeceği mesajıyla film biter.

Filmde, annelik kavramı ve anne olmaya ilişkin kodlar yoğun olarak verilmiştir. Annelikle ilişkilendirilen Freya, bakılası kadın imgesi olmak yerine, anlatının sonunda her şeye rağmen iyi ve onaylanan tarafta olanla temsil edilmiştir. Bakılası kadın imgesi Ravenna, gücün şiddetle birleştiği noktada, bedeninden çıkan sivri, uzun, ölümcül uzuvlarla fallusun kendisine dönüşmüş, hadım edilme endişesinin ortadan kaldırılması için aynanın parçalanmasıyla ortadan tamamen kaldırılarak kontrol altına alınmıştır.

3. Bulgular

Kaynağını sözlü kültürden alan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalı, önce yazılı kültüre geçmiş, oradan da teknolojinin ilerlemesiyle birlikte görsel ve işitsel mecraya aktarılmıştır. İncelenen filmlerin hiçbirinde, birebir uyarlama yapılmamıştır. Metinlerarasılık söz konusudur. Örneğin *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı*'nda (1997), Pamuk Prenses adında bir karakter yoktur; bu karakterin adı Lilli'dir. Benzer şekilde *Pamuk Prenses ve Avcı*'da (2012) Pamuk Prenses'i öperek uyandıran prens karakterine en yakın duran Dük'ün oğlu William değil, avcı Eric'tir. *Avcı: Kış Savaşı*'nda (2016) ise Pamuk Prenses yalnızca sözlü olarak anılır; anlatı cüceler, üvey anne, ayna gibi klasik masalın bazı unsurlarını almış ancak tamamen Avcı üzerine yazılmış ve masalda yeri olmayan bir hikâyeyi sunmaktadır. Masalın klasik anlatısı, yeni hikâyelerle ya da karakterlerle melezleştirilerek gerçekleştirilen bir uyarlama stratejisiyle yeniden tasarlanmıştır.

Klasik anlatının uyku öncesi “çocuk masalı” [fairy tale] türü, bu üç filmde de yerini, yetişkinler için şiddet, korku ve macera içeriğinde melezleşmiş bir film türüne bırakmıştır. Özellikle *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997) neredeyse tamamen korku türüne yaklaşmış *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmleri ise ileri teknolojiyle oluşturulmuş görsel efektlerin yardımıyla masalsı unsurları güçlü

tasvirlerle aktarırken korku, gerilim, şiddet içeriğini olabildiğince yoğun biçimde macera türünün içine yerleştirmiştir.

İncelenen filmlerde, korku türünün yoğun içeriği ortak noktayı oluşturduğu için, korku filmlerinin çoğunun amacının, kurallarla belirlenmiş davranışları onaylamak ve kuralların dışına çıkmanın sonuçlarını göstermek (Odell ve Blanc, 2011: 12) olduğunu belirtmek önemlidir. İyi karakterlerin mutlu sona ulaşması, kötülerin cezalandırılması egemen sistemin neyi onaylayıp neyi “norm” dışına çıkarttığıyla yakından ilişkilidir.

Korku filmlerine benzer şekilde sihirli masallar da tüm aynalar gibi çerçevenin içinde kalanları yansıtır ve yansıtılan şey, masalın aynasından kırılarak dinleyicilere ulaşır. Bu bağlamda masal, potansiyel gücü gösterirken, olmak istenilen ya da olmaktan korkulan şeyi de kırarak yansıtır. Pamuk Prenses’deki ayna tutma ve anlatıdaki doğa taklitleri, değer yargılarından bağımsız değildir; ideolojik beklentilerin ve açıkça dile getirilmeyen normların yarattığı özel bir etki meydana getirerek özellikle kadını, erkek arzusunun yansımaları olarak yeniden üretmek için çaba gösteren bir doğallaştırma teknolojisidir (Bacchilega, 2016: 56).

İlk bölümde ele alınan güzellik kavramı, masalın ve bu çalışmadaki uyarlamaların anlatılarının üzerinde konumlandığı en temel ortak noktalardan biridir. Pamuk Prenses’de “güzellik” kavramı, “kadın güzelliği” ve “herkesten daha güzel olma arzusunun yarattığı kadın kıskançlığı” üzerine konumlandırılmıştır. Ayna asla yalan söylemeyen, görüntüyü yansıtan ancak sesli olarak da dile getiren bir doğrulama ikonudur. Üvey anne, tüm filmlerde, masalda olduğu gibi kendi güzelliğinin ayna tarafından onaylanmasını ister; tıpkı gündelik yaşantıda popüler kültürün modern kadına dayatarak onu kontrol altına aldığı mitleştirilmiş güzellik ideolojisi ve bu ideolojinin hem kadının kendisi hem de ona “bakan” toplum tarafından onaylanması gibi. Güzelliğin temel şartlarından biri de “gençlik” olarak kodlanmıştır. “Yaşlanma korkusu”yla güzelliğini daima ön planda tutan kötü Kraliçe, büyüünün bozulmasıyla saniyeler içinde yaşlanarak varlığının sonuna gelir. Bu bağlamda yaşlanma, “istenmeyen” bir olgu olarak “kötülük yapan karakterin yok oluşu”nu simgeleyen “son” şeklinde anlamlandırılmıştır.

Hem masalda hem de ele alınan filmlerde güzellik, kötü kalpli üvey annenin asla paylaşamayacağı en önemli değer, gücün sembolü iken, kötüyü kıskırtıcı güzel şekilde yorumlanmış, “en güzel” ise masumiyetle eşleştirilerek Pamuk Prenses’le özdeşleştirilmiştir. Başka bir deyişle kadına atfedilen “dişilik, güç, kıskırtıcılık, anne olmayan-olamayan” gibi

anlamlar egemen sistemin onaylamadığı “kötü kadın”la; “annesinin kızı, masumiyet, iyilik, prensini bekleyen genç kız (daha derin bir alt metin okumasıyla bekâret)” sistemin onayladığı “olması gereken kadın rolü”yle eşleştirilmiştir⁷. Böyle bir yaklaşım da, kadına biçilen toplumsal cinsiyet rolünün iki yüz yıl öncesinde derlenmiş bir masalla aynı masalın günümüzde uyarlanmış film örneklerinde oldukça benzer şekilde işlediğini göstermektedir.

Bu bağlamda bu çalışmada incelenen her filmin, Laura Mulvey’in (1975) feminist eleştirel kuramlarında yer verdiği ataerkil düzenin kodlarını taşıy nitelikte olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Her üç filmde de, klasik anlatının sunduğu hazlar (bakılası kadın imgesi, onu gözetleyen erkek bakış açısı, özdeşleşme süreçlerinin gerçekleşmesi, bakılası kadın imgesinin fallusu tehdit ederek hadım edilme endişesini ortaya çıkarması, bakılası kadının kontrol altına alınarak hazzın yeniden sağlanması), ataerkil düzenin söylemlerini yeniden temsil etmesi noktasında sinemanın ideolojik bir silah olarak kullanılması; kısacası yönetmenin sinematografik seçimlerini bu egemen kodları aktaran bir anlatı için bilinçli olarak tercih etmesi şeklinde işlev göstermiştir. Özellikle *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) öne çıkan mekan, aydınlatma, ses tasarımları; oyuncu seçimleri; kostüm-makyaj-saç tercihleri; tüm bu unsurları destekleyen ve olabildiğince ön plana çıkan görsel efekt uygulamaları, sinemanın olanaklarının kullanılması bağlamında Mulvey’in (1975) ifade ettiği söylemleri yeniden-üreten bir sistemin en etkili görsel-işitsel unsurları olmuştur.

Sinemanın sunduğu hazlar bağlamında güzellik kavramı, “bakılası kadın” imgesi üzerinden anlatının merkezinde konumlandırılmıştır. Her üç filmde de güzellik, “gençlik -bakılası olan- biriciklik”le özdeşleştirilmiş, güzelliğin kaybedilmesi korkusu “yaşlanmak-deformasyon-güçlerini kaybetmek”le karşılık bulmuştur. Eğer kadın en güzel ve gençse güçlüdür, krallıkları dize getirir.

Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı’nda (1997) Claudia, *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) Ravenna, güzellik için her şeyi feda etmeye hazır olan; dişiliği, baştan çıkarıcılığı, aynada kendine baktığı kadar “bakılası kadın” imgesi olma özelliğini üzerinde toplayan karakterler olarak temsil edilmiştir. Her şeye rağmen Pamuk Prenses

⁷ Bununla birlikte, masalın detaylı analizini yapan Steven Swann Jones (1986: 181), Pamuk Prenses’in bir kadının olgunlaşma süreci ve problemlerini dramatize ettiği ritüelistik bir model olarak dizayn edilmiş olduğu sonucuna varmıştır.

“masum güzel” olarak, en güzeldir. Ancak kameranın sunduğu bakış açısına göre bakılması kadın imgesi, erkek bakışının gözetlemesine sunulan en dışı karakter Claudia ve Ravenna’dır.

Lacan’ın “ayna kuramı” özdeşleşmenin ana sembolü olarak “Ayna ayna güzel ayna, var mı benden güzeli bu dünyada” cümlesiyle kadının varlık sebebinin ayna üzerinden kurulmasıyla karşılık bulmuştur. “İdeal ben”in parçalanması, aynanın parçalanmasıyla görsel olarak da desteklenmiştir. Sinemanın teknolojik olanakları sayesinde -özellikle görsel ve ses efektleriyle- desteklenen, yüksek oranda şiddet ve korku içeren bu sahneler, egonun parçalanma sarsıntısını olabildiğince net belirlemiştir.

Filmlerde, güçlü bir kadının en büyük düşmanı, yine güçlü bir kadındır. Kaybeden cezalandırılır. Cezalandırılanın cinsiyeti de yine kadındır. Ataerkil düzende onun kodlarıyla işleyen, güzel ve güçlü kadının hadım edici tarafı tacı takıp şatosunun kadını olması, beyaz atlı prensle evlenmesi, ya da kötü Kraliçe’nin kendi korkularıyla ortadan kaldırılmasıyla “kontrol” altına alınmıştır. Böylece Hollywood’un sunduğu görsel haz, Mulvey’in (1975) belirttiği biçimde yeniden sağlanmıştır.

Diğer yandan, *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) kötü Kraliçe’yi canlandıran Charlize Theron, aynı zamanda uzun bir süredir *Dior* markasının *J’adore* parfüm yüzüdür. *J’adore*’un altın renkleri ve görseelliğiyle çevrelenmiş Charlize Theron’un sunumu, bu filmlerdeki kötü Kraliçe’nin, kameranın sunduğu bakış açısına göre şekillenen, içinde sinemanın sunduğu ataerkil kültürün kodlarını taşıyan kodları barındıran temsiliyle oldukça benzerdir. Ünlüler, medya kültürünün sembolleri ve gündelik hayatın tanrılarıdır. Medya gösterisi, bir şöhret kültürüdür (Kellner, 2010: 25-26). Ünlüler, tüketim sürecini insanileştirirler (Rojek, 2003: 17). Bu noktada kapitalist düzenin tüketim kültürü içinde, küresel bir markanın görsel hafızaya kodladığı popüler bir oyuncu olarak Charlize Theron, kültür endüstrisi ürünlerinin birinden bir diğerine tüketim kültürünün en akışkan haliyle nasıl taşındığının göstergesini oluşturmaktadır. Böyle bir göstergede yeniden ve yeniden üretilen ataerkil düzene ilişkin kodların başarıyla işlev sürdürmesindeki en büyük pay, kuşkusuz sinematografik anlatının gücüdür.

Sonuç

Masallar, kolektif hafızayı besleyen anlatılardır. İyi-kötü, adaletli-adaletsiz, erdemli-bayağı gibi karşıtlıklar üzerinden öğütler veren mesaj taşıyıcılarıdır. Çocuk masallarını, hedef kitlesi yetişkinler olan korku

türünde anlatılara dönüştürmek, Hollywood'un uyarlamalarla ilgili pazarlama stratejilerinden biri olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Mevcut ve ilgi uyandırmış anlatıların yeni hikâyeler, popüler oyuncular, ileri teknolojik görsel efektlerle desteklenerek uyarlanması ve küresel ölçekte izleyici kitlesine ulaşması, denenmemiş anlatı ve pratiklere göre daha garantili bir stratejidir.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, 19. yüzyılın başlarında derlenmiş ve basılmış bir masaldır. Aradan geçen 200 yıllık süreçte, masalın anlatısı, film uyarlaması bağlamında farklılıklar göstermiştir. Çalışmada ele alınan *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmlerinin bazısında karakterler, karakter isimleri ve rollerinde; bazısında olay örgüsünde; bazısında masalda hiç olmayan bir bölümün yani orijinal anlatının sonrasını filmleştiren farklılaşmalar görülmüştür, türsel dönüşümler saptanmıştır. Bu durum, her ne kadar bilindik bir anlatıyı yeniden uyarlayan bir yaklaşıma sahip olsa da, Hollywood'un bilinen içinde "bilinmeyen, el değmemiş" alanlar yaratarak farklı yorumlamalarla ticari başarıyı yakalamaya çalıştığı şeklinde nitelendirilebilecek bir okumaya açıktır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalını uyku öncesi dinleyen geçmişin çocukları, bugünün yetişkinleri olarak, küresel Hollywood tarafından, çok tanıdık bir anlatının yepyeni formlarını sinema salonlarında izleyecek potansiyel seyirciler olarak konumlandırılmıştır.

Bu yetişkin seyirci kitlesini, aynı zamanda bugünün tüketim kültürünü paylaşan müşteriler olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Sistemin dayattığı şekilde beden ölçülerine ve yüz hatlarına sahip olmak isteyen, kilo verme zorunluluğu hisseden, kendisine aynada saatlerce bakan ve dışarıdan bakıldığını bilerek "daha da güzel, en güzel olmak" için onay bekleyen bir yaklaşımla kozmetik cerrahi, makyaj, son moda giysiler vb. "popüler olanın gerektirdiği şekilde yaşamaya mecbur olan" kocaman bir tüketim kültürü evreninin içini sıkı sıkıya doldurmuş durumdadır. Bu kişiler, çocukluklarında ataerkil kodlara göre masallarla şekillendirilmiş değerleri içselleştirirken, yetişkinliklerinde medyanın onlara sunduğu kültür endüstrisi ürünlerinde bu içselleştirmeyi pekiştirmenin ötesine gidememektedir.

Mevcut sistem ise hegemonyanın sürdürülmesi konusunda gittikçe güçlenen taraf olarak görünmektedir. Üstelik artık her şey, çok daha karmaşık hale gelmiş, iç içe geçmiştir. Artık kendileri için üretilmiş masal anlatılarını içeren filmleri tüketen yetişkin izleyiciler, kendilerine gönderme yapan reklam filmleri ve markaların da hedef kitlesi haline

gelmiştir. Tıpkı Ravenna karakterini canlandıran ve aynı dönem Dior markasının *J'adore* parfüm yüzü olan Charlize Theron'un görsel sunumunun hem parfüm reklam filminde hem de filmlerdeki Ravenna karakterinde birbirine benzer nitelikte olması gibi. Marka imajıyla üst sınıf tüketicie seslenen, parfümü ve kullananları “zengin, güçlü, dişi, güçlü, güzel, Batılı, zarif kadın” değerleriyle eşleştiren *J'adore* ve neredeyse Rönesans estetik ölçülerine sahip tablolardan ekranlara taşınmış gibi görülen *J'adore* kadını Charlize Theron'un altın rengi kostümleri ve onu tamamlayan makyajı, saçı, bedeninin ve yüz hatlarının sunumunun egemen sistemin kodlarını başarıyla yeniden üreten durumu, kuşkusuz bu noktada birincil öneme sahip sinematografik unsurların etkin kullanımıyla gerçekleşmiştir. Sinemanın temsile ilişkin gücü, bir kez daha Mulvey'in (1975) kuramlarını doğrular niteliktedir.

Sözlü kültürün -Ong'un (2010) bahsettiği, sözel anlatımın elektronik dönüşümüyle başlayan ikincil sözlü kültür çağı- bugünkü durumu, belki de tarih boyunca egemen olanın kodlamaya çalıştığı ataerkil kültüre özgü söylemleri en güçlü şekilde aktarabilen, üstelik bunu “hissetirmeden ve olabildiğince doğal” biçimde gerçekleştiren dönemini yaşamaktadır. Ona bu parlak dönemini yaşatan, anlatıların profesyonel kurmacası ve hiç kuşkusuz ileri teknolojinin görsel işitsel efektlerinin kullanımıyla desteklenen sinematografik anlatının gücüdür. Masalsı öğeleri gerçek dünyadan daha gerçek gösterebilen, hayali karakterleri en derin insani unsurlarla donatabilen, hiç bilmediğimiz fantastik varlıkları görseelliği kadar işitsel anlamda da tanımlayabilen, olmayan mekanlar-zamanlar üretip bunları izleyiciye olabildiğince doğallıkla sunan ve sorgusuzca kabul sağlayan bir yapının içine gömülmüş üstü örtük ideolojik kodların izleyiciye sunumunun ve bu sunumun maksadını gerçekleştirmekteki başarısının da yüksek olması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu, kameranın neyi nasıl göstermek istediğiyle ilişkilidir.

Egemen sistemin hegemonyayı sağlamasında ve devamlılığını güvence altına almasında değişmeyen şey, mevcut düzenin söylemlerini tekrarlayarak beslenmesidir. Bu söylemlerin tekrarlanmasında, bugünün dünyasındaki belkide en etkin aracın “kamera” olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda göstermenin de sorumluluğunu taşıyan, hakim sistemin içinde etkin rol oynayan medya profesyonelleri, kameranın neyi ne şekilde göstereceğinin karar birimidir. Bu karar birimi, 200 yıl öncesine ait ataerkil söylemlerin cinsiyete ilişkin politik kodlamalarını, 200 yıl sonra bugün aynı şekilde, belki de kameranın gücüyle eskisinden de güçlü bir biçimde yeniden ve yeniden üretmektedir.

Kaynakça

Yazılı Kaynaklar

- Bacchilega, Cristina (2016). "Pamuk Prenses'in Çerçevesi: Anlatı ve Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi". *Postmodern Masallar Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu). İstanbul: Avangard Kitap, 53-85.
- Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*. London: Fontane Press.
- Berger, John (2016). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, David (1986). "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures". *Narrative, Apparatus, Ideology*. (Ed. Philip Rosen). New York: Columbia University Press, 17-34.
- Cornell, Raewyn (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Grimm Kardeşler (2011). "Pamuk Prenses". *Grimm Masalları Cilt 2*. (Çev. Saffet Günersel). İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 478-489.
- İnceoğlu, Yasemin ve Kar, Altan (2010). "Güzelliğin Psikolojik Arka Planı; Bakanın Gözünden Kendi İmgesini İzleyen Kadın". *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 65-88.
- Jones, Steven Swann (1986). "The Structure of Snow White". *Fairy tales and society: illusion, allusion, and paradigm*. Conference Papers pp. 165-186, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kellner, Douglas (2010). *Medya Gösterisi*. (Çev. Zeynep Paşalı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Kozloff, Sarah (1992). "Narrative Theory and Television". *Television and Contemporary Criticism Channels of Discourse, Reassembled*. (Ed. Robert C. Allen). Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 67-101.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16 (3): 6-18.
- Mutlu, Erol (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Odell, Colin ve Blanc, Michelle (2011). *Korku Sineması*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Ong, Walter J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.

Oskay, Ünsal (2005). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları.

Rojek, Chris (2003). *Şöhret*. (Çev. Kürşas Kızıltuğ ve Sema Kunt Akbaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tseelon, Efrat (1993). "The Ideology of Beauty". *Recent Trends in Theoretical Psychology Volume III*. (Ed. Henderikus J. Stam, Leendert P. Mos, Warren Thorngate, Bernie Kaplan). New York: Springer-Verlag, 319-323.

Wolf, Naomi (2002). *The Beauty Myth How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harpercollins Publishers.

Filmler

Engelman, Tom. (Yapımcı) & Cohn, Michael. (Yönetmen). (1997). *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* [Film]. ABD: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communication.

Hayden, Helen; Mercer, Sam; Patel, Palak; Roth, Joe (Yapımcı) & Sanders, Rupert (Yönetmen). (2012). *Pamuk Prenses ve Avcı* [Film], ABD: Roth Films & Universal Pictures.

Roth, Joe. (Yapımcı) & Troyan, Cedric Nicolas (Yönetmen). (2016). *Avcı: Kış Savaşı* [Film]. ABD: Universal Pictures, Perfect World Pictures, Roth Films.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: "Türk Dil Kurumu Sözlükleri". <https://sozluk.gov.tr/?kelime=> (Erişim: 29.02.2020).

URL-2: "Merriam-Webster". <https://www.merriam-webster.com/dictionary/femme%20fatale> (Erişim: 29.02.2020).

HAREKELİ BİR MAKTEL-İ HÜSEYİN ÖRNEĞİ*

Example of a Maktel-i Hüseyin With Vowel Points

Özge ÇAĞLAMA*

ÖZET

13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da pek çok Arapça, Farsça dinî eser, Türkçeye tercüme edilmiş ya da uyarlanmış. Bu eserler dönemin düşünce yapısını ve söz varlığını ortaya koymaktadır. Yazım ve dil özellikleri dikkate alındığında çalışmamıza konu olan “Kitābu Āşūrā’ fi-Aḥvāli Ḥasan ve Ḥüseyin” adlı yazmanın da Eski Anadolu Türkçesinden Osmanlı Türkçesine geçiş döneminin bir ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Bu yazma, Doç. Dr. Cahit Başdaş danışmanlığında tarafımızca yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış, 2018 yılı Temmuz ayında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde sunulmuş ve kabul edilmiştir. Yazma, Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesinde “MS 146; No, 86” demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Müellifi, müstensih ve telif-istinsah tarihi belli değildir. Dinî bir olayın olağanüstülüklerle süslenecek anlatıldığı, İslam tarihinin önemli bir şahsiyetinin kahramanlıklarının ele alındığı mesnevi biçiminde yazılmış “maktel” türündedir. Beyaz, orta kalın, aharlı, suyollu kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yazılmıştır. Metinde kırmızı mürekkeple yazılan 17 başlık bulunmaktadır. 885 beyitten oluşan yazma, besmele ile başlayıp son dört beyitte okuyanlara ve işitenlere edilen dua ile son bulur. Bu çalışmada eserin konusu, kapsamı, yazım ve dil özellikleri üzerinde durulmuş, metinden örnekler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türklük Bilimi, Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlı Türkçesi, Maktel, Kitābu Āşūrā’.

ABSTRACT

Many Arabic Persian religious texts have been translated or adapted into Turkish in Anatolia since the thirteenth century. These texts reveal the thought structure and the vocabulary of the period. Considering the spelling and grammar features, it is understood that the text “Kitābu Āşūrā’ fi-Aḥvāli Ḥasan ve Ḥüseyin”, which is the subject of our study, was a product of the transition period from the old Anatolian Turkish to the Ottoman Turkish. This text, Assoc. Dr. Cahit Başdaş was prepared by us as a master’s thesis, in July 2018, at Muğla Sıtkı Koçman University was presented and accepted. The text is registered with the asset number “Ms 146; no

* Bu makale “Kitābu Āşūrā’ fi-Aḥvāli Ḥasan ve Ḥüseyin (Dil Özellikleri-Metin-Dizin)” adlı yüksek lisans tezi kaynak alınarak hazırlanmıştır.

* Doktora Öğrencisi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD-İzmir. E-posta: ozgecaglama@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-2444-6854.

86” in Koç University Suna Kırac Library. Its author or scribe, the date of writing and copying are not known. It is the “maktel”, which is written in the form of a masnavi, where a religious event is described with extraordinary magnificence and a major personality of Islamic history is discussed. It is written in black ink on white, middle thick, stable, watercoloured paper. The text contains 17 titles written in red ink. The inscription, consisting of 885 couplets, begins with besmele and ends with a prayer given to those who read and hear the last four couplets. In this study, the subject, content, spelling and language characteristics of the text is discussed and some examples from the text are presented.

Keywords: Turkology, Old Anatolian Turkish, Ottoman Turkish, Maktel, Kitābu Āşūrā’.

Giriş

13. yüzyıldan itibaren Anadolu’da pek çok Arapça, Farsça dinî eser, Türkçeye tercüme edilmiş ya da uyarlanmış. Bu eserler 13. ve 15. yüzyıllar arasında Eski Anadolu Türkçesi olarak adlandırılan yazılı dilinin gelişmesine büyük katkı sağlamış, aynı zamanda dönemin düşünce yapısını ve söz varlığını ortaya koymuştur.

Dinî bir olayın olağanüstülüklerle süslenerek dile getirildiği, İslam tarihinin önemli bir şahsiyetinin kahramanlıklarının ele alındığı hikâyelerden oluşan birçok yazma eser, bugün, kütüphanelerde kayıtlıdır. Bu eserlerin çok farklı varyantlarının olması hikâyelerin halk arasında yaygın olarak okunmuş ve anlatılmış olduğunu da göstermektedir (Doğan, 2012: 2). Edebiyatımızda pek çok örneği bulunan mesnevi biçiminde yazılmış “maktel” türü de bunlardan biridir.

Maktel sözcüğü “öldürme” anlamına gelen Arapça “ḳatlı” kökünden türetilmiştir. Öldürülmüş veya şehit edilmiş yüce bir insanı övmek amacıyla yazılan şiirlerin genel adıdır. Ancak bu tür adı; Hz. Muhammed’in torunu Hz. Hüseyin’in Kербela’da şehit edilmesini¹ konu edinerek yazılan “Maktel-i Hüseyin” olarak yaygınlık kazanmıştır.

İlk olarak Araplar tarafından işlenen Kербelâ Vak’ası, zamanla başta Şiî İranlılar olmak üzere diğer Müslüman milletlerin edipleri arasında da popüler hale gelmiş, 10. yüzyıldan itibaren Arap tarihçilerinden ziyade Arapça yazan edipler tarafından ele alınmaya başlanmıştır. 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl başlarında Şîa inancını benimseyen veya Ehl-i beyt’e sevgiyle bağlı olan hükümdarlar devrinde edebî değeri yüksek makteller yazılmıştır (Güngör, 2003: 456). İslamiyet’in ortak acısı olarak kabul gören

¹ Bu konuda daha fazla bilgi için bk. (URL-1).

bu olayla ilgili Arap, Fars ve Türk edebiyatında çok fazla maktel kaleme alınmıştır.

Arap edebiyatında 8. yüzyılın ilk çeyreğine ait olan ilk maktel örneklerinin önemli bir kısmı günümüze kadar ulaşamamıştır. Şii kaynakları tarandığında da durum çok farklı değildir. İlk maktel müellifi olarak bilinen Şii tarihçisi (Emeviler devri tarihçisi) Ebû Mihnef'in (ö. 157/774) kaynaklarca bilinen on üç makteli arasından en etkili olan ve Kerbela olayına çok defa kaynak olarak gösterilen en meşhur eseri "Maqtelu'l-Hüseyn"dir (URL-2).

Türk edebiyatında yazılan ilk Maktel-i Hüseyin türü örneği Kastamonulu Şâzî'nin "Dâstân-ı Maktel-i Hüseyin" adlı eseridir. Bu eseri Nurcan Öznal Güder doktora çalışması olarak hazırlamıştır (1997).

Farsça yazılan Maktel-i Hüseyin türü eserler içinde en meşhur olanı, Hüseyin Vaiz Kâşifi tarafından 908/1502'de yazılan "Ravzatü's Şüheda" adlı eserdir. Bu eserin Türk edebiyatında yazılan maktellere büyük bir tesiri olmuştur. Gelibolulu Ali, Fuzûlî, Camî ve Lamîî, eserlerini bu etkilenme sonucunda meydana getirmişlerdir (Erdoğan, 2010: 61)².

Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi³ El Yazmaları Koleksiyonu bölümünde MS 146, No, 86 demirbaş numarası ile kayıtlı bulunan Kitâbu Âşürâ' fi-Ahvali Hasan ve Hüseyin⁴ adlı eser de bir Maktel-i Hüseyin örneği olarak bu çalışmanın esasını oluşturmaktadır. Eserde yer alan metinden örnekler verilerek eserin konusu, kapsamı, dil ve yazım özellikleri belirtilmeye çalışılacaktır. Eserin künyesi şu şekildedir:

Yazar Adı: -

Müstensih: Muhammed (?)

Dili: Osmanlı Türkçesi

Hat: Harekeli Nesih

Yaprak: 40

Satır / Sütun: 12-13 / 2

Kâğıt türü: Beyaz, orta kalın, aharlı, suyollu kâğıt

Mürekkep rengi: siyah, başlıklar kırmızı

Cilt özelliği: Çiçek desenli kâğıt kaplı mukavva kapak, sırtı bez

Telif / istinsah tarihi: Şaban 1119 / 1707-1708 (?)

Bağışçı: Şinasi Tekin

² Bu konuyla ilgili hazırlanmış bibliyografya çalışmaları mevcuttur. Bk. (Özil, 2017: 31-48).

³ Konuyla ilgili bk. (URL-3).

⁴ Bundan sonra "KA" kısaltması kullanılacaktır.

KA'nın son beyitinde (39a/16) Arapça sözler ile metnin son bulunduğunu ve Muhammed⁵ adlı bir kişi tarafından yazıldığını belirten kayıttan başka bir bilgi eserde yer almamaktadır. Eser mesnevi nazım biçimiyle yazılmıştır. Aruzun “fā‘ilātün/fā‘ilātün/fā‘ilün” kalıbıyla oluşturulmuştur. Besmele ile başlayıp son dört beyitte okuyanlara ve işitenlere edilen dua ile son bulur. Toplam 885 beyit, 17 adet -kırmızı mürekkep ile yazılmış- başlıktan oluşur.

Metnin son başlığı olan “Medh-i Hüseyin” ile başlayan bölümde 16. yüzyıl şairlerinden -İmam Hüseyin için yazdığı Kerbelâ Mersiyesiyle meşhur- Sâfi'nin mersiyesi yer almaktadır (Turan ve Akgül, 2012: 31). Metnin bittiğini belirten son beyit (39a/16) bu mersiye'nin sonuna yazılmıştır. Bunun yanı sıra yazmanın arka iç kapağında bulunan metinden bağımsız iki sayfa daha bulunmaktadır. Bu sayfalar konunun dışında olduğu için çeviri yazısı yapılmamıştır. Ancak bu çalışmaya esas oluşturan yüksek lisans tezinde orijinal metnin bulunduğu bölüme eklenmiştir (40a/40b). Bu sayfalardan birinde (40a) Şaban 1119 (1707-1708) tarihi düşülmüştür. Ancak bu sayfanın üzerindeki yazılar el yazısı ile üstünkörü yazıldığı ve sayfa kusurları bulunduğu için metnin tamamı okunamamıştır. Çözömlenebilen kısımdan anladığımız kadarıyla ise, yapılan bir ticaretten sonra para kaydının sayfaya tarihle birlikte not düşüldüğü anlaşılmaktadır. Bu sayfadan bir sonraki sayfa (40b) daha net ve nizami yazılmıştır. Arapça ve Türkçe karışık bir dil kullanılarak İslam'ın beş şartından, bunlara uyulmasının gerekliliklerinden ve güzelliklerinden bahsedilmiştir.

KA'nın Merhum Nihat N. Yörükoğlu'nun özel kitaplığında bulunan, içinde Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i, değişik ilahi sözleri ve manzum parçaları bulunan bir kitapta yer alan “Hazā Kitāb-ı ‘Aşūrā ve bihi Nesta‘īn” adlı, içinde elimizdeki nüshanın eksik kısımlarını da bulduran bir nüshası daha vardır (Altunmeral vd., 2012). Metnin bu nüshasında başlıklarla ayrılan bölümler bulunmamaktadır. Konular arasındaki geçişler Hz. Muhammed için istenen dua bölümleri ile sağlanmaktadır. Toplamda 1061 beyittir. Genel olay, kurgunun işlenişi itibarıyla ortaklık göstermektedir.

KA'da metnin kurgusu özetle şu şekildedir: I. Bismi'llāhi'r-raḥmāni'r-raḥīm. II. Ḥazret-i Resūl 'Aleyhisselām Ḥasan ve Hüseyin. III. Fī Beyān-ı Ḥazret-i Fāıma Raḍıyallahu 'Anha. IV. Faşıl Ḥalīfe-i Ḥazret-i Ebū Bekir

⁵ Yazının okunaklı olmaması nedeniyle beyit tam olarak aktarılamamıştır. Yazarla ilgili bir kayıt bulunamamıştır.

Rağıyallahu ‘Anh. V. Faşl Cem‘iyyet-i Dügün. VI. Faşl Hâzret-i Müslim Raĥmetullah-ı ‘Aleyh. VII. Müslim Oğlanlarının Şehid Olduğın Beyân İder. VIII. Hâzret-i Hüseyniñ Katli Olduğın Beyân İder. IX. Hâzret-i Hüseyniñ Yezidle Şavaş Etdikleridir. X. Hâzret-i Hüseynüñ katli olduğın beyân ider. XI. Hâzret-i Hüseyniñ rağıyallahu‘anh mübârek başıdır. XII. Hâzret-i Hüseynüñ Rağıyallahu ‘Anh Katlidir. XIII. Hâzret-i Hüseyniñ Mübârek Ellerin Keskikleridir. XIV. Hâzret-i Hüseyniñ Mübârek Başıdır Rağıyallahu ‘Anh. XV. Hâzret-i Hüseyniñ Katında Olan Hâtünlardır. XVI. Hâzret-i Hüseynüñ Hâtününü Alayın Dedigi Vaķit Gelip Olduğın Beyân İder. XVII. Medĥ-i Hüseyn.

1. Yazım Özellikleri

İncelemesi yapılan “Kitābu Āşūrā’ fi- Ahvāli Hāsan ve Hüseyn” adlı metin Anadolu sahasında kitap istinsahında en çok tercih edilen yazı türü olan harekeli nesih ile yazılmıştır. Metinde alıntı sözcüklerin yazımı önemli ölçüde korunmuştur. Bu nedenle yazım özellikleri incelenirken alıntı sözcüklerin yazımı değerlendirme dışında tutulmuştur.

Ünlülerin Gösterilişi:

/a/ünlüsü:

أَيْاقْ	<i>ayaķ</i>	(30a/10)
أَتْ	<i>at</i>	(22b/2)
طَارِدِي	<i>ıarıdı</i>	(36b/4)
أَكَا	<i>aña</i>	(17b/1)

/e/ünlüsü:

أَرْلِكَ	<i>erlik</i>	(18a/2)
كَيْدَهُ لُرُ	<i>gideler</i>	(36b/11)
كَسْمُكْ	<i>kesmek</i>	(22b/9)
كَجَا	<i>gece</i>	(10b/6)

/ı/ünlüsü:

قَلِيْجْ	<i>kılıç</i>	(20a/7)
قَلِيْغِلْ	<i>kılıgıl</i>	(7a/3)
تَاْنِرِي	<i>tañrı</i>	(26a/5)
چَقْدِي	<i>çıkdı</i>	(20a/10)

/i/ünlüsü:

اِمْدِي	<i>imdi</i>	(36b/3)
يِيُوبْ	<i>yiyüp</i>	(35a/1)

دیدی	<i>didi</i>	(31b/6)
اِیْنْدِ	<i>indi</i>	(34b/9)

/o/ünlüsü:

اُولُ	<i>ol</i>	(36b/1)
اوتوز	<i>otuz</i>	(17a/1)
صُورُ	<i>şor</i>	(2b/9)
قۇدیلر	<i>қodılar</i>	(2a/13)

/ö/ünlüsü:

اُوك	<i>öñ</i>	(2b/11)
اُپدئ	<i>öpdı</i>	(3a/5)
كۇئىل	<i>göñül</i>	(35b/5)
دۇرث	<i>dört</i>	(17a/1)

/u/ünlüsü:

اُوش	<i>uş</i>	(10b/12)
يأتۇر	<i>yatur</i>	(2a/11)
قِيلۇبَن	<i>қıluban</i>	(2b/6)
قَرشۇ	<i>қarşu</i>	(3a/8)

/ü/ünlüsü:

اُۇچ	<i>üç</i>	(36b/3)
سۇرمىش	<i>sürmiş</i>	(23b/10)
داندكۇزَه	<i>dedeñüze</i>	(4a/1)
كۇرگُلۇ	<i>görklü</i>	(18b/8)

Ünsüzlerin Gösterilişi:

/ç/ünsüzü:

“چ” ile

چفۇب	<i>çıkup</i>	(29b/10)
اچرۇ	<i>içerü</i>	(37a/9)

“ج” ile

جكۇب	<i>çeküp</i>	(19b/12)
اۇچمق	<i>uçmaq</i>	(26a/7)
اُۇچ	<i>üç</i>	(36b/3)

/p/ünsüzü:

“پ” ile

تُبرَأق *topraq* (3a/11)

ألوب *alup* (38a/1)

"پ" ile

قوپدی *ƙopdı* (38b/15)

/ñ/ ünsüzü:

اؤك *öñ* (2b/11)

أناكوزَه *anañuza* (3b/11)

/s/ ünsüzü:

"ص" ile

صنَّره *soñra* (9a/6)

أصْبِدِر *aşıpdır* (6b/7)

"س" ile

سَوْكُلُو *sevgülü* (6b/9)

وَراسِن *varasın* (6b/10)

يَاس *yas* (14b/3)

/t/ ünsüzü:

"ط" ile

طوكُزه *ƙoñuza* (27a/7)

قُرْطَاشلَرُومِي *ƙarışlarımı* (32a/3)

"ت" ile

تُبرَأغِي *topraqı* (3a/12)

تَنِي *teni* (2b/5)

أُورْتِنْدِي *örtindi* (29a/5)

أَت *at* (22b/2)

Metinde ünlü ve ünsüzlerin önde, içte ve sondaki durumları yukarıda gösterildiği gibidir. Ünlülerin yazımında kimi sözcüklerin sonunda /a/ ve /e/ ünlüsünün Uygur yazı geleneğinde olduğu gibi üstünlü elif (ا) ile yazılması dikkat çekmektedir. Aynı şekilde sözcük sonunda /u/ ünlüsü kimi Türkçe sözcüklerde Arap imlâ geleneğinde olduğu gibi vav - elif (وا) ile gösterilmiştir (Develi, 1998: 93).

Arap yazı sisteminde /p/, /ç/, /g/, /ñ/ ünsüzlerini gösteren müstakil işaretler bulunmamaktadır. Bu ünsüzler Arap alfabesinde bulunan "ب", "ج" ve "ك" ve Fars alfabesinde bulunan "چ" ve "پ" ile karşılanmaya

çalışılmıştır. Bu nedenle bu ünsüzlerin yazımında çeşitlilik görülür. Art damak geniz ünsüzü /ñ/ ise; yalnızca kef (ك) ile gösterilmiştir.

2. Dil Özellikleri

2.1. Ses Bilgisi

İncelediğimiz metinde Genel Türkçede olduğu gibi Türk dilinin sekiz temel ünlüsü (a, e, ı, i, o, ö, u, ü) bulunmaktadır. Bununla birlikte kapalı e (è) ünlüsü tarihî dönem metinlerinin birçoğunda olduğu gibi yazımda özel bir işaretle gösterilmemiştir. Ancak ilk hecelerinde hem /i/ hem de /e/’li şekilleri bulunan kimi sözcükler kapalı /e/’nin izlerini taşırlar. Bu örneklerden bazıları şunlardır:

eşitmek أَشَيْتْ (24a/1) / *işitmek* إِشَيْتْ (1b/2)

gece كَجَهْ (16b/6) / *giceniñ* كِيَجْنِيْكَ (28b/12)

Metinde alıntı kelimelerdeki uzun ünlüler (ā, ī, ō, ū) gösterilmiştir.

2.1.1. Ünlü Uyumları

Damak Uyumu: Ünlü uyumları içerisinde eski ve en sağlam olan uyumdur. KA’da da oldukça sağlamdır.

unudmañuz اُونُوْدْمَاْ نُوزْ (11a/2)

ilerü اِيْلِرُوْا (21b/6)

Türkiye Türkçesinde uyuma girmeyen “+kî” aitlik ekinin uyuma girdiği bir örnek bulunmaktadır: *andağınlar* (30b/11). “ile” edatının uyuma girdiği örnekler de bulunmaktadır: ağılamağıla اَغْلَمَاْغِيْلَهْ (38a/7).

Dudak Uyumu: Özellikle kimi eklerin düz kimi eklerin yuvarlak şekillerle kalıplaştığı Eski Anadolu Türkçesinde bu uyum bozuktur. KA’da ise Eski Anadolu Türkçesi’nde metinlerinde uyum dışı kalan eklerden bazılarının uyuma girdiğini görmek mümkündür. Bağlantı ünlüleri yuvarlak olması beklenen şu eklerin düz ünlülü biçimleri de görülür: İlgî durumu eki {+(n)In}: “*deveniñ*” (29b/2), 1. teklik şahıs iyelik eki {+Im}: “*kızım*” (5a/2), 2. teklik şahıs iyelik eki {+Iñ}: “*adıñ*” (23a/4), zarf fiil eki {-Ip}: “*yırtıp*” (28b/5), fiilden fiil yapma eki (ettirgenlik eki) {-dIr}: “*bindirdiler*” (29a/11), cevher fiili {-dIr}: “*ırakdır*” (13a/4), 3. şahıs emir/istek eki {-sIn}: “*sıgasın*” (2b/4). Bağlantı ünlüleri düz olması beklenen şu eklerin yuvarlak ünlülü biçimleri de görülür: 3. teklik şahıs iyelik eki {+U}: “*yüzü*” (17a/7), *isimden isim yapma eki* {+lUk}: “*güyeğülük*” (19b/4), {+UncU} “*dördüncü*” (6b/9), *soru eki* {-mü?}: *sünnî müsîn?* (11b/12), zarf fiil eki {-UncA}: “*olunca*” (19b/1), yuvarlak ünlülü yalnızca bir örneği bulunan zarf fiil eki {-ücek}: “*görücek*” (18b/3).

Ünlü Uyumunu Bozan Durumlar:

Hep Yuvarlak Ünlülü Olan Ekler:

Zarf fiil eki: -UbAn “oyuban” اويوبن (14a/11)

Fiilden fiil yapma eki (ettirgenlik eki): -Ur- “ıoyurgıl” طيورغل (7b/7)

Fiilden isim yapma eki: -(U)k “açuk” اچوق (24b/7)

Zarf fiil eki: -(y)U “ağlayu” اغليا (20a/8)

İsimden isim yapma eki: +cUk “kartaşcuklarım” قرتاشجۇلارم (33a/8)

Emir / istek çokluk 1. şahıs eki: -AlUm “kılalum” قلالوم (16b/2)

Hep Düz Ünlülü Ekler:

Emir-istek teklik 2.şahıs eki: -Gıl “buyurgıl” بيورغل (7b/7)

Öğrenilen geçmiş zaman eki: -mlş “oturmuşlar” اوتورمۇشلر (13a/2)

Vasıta hâli eki: +(y)ILA “ıoluyıla” تولييله (34b/5)

Yükleme hâli eki: +(y)I “şuyı” صويى (12a/5)

Gelecek zaman eki: -IsAr “bulısar” بولسار (35a/8)

2.1.2. Ünsüz Değişmeleri

Tonlulaşma:

k > g değişmesi: Arap alfabesindeki “ك” Türkçenin /k/ ve /g/ seslerine karşılık gelebilir. Ön damaksıl ünlü bulunduran sözcüklerin başındaki kimi /k/’ler tonlulaşıp /g/’ye dönüşmüştür. KA’da “ك” bulunduran sözcüklerin okunmasında Anadolu ağızlarındaki tonlulaşmalar ve ölçünlü dildeki kullanımlar dikkate alınmıştır (Başdaş, 2018).

göñül (< köñül) كؤئل (35b/5)

gör (< kör-) كؤر (10a/1)

Sözcük içinde iki ünlü arasında kalan /k/’lerde de düzenli olarak tonlulaşma görülür.

etegin اتيكن (24b/2)

bildügi بليدكي (2a/4)

t > d değişmesi: Ön damaksıl ünlü bulunduran sözcüklerin başındaki /t/’ler düzenli olarak tonlulaşırken, arka damaksıl ünlü bulunduran sözcüklerin başındaki /t/’nin korunma oranı daha fazladır.

deñiz (< teñiz) دكيز (24a/4)

durdı (< tur-) تۇردى (27b/12)

Sözcük sonundaki /t/ bazen ünlü ile başlayan bir ek aldığıında, bazen de gövde durumunda ek almadan tonlu hâlde bulunmuştur.

kanad قَانَد (2a/8)

akıdırdı أَقِيدِرْدِي (29a/13)

Tonsuzluk:

Arka damaksıl ünlü bulunduran sözcüklerin başındaki /t/'ler genellikle korunmuştur.

tağ “dağ” طَغْلَرْدَنْ (34b/5)

toğrı “doğru” طُغْرِي (12b/9)

Kalın sıradan ünlü bulunduran sözcük başındaki /k/'ların tonsuzluğunu koruduğu görülür.

korğudan قُورْقُونُنْ (22b/10)

kurumış قُورْمِشْ (20a/4)

Süreklileşme:

k > *h* değişmesi: KA'da sözcük içindeki kimi /k/ ünsüzleri sızıcılaşmıştır. Sözcük başında ve sonunda sızıcılaşma tespit edilmemiştir.

yohsul (< yoksul) يُوخْسُولْ (34b/2)

dahı (< taki) دَحِي (10b/3)

2.1.3. Ünlü Birleşmesi

Ünlü ile biten bir sözcükten sonra gelen ünlü ile başlayan bir ek veya sözcüğün birleşmesiyle oluşur. Bu birleşmenin devamlı olması durumunda bugün de kullandığımız birçok kalıplaşmış sözcük ortaya çıkmıştır.

kendüzi (< kendü özi) كَنْدُزِي (17a/7)

netmek (< ne et-) نَتْمَكْ (12b/8)

2.1.4. Ünsüz Uyumu

Ünsüzlerin kelime içerisinde tonluluk, tonsuzluk bakımından gösterdiği uyumdur (Başdaş, 2016: 63). KA'da bu uyum görülmemektedir.

+ dA: *erlikde* اَرْلِيكْدَه (6b/6), *ğarıplıqda* غَرِيپْلِيكْدَه (11a/4)

+ dAn: *bārigāhdan* بَارِيكَاهْدَنْ (22a/12), *şadefden* شَادَفْدَنْ (5a/10)

-dl: *atdı* اَتْدِي (13b/7), *çekdi* چَكْدِي (18a/5)

+dUr: *çoğdur* چُوقْدُر (8a/7), *üküşdür* اُوْكُوشْدُر (9b/12)

2.2. Şekil Bilgisi

2.2.1. İsim Çekimi Ekleri

Çokluk Eki

Genel Türkçedeki çokluk eki +lAr kullanılmıştır.

bulutlar بُولْتُلَر (38b/15), develere دَوَالَرَه (24b/7), evlerde اَوْلَرْدَه (7a/9)

İşaret zamirleri “bu” ve “o” çokluklarında “bunlar” yanında “bular” kullanılırken, “onlar” örneğine rastlanmamıştır. “O” zamirinin çokluğu “olar” ve “anlar” ile yapılmaktadır.

bular بولر (13a/1), olar اولر (33a/5)

İyelik Ekleri:

1. Teklik Şahıs İyelik Eki: **kanımı** bu dem helāl idem hemīn قَانِمِي (23b/1), ger eger fırsat tutarsa **elimi** اَلْمِي (9a/4).

2. Teklik Şahıs İyelik Eki: bunuñ gibi yigıt **elüne** girmez اَلْوَكَا (8a/3), başıñda **devletiñ** varısa kızum دَوْلَتِك (8a/2).

3. Teklik Şahıs İyelik Eki: yüzün urdı **gögsine** eyledi zār كُوْغْسِيْه (25b/3), **kapusın** bağıladı anıñ da ol it قَابُوسِيْن (37a/10).

1. Çokluk Şahıs İyelik Eki: dedilerkanı **begümüz** n’oldı kār بَكُوْمُر (37b/9), gel şoralum **babamıza** biz dedi بَاتَمُوْرَه (3b/8).

2. Çokluk Şahıs İyelik Eki: ol dağı **anañuza** varıñ dedi اَنَّاكُوْرَه (3b/11), ol dağı **dedeñuze** varuñ dedi دَادَاكُوْرَه (4a/1).

3. Çokluk Şahıs İyelik Eki: **yirlerin** firdevs egle cennet it بیْرلَرْن (38a/11), turuban **dedelerine** vardılar دَدَلَرِيْه (4a/2).

Hâl Ekleri:

Yalın Hâl: başladı bu kez **ferište** ağladı فَرِشْتَه (2b/6), **atamız** müşkülümüzi ħall ide اَتَمُوْر (3b/9).

İlgi Hâl: çatal olmuş **deveniñ** hörgüçleri دَوْلَتِك (29b/2), **atam** atası ‘aliyyü’l-murtażā اَتَاْم (33a/2).

Yükleme Hâl: kaşd kıldı **şuyı** müslim içmege صُوْبِي (12a/5), diyeyin bu kişi diñle **sözüm** سُوْرُم (6b/4), **gözün** açdı bağıdi eydür baba şu كُوْرُن (20b/2).

Bulunma Hâl: büyük kızda bezenüben **ıamda** ıurdu طَفْدَه (6a/11), hem ħüseynüñ **boğazında** öper بُوْغَازَنْدَه (3a/6).

Yönelme Hâl: geldi **eve** cāriye dir ħatūnum اَوْه (13a/8), müslim anda bir **kapuya** yürüdi قَالُوْبِيَا (11b/5).

Ayrılma Hâl: **korkudan** yüzleri beñzer küle قُوْرُقُوْدَنْ (22b/10), **karşudan** nā-gāh görüñdi bir pelīt قَرُشُوْدَنْ (25a/12).

Vasıta Hâl: yağdı yağmur **ıoluyıla** esdi yil طُوْلِيْبِلَه (34b/5), pāre pāre kıldılar **şāıurla** صَانُوْرَلَه (14a/12).

2.2.2. Fiil Çekimi

Şahıs Çekimi:

I. Tip: Zamir Kökenli Şahıs Ekleri:

Şahıslar	Teklik	Çokluk
I. Şahıs	- Am	*
II. Şahıs	-sIn	*
III. Şahıs	-Ø	-lAr

Tablo 1: Zamir Kökenli Şahıs Ekleri

1. Teklik Şahıs Çekimi: bilürem بِلُورَم (8a/7), varuram وَرُورَم (8b/11).
2. Teklik Şahıs Çekimi: bilürsin بِلُورِسِين (16b/4).
3. Teklik Şahıs Çekimi: biçer بِيچَر (11b/4), kaçar فَحَز (11b/4).
3. Çokluk Şahıs Çekimi: yakarlar يَاقَرُلُر (12b/11), ağlaşurlar أَغْلَشُورُلُر (26b/12).

II. Tip: İyelik Kökenli Şahıs Ekleri:

Görülen geçmiş zaman ve şart kipi çekiminde kullanılır.

Şahıslar	Teklik	Çokluk
I. Şahıs	-m	- k
II. Şahıs	-ñ	-ñUz
III. Şahıs	-Ø	-lAr

Tablo 2: İyelik Kökenli Şahıs Ekleri

1. Teklik Şahıs Çekimi: gördüm كُورُدُم (27b/3), uğradım اوغَرِدِم (2a/12).
2. Teklik Şahıs Çekimi: didüñ دِيْدُؤَن (23a/8), bildiñ بِلْدِيْؤَن (5a/2).
3. Teklik Şahıs Çekimi: kesdi كَسْدِي (12a/10), yürüdi يُورِيْدِي (14b/8).
1. Çokluk Şahıs Çekimi: geldik كَلْدِيك (19b/8), kesdik كَسْدِيك (28a/9).
2. Çokluk Şahıs Çekimi: eylediñüz اِيلْدِيْدِيكُوز (27a/10), öldürdüñüz اُولْدُرْدُؤَن (34b/8).
3. Çokluk Şahıs Çekimi: söylediler سَوِيلْدِيلِر (27a/5), kaçdılar فَكَّيْلِر (37b/9).

Şekil ve Zaman Kipleri:

KA'da basit zaman çekiminde görülen geçmiş zaman (-dl / -dU), öğrenilen geçmiş zaman (-mış, -(y)ıpdır, -(y)ıpdur), geniş zaman (-Ar / -Ur/ -r) ve gelecek zaman -(y)IsAr ekleri tespit edilmiştir. Metinde şimdiki zaman için müstakil bir ek ya da yapı kullanılmamaktadır.

Zaman Kipleri:

Görülen Geçmiş Zaman: - dl / - dU

çünkü **geldik** dikülür kaldık feşār كَلِدِك (19b/8)

kim haber **gönderdünüz** geldi imām كُنْدِرْدُكُوز (16a/7)

Öğrenilen Geçmiş Zaman: -miş, -(y)İpdir, -(y)İpdur

taķınımiş üstüne ceng aletini طَقْتَمِش (7b/1)

şu kâfir beglerin başın **kesipdir** كَسِيْدِر (6b/7)

ķamu haznesini yağma **ķılıpdur** قَلِيْدِر (7a/1)

Geniş Zaman: -Ar / -Ur/ -r

ķamu sözleriñüz **ķaķķdur bilürem** بِلُورَم (8a/7)

ķalanı her biri bir yaña **ķaķar** قَĶَز (11b/4)

Gelecek Zaman: -(y)İsAr

KA'da “-(y)İsAr” ekinin yalnızca 3. şahısta örneği bulunur.

tañrı **ķaķķumuz alısar** muşıafā أَلِيْسَر (32a/4)

bulısar ‘izzet benüm ķātımda bol بُولْسَر (35a/8)

Tasarlama Kipleri:

Emir:

2. Teklik Şahıs Emir Eki: cānıla **diñlegil** iy i'tikād بِيْگَلِيْ (24b/11), didi seyyid gögsünü **aç** göreyin أَج (23a/6).

3. Teklik Şahıs Emir Eki: minber üzre **çıķsun** dir bu ‘ayāl چِشُون (32b/6), bu ferışteyi eliyle **şıĝasın** صِيْغَاسِيْن (2b/4).

2. Çokluk Şahıs Emir Eki: ol daħı anañuza **varıñ** dedi وَارِك (3b/11), didi kim ben bir ferışteyim **biliñ** بِيْلِيْك (2a/10).

Şahıslar	Teklik	Çokluk
1. Şahıs	-	-
2. Şahıs	-gll, Ø	-lñ, -Uñ, -UñUz
3. Şahıs	-sln, -sUn	-

Tablo 3: Emir

İstek:

1. Teklik Şahıs İstek Eki: her ne dilerse anıñ çün **alayın** أَلِيْن (16a/5), niçe geldi dünyāya **diyem** anı دِيْيَم (1b/4).

2. Teklik Şahıs İstek Eki: pes hüseyñüñ ķundađını **çözesin** چُوزَه سِيْن (2b/4), **eşidesin** soñra sen neler olur أَشِيْدَاسِيْن (3b/5).

3. Teklik Şahıs İstek Eki: kim dedem **ķaķ isteğe** senden zālüm اِسْتَبَا (34a/6), nā-gehān bu ķāriciler **añlaya** اَنْكَلِيَا (12b/7).

1. Çokluk Şahıs İstek Eki: gel **şoralum** babamıza biz dedi صُورَالُوم (3b/8), didiler kim biz daħı **varavuz** iy beşer وراووز (9b/9).

3. Çokluk Şahıs İstek Eki: ki dirlik **eyleyeler** aña varup ائِيلَالَر (6a/7), aña mü'minler gibi **oқuyalar** اوْقِيلَر (31a/7).

Şahıslar	Teklik	Çokluk
1. Şahıs	-Ayln, -(y)Am	-ALUm, -avuz
2. Şahıs	-Asln	-
3. Şahıs	-(y)A	-(y)ALAr

Tablo 4: İstek

İsim Bildirmesi / Birleşik Çekim:

Eski Türkçe “tur-“ yardımcı fiilinin “-ur” ekiyle 3. teklik şahıs geniş zaman çekimli şekli olan “turur” şeklinin KA’da tonlu biçimi olan “durur” kullanılmıştır.

bu durur kabrine bekçi olacaķ بۇدۇر (2b/11)

didi girme kim hüseynin **toğmış durur** طوغمیشدۇر (2a/1)

KA’da “durur”un “-dlr / -dUr” halinde ekleşmiş şekilleri, ilk ünsüzleri daima tonlu olarak kullanılır.

bunuñ ‘avratları **çokdur** görürem چوقدۇر (8a/7)

biri **ibrāhimdir** ismā‘il biri ائبراهيم دىر (27a/12)

kimsemüz **yoқdur ıraқdır** yirümüz ئېقىر ايراقدىر (13a/4)

2.2.3. Fiilimsiler

KA’da **isim-fiil** eklerinden yalnızca “-mAk” eki kullanılmaktadır.

ağlamaқ ünin eşitdi pehlevān اَعْلَمَق (20b/7)

ben didim n’oldı sebab **ağlamağa** اَعْلَامَعَا (2b/7)

KA’da **sıfat-fiil** eklerinden “-(y)An, -dUk, -dik, -(y)AcAk, -mış” kullanılmıştır.

-(y)An: KA’da en sık kullanılan sıfat -fiil ekidir.

ol şu **viren** hatunı getürdiler ويزن (12a/12)

ne kişidir işbu **ağlayan** nigār اَعْلَايْن (30b/12)

-dUk, -dik: **қондуғи** evi daħı yağma қилуñ قوندۇغي (10b/3)

Yalnızca iki örnekte düz ünlülü şekillerine rastlanmıştır:

didigi evüñ қapusı dibine қазdıлар ديدىكى (36b/6)

geydiği uçмақ ioni һulleleri گيديكى (26a/7)

-(y)AcAk: Metinde yalnızca iki örneği bulunur.

hüseyinden biñ yıl öñ yaratdı haka

bu durur kabrine bekçi olacaq اُولَاجَأَقْ (2b/11)

-miş: *yüzi bedr olmuş aya beñzer idi* اُولَمِش (8a/13)

iy kamu kalmışlara sen destegir قَلَمِشَلَرَه (16b/4)

KA'da **zarf-fiil** eklerinden “-dlkçA, -dUkçA, -(y)IncA, -ken, -(y)U, -(y)lcAk, -(y)Up, -(y)Ip, -UbAn, -UbAnI” kullanılmıştır.

-**dlkçA, -dUkçA**: *öñüme düşe gelür irdikçe* اَيِرِدِكْجَه (7a/2), *bu cānim ürke gelür gördükçe* كُورْدُكْجَه (7a/2).

-(y)IncA: *ben gelince bunları şaklayasın* كَلْنَجَه (10b/8), *görklü yüziñi toyunca görmedim* طُوْيُنْجَه (18b/9).

-**ken**: *yine bir gün otururken muşafā* اوتُورُورْكَن (4b/1).

-(y)U: Ekin ünlüsü her zaman yuvarlaktır.

babası katına geldi ağılayu اَغْلَيُوا (20a/8)

çıkıdı evden yürüyü gitdi hemān يُورُيُ (29a/5)

-(y)lcAk: KA'da işlek olan ek, Türkiye Türkçesine “-IncA” olarak aktarılmaktadır.

kāfir esirger göricek anları كُورُيْكَ (30a/11)

eşidicek şehribānū kıldı āh اَشِيدِيدِجْكَ (35b/3)

-(y)Up, -(y)Ip: EAT'de yalnızca yuvarlak ünlülü biçimleri bulunan ekin, KA'da düz ünlülü şekilleri de görülmektedir.

aş koyup öñine ma'sūmlar yidi قُيُوب (13a/10)

başıp ayağın kuyuya gide ol it بَاصِبْ (36b/9)

-**UbAn, -UbAnI**: *kaçubanı ol hemān dem gizlenür* قَاجُونِي (25b/1), *hōş esinleyüp furuban gıtdiler* طَرُونْ (36a/1).

3. Söz Varlığı

“Türkçenin yapı bilgisi düzlemindeki doğal değişmeler, yüzyılları birbirine yabancılaştıracak boyutta değildir. Söz dizimi de büyük ölçüde değişmemiş; ancak özel bir tarz kazanarak 14. yüzyılın kısa cümleleri 17. ve 18. yüzyıllarda bitmek bilmeyen cümlelere dönüşmüştür. Bunun yanında Türkçe isim ve sıfat tamlamalarının yanında bilhassa Farsça yapı tamlamaların 16. yüzyıldan itibaren (metnin muhatabına göre değişmekle birlikte) hızla çoğaldığı görülür ve nihayet söz varlığı açısından birçok Türkçe kelime unutulmuş yerini Arapça ve Farsça

kökenlilere terk etmiş... hatta Türkçe kelimelerin kullanılması da bir tür arkaizm ‘üslûb-ı kadim’ gibi görülmüştür.” (Develi, 2010: 48).

KA’yı söz varlığı bakımından değerlendirmek gerekirse metnin Arapça, Farsça sözcükler ve tamlamalar bakımından zayıf olduğu görülür. Dinî bir metin olmasına rağmen içerisinde İslamiyet’in temel söz ve dualarının dışında Arapça dua ya da ayet bulunmamaktadır. Türkçe sözler bakımından zengindir: añaru, berkitmek, biñar, çalap, gūñü, güyegü, iverme, kaçanaru, kanı, kuçmak, oñamak, şanışmak, şayru, söykenmek, şoloğ saat, ırağa, yegrek...

Köken	Sayı	Oran %	Sıklık	Sıklık Oranı %
Türkçe	977	% 56.54	7936	% 75.30
Arapça	497	% 28.76	1281	% 10.68
Farsça	254	% 14.70	976	% 14.02
Toplam	1728	% 100	10193	% 100

Tablo 5: Sözcük Sayısı ve Sıklık Oranı Tablosu

Sonuç

İncelenen metnin telif veya istinsah tarihi, müellifi/müstensihi hakkında kesin bir kayıt yoktur. Maktel türünün edebiyatımızda ilk örneğinin 14. yüzyılda verildiği bilinmektedir. Bunun yanında metnin sonunda *Medh-i Hüseyin* adlı bölümde -İmam Hüseyin için yazdığı Kerbelâ Mersiyesi ile meşhur olan- 16. yüzyıl şairlerinden *Sâfî*’nin mersiyesi yer almaktadır. Bu bilgilerle birlikte, yazım özellikleri, dil özellikleri ve söz varlığı dikkate alındığında metnin telif bir eserden 16. yüzyılda istinsah edilmiş olduğu düşüncesi güçlenmektedir. Metinden çıkarılan sonuçlar şunlardır:

Harekeli metinlerin 16. yüzyıldan sonra daha az görülmeye başlandığı bilinmektedir. Buna uygun olarak KA’da Klâsik dönem Osmanlı metinlerinde olduğu gibi standart bir imlâdan söz etmek mümkün değildir.

Arap-Fars imlâ geleneğine uygun olarak sözcük sonunda /u/ ünlüsünün vav-elif ile yazıldığı örneklerin (قَرَشُوا karşı (3a/8)) yanı sıra, /ç/ ünsüzünün yazımında “ج” (جُفوب çıkup (29b/10)) ve “چ” (جَاغُرْب çağırup (20b/11)), /p/ ünsüzünün yazımında “ب” (طُطُولُوا topıolu (3a/11)) ve “ب” (طُطُولُوا topıolu (8b/13)), art damaksıl ve ön damaksıl ünlülü sözcüklere göre /t/ ünsüzünün yazımında da “ط” (طُوْكُرَه toñuza (27a/7)) ve “ت” (تُئْرَاعِي tıırağı (3a/12)) bir standart yoktur. Benzer bir durumun /s/’de de olması

beklenirken aksine, “ص” (art damaksıl ünlülü kelimelerle) ve “س” (ön damaksıl ünlülü kelimelerle) kullanımı standartlaşmıştır.

Uygur imlâ geleneğine göre bütün ünlülerin gösterildiği sözcükler (طُوثَمَاعَه ıutmağa (20a/7)) bulunmaktadır. KA’da Arap-Fars imlâsının ve Uygur imlâsının özellikleri bir arada kullanılmıştır.

Dudak uyumunun yuvarlaklaşmalar ve düzleşmelerden dolayı bozuk olması Eski Anadolu Türkçesi olarak adlandırılan ve 15. yüzyılın yarısına kadar süren dönemin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu durum 17. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiş ve 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren -aşağı yukarı- bugünkü şeklini almıştır. Bütün bu gelişmelerin hemen yazıya yansımadağı da göz ardı edilmemelidir (Develi, 2010: 45). Buna göre KA’da Eski Anadolu Türkçesi döneminde sürekli düz ünlülü ve yuvarlak ünlülü biçimde bulunan eklerin birçoğu uyuma girmeye başlamıştır: İlgi Hâli eki + (n)İñ deveniñ hörgüçleri (29b/2), Öğrenilen Geçmiş Zaman Eki “-(y)UpdUr” kılıpdur (7a/1).

ET’de olduğu gibi EAT’de de görülen bulunma hali ekinin, ayrılma hâli eki yerine kullanıldığı örnekler vardır: boğazında öper (3a/6).

Vasıta hâli olarak kullanılan “ile” edatı “+(y)İLA” biçiminde ekleşerek damak uyumuna girmiştir: kahkahayıla güldi(31b/12).

Fiil çekiminde zamir kökenli şahıs eklerinden teklik I. şahıs eki “-vAn” şeklindeyken 17. yüzyıldan sonra “-Im” şekline rastlanmaktadır. KA’da ise “-Am”dir. KA’da I. çokluk şahıs ekli örnek bulunmamaktadır.

Öğrenilen geçmiş zaman eki “-mİş” yanında “, “-(y)UpdUr” da kullanılır. Ekin uyuma girmiş düz şekli de “-(y)İpdIr” kullanılmaktadır: başın kesipdir (6b/7).

Şimdiki zaman için müstakil bir ek kullanılmamıştır.

KA’da gelecek zaman “-(y)İsAr” eki ile karşılanır: Tañrı haqqumuz alısar Muştafâ (32a/4). Bu ek 16. ve 17. yüzyıllarda istisnai olarak kullanılır. Bu yüzyıllarda gelecek zaman için “-AcAk” kullanılır (Develi, 2010: 46).

İstek çekiminde I. çokluk şahıs eki “-AvUz” 16. yüzyıldan itibaren görülmez. KA’da yalnızca bir örneği bulunur: varavuz (9b/9). İstek çekimi bu şahısta emir çekimiyle birleşmiştir. I. teklik şahıs emir için “-AyIn” şekli 17. yüzyıldan itibaren yerini büyük ölçüde “-AyIm”a bırakmıştır (Develi, 2010: 46). KA’da “-AyIn” eki kullanılmıştır: alayın (16a/5).

18. yüzyıla kadar emir II. teklik şahıs pekiştiren “-glI” eki KA’da kullanılmıştır: kılıgil (7a/3). XVI. yüzyıldan sonra sıklığı azalan bu ek 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaz (Develi, 2010: 46).

Bildirme işlevini karşılamak için “durur” yanında kalıplaşarak ek durumuna geçmiş “-dur” biçimi de kullanılmaktadır. Az da olsa uyuma girmiş “-dlr” biçimlerini de görmek mümkündür. Ekin ünsüzü daima tonludur: *ırakdır* (13a/4).

18. yüzyılın sonlarına doğru metinlerde görülmeyen ve yerini “-IncA” morfemine bırakan zarf fiil eki “-(y)lcAk” KA’da işlek bir biçimde kullanılmıştır: *deyicek* ben de bu hâle uğradım (2a/12).

17. yüzyıldan itibaren metinlerde izleyemediğimiz Eski Anadolu Türkçesi’nin karakteristik zarf fiil eki olan “-UbAn, -UbAnI” KA’da işlek olarak kullanılmaktadır: *iki gözün oyuban çıkardılar* (14a/11).

Kaynakça

- Altunmeral, Mehmet vd. (2010). “Bir Maktel-i Hüseyin Örneği”. *Sûfi Araştırmaları Dergisi*, 2 (1): 61-106.
- Başdaş, Cahit (2018). *Sihām-ı Kaza*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Başdaş, Cahit ve Kutlu, Abdülmukaddes (2016). *Kırgız Türkçesi Ses ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Develi, Hayati (2010). *Osmanlı’nın Dili*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Develi, Hayati (1998). “Eski Türkiye Türkçesi Devresine Ait Manzum Bir Miracnâme”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 28: 81-228.
- Doğan, Şaban (2012). “Bir Eski Oğuz Türkçesi Metni ‘Hikaye-i Fatıma’ ve Dil Özellikleri”. *Akademik Bakış Dergisi*, 6 (5): 32.
- Erdoğan, Kenan (2010). “Maktel-i Hüseyin, Manisa Nüshası ve Sünnî ve Haricî Kavramları Üzerine”. *Çeşitli Yönleriyle Kerbela II*. (Hzl.: A. Yıldız). Sivas: Asitan Yayınları, 61-65.
- Güngör, Şeyma (2003). “Maktel”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özil, Sibel (2017). “Maktel-i Hüseyinler Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 4 (3): 31-48.
- Öznel-Güder, Nurcan (1997). *Kaştamonulu Şāzī Maktel-i Hüseyn (İnceleme, Metin, Sözlük, Adlar Dizini)*. Doktora Tezi. İstanbul: İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, Selami ve Akgül, Ahmet (2012). “Sâfî’nin Kerbelâ Mersiyesi Üzerine Bir Tahlil”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 64: 31-42.

URL-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyin#1> (Erişim: 11.06.2019).

URL-2: <https://islamansiklopedisi.org.tr/maktel> (Erişim: 11.06.2019).

URL-3: <http://digitalcollections.library.ku.edu.tr> (Erişim: 11.06.2019).

ANADOLU TAHTACILARI*

The Tahtacı of Anatolia

Jean-Paul ROUX

Çeviren: Cem MERİÇ*

ÖZET

Selçukluların 1071’de Bizanslılara karşı elde ettiği Malazgirt zaferinden sonra, Küçük Asya (Anadolu), İran üzerinden gelen Oğuz Federasyonu’nun Orta Asya’daki göçebe kabileleri tarafından yavaş yavaş Türkleştirilmiş ve İslamlaştırılmıştır. Her şeyden önce Selçuklu ve Osmanlı hükümetlerinin izlediği bu tutarlı politika nedeniyle bu kabileler zamanla yerli topluluklarla karıştırılmıştır. Yetkililerin çeşitli ve çoğunlukla zorlayıcı girişimlerine rağmen göçebelerin toplam yerleşimi oldukça başarılıydı. Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda Osmanlı İmparatorluğu çöktüğü zaman, son derece yozlaşmış sosyal yapılarına karşın hâlâ göçebe yaşam tarzlarına inatla sarılan topluluklar vardı. Bugün bile sedentarizasyon (göçmenlerin bir yaşam alanına yerleştirilmesi) süreci tamamlanmamıştır. Göçebelik kesinlikle azalmakta ve bu da genellikle yarı göçebeliliğe yol açmaktadır. Yakın ya da çok yakın gelecekte kınanmış olarak görünse de bu durum yine devam edecektir. Dünyanın bazı bölgelerindeki koşulların aksine, Türkiye’deki göçebelik ciddi ekonomik ihtiyaçlara uygun görünmemekte, geleneğin ağırlığı ve göçebelerin spesifik özellikleri onların hayatta kalmasını sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Tahtacı, Alevi, Kızılbaş, Toroslar.

ABSTRACT

After the Seljuk victory at Manzikert over the Byzantines in 1071, Asia Minor was gradually turkicized and islamicized by central Asian nomadic tribes of the Oghuz federation who came in through Iran. In course of time and above all due to the consistent policy followed by Seljuk and Ottoman governments these tribes mixed with local communities. Notwithstanding various, often forcible, attempts by the authorities the total settlement of the nomads was however quite achieved and when the Ottoman Empire collapsed at the end of the first world war, there were communities, which inspite of their extremely decadent social structure, still clung tenaciously to their traditional nomadic life style. Even today the process of

* Makalenin orijinal künyesi: Roux, Jean-Paul. 1987. “The Tahtacı of Anatolia”. *The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-cultural Perspective*. (ed. Aparna Rao). Köln, Wien: Böhlau, pp. 229-246.

* Doktora Öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD-Çanakkale. E-posta: cem.meric4817@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-1737-4346.

sedentarization has not been completed. Nomadism certainly is diminishing, often giving way to semi nomadism; it appears condemned in the more or less near future and yet, it persists. Contrary to circumstances in certain other parts of the world, nomadism in Turkey does not appear to correspond to severe economic needs. Rather, the weight of tradition and the specific characteristics of these nomads assure its survival.

Keywords: Anatolia, Tahtacı, Alevi, Qizilbash, Taurus Mountains.

Çağdaş Türkiye’de Göçebeler

Bugün Türk göçebelerin büyük bir kısmını hayvancılıkla uğraşanlar veya onların soyundan gelenler oluşturmaktadır. Bu göçebeler hâlâ deveyi yük hayvanı olarak kullanır ve geçimleri büyük ölçüde; çoğunluğunu koyun ve keçilerin oluşturduğu ve az da olsa içerisinde sığırların olduğu sürülerine bağlıdır. Yaylacı olduklarından tarımın önemi bir yan faaliyet olarak değişir. Yörük ve Türkmenlerin büyük bir kısmı göçebedir ve bunların çoğu ya gezici ya da tarımla uğraşan göçebe çobanlardır.

Türkiye’deki azınlık topluluklardan bahsederken, hem Türkler hem de sosyal bilimciler tarafından kullanılan terminoloji genellikle çok kesin değildir ve bazen bu terminolojik kullanımların kiminle ilgili olduğunu tespit etmek zordur. Genellikle, Yörük, Türkmen, Kızılbaş, Tahtacı, Abdal, Avşar ve Çepni terimleri eş anlamlı olarak işlev görür. Dahası “düşünce, yerli ve yabancı bir toplumsal gerçekliğin ifadesi”¹ (Gökalp, 1980: 32) olarak kullanılabilir. Bu nedente, daha fazla ilerlemeden önce bu terimlerin bir tanımını yapmaya çalışmak faydalı olacaktır.

Yörükler Türk’tür ve geleneksel olarak gezici çobanlardır. Bunlar çoğunlukla Ortodoks Sünnilerdir ancak yine de birçok İslâm öncesine ait birkaç alt tabakalarını korurlar (Roux, 1970). Türkmenler de Türk olup göçebe veya yarı göçebelere. Bir kısmı ise çobandır. Bununla birlikte bazıları imamî Şii’dir ve dolayısıyla İran resmî inancı ile aynı inancı paylaşırlar. Fakat Türk Anadolu’sundaki Şiilik ile İran’ın Şiiliği arasında bir ayırım yapılmalıdır. Kızılbaşlar, genellikle “Alevi” veya Muhammed peygamberin damadı ve kuzeni olan Ali’nin “takipçileri” olarak adlandırılır. “Alevi” kelimesi genel olarak Türkiye dışındaki Türk olmayan Şiileri belirttiğinden Türkiye’de Alevi kelimesinden ziyade Kızılbaş kelimesini kullanmak daha uygun olur (Melikoff, 1975: 49-50). Bazı Türkmenler gibi

¹ Bu ifade yazar tarafından Fransızca olarak “*expression d’une réalité sociale étrangère à la pensée indigène*” şeklinde alıntılanmıştır. (Ç.N.)

Kızılbaşlar da Şii'dir ama aralarında hem göçebe hem de yerleşik olanları vardır. Avşar ve Çepni gibi Türkmen gruplarının ana meslekleri hayvancılıktır. Onlar da Şii oldukları için Kızılbaş olarak sınıflandırılabilirler. Bu nedenle bu gruplar Türk göçebeleridir. Avşar ve Çepni isimleri, Orta Çağ'ın yirmi iki veya yirmi dört Oğuz boyu arasında yer alan ve 11. yüzyılın büyük Türk sözlükçüsü olan Kaşgarlı Mahmud'un verdiği isimlerdir (1939-1943: 55-58). Buna göre; çağdaş Türkiye'nin Avşar ve Çepnilerinin, eskiden hayvancılığa önem vermelerine rağmen, hayvancılığın en azından günümüzde pratik anlamda önemsizleştiği iki göçebe (ve dolayısıyla Türkmen), Şii (ve dolayısıyla Kızılbaş) topluluk olmaları mümkündür. Tahtacılar, titiz bir mesleğe sahip olduğu halde Abdallar geçimlerini oldukça çeşitli ve belirsiz faaliyetlerden kazanmaktadır. Her iki gruptan, özellikle de ikincisi, genellikle yerleşik Türkler tarafından, Türkiye'de çok sayıdaki gezgin Çingene ile karıştırılmaktadır.

Tahtacılar

Türkiye'de neredeyse herkes Tahtacı etnik grubunun adlandırılmasını bilmektedir. Onların itibarları, az olan sayıları ile oldukça orantısızdır ve onlara karşı genel görüş de çok olumsuzdur. Tahtacılar genellikle Kızılbaşların en mükemmel temsilcileri olarak kabul edilir. Öyle ki bu iki terim, birbiriyle en çok karıştırılan iki terim olsa da daha önce belirtildiği üzere aslında birbirlerinden farklıdır. Ülkedeki tüm azınlıklarda olduğu gibi, özellikle de Şii olduklarından Tahtacı nüfusunun gücü hakkında kesin bir veri bulunmamaktadır. 1889'da Von Luschan sayılarını 5000 olarak hesapladı (Petersen ve von Luschan, 1889); X. de Planhol ilk olarak bu rakamı kabul etti (de Planhol, 1958: 371), ancak daha sonra sayılarının on binleri bulabileceği fikrinin gerçeğe daha yakın olduğunu anladı (de Planhol 1965: 112). Tahtacıların nüfusu hakkında hâlâ kesin bir durumda değiliz.

Tahtacıların yaşadıkları bölge, Türkiye'nin güney ve batısındaki dağlık alanların tamamına uzanır ve Nazmi Sevgen'e göre (1951: 303) Antalya, Silifke, Adana, Maraş, Malatya, Çanakkale, Balıkesir, İzmir ve Aydın'da yoğunlaşmışlardır². Bununla birlikte, Tahtacıların Yörük olmadığı, eski Oğuz boylarının soyundan gelenlerle neredeyse hiç karşılaşmadıkları ve Karadeniz'de yaşamadıkları -ve hiç olmadıkları- kesin bir önem taşımaktadır. Dahası Tahtacıların bölgesi, göçebe ve çoban olan Yörüklerin bölgesi ile yakından ilişkilidir. Bu en azından tarihsel olarak, bu iki topluluğun birbiriyle bağlantılı olduğuna inanılmasına yol açabilir;

² Daha fazla ayrıntı için bk. Andrews.

gezgin Tahtacılar, kendilerinden çok daha büyük olan Yörük topluluğunun dağılan bir grubundan başka bir şey değildir. Böylece Vivien de Saint-Martin zamanından beri (19. yüzyılın ortaları) Babinger (1924: 658), Bajraktarevitch (1924: 1241), Massignon (1963: 604) ve Hasluck gibi birçok yazar (1929: 128), bu iki grubu karıştırmış ya da en azından onları birbiriyle ilişkilendirmiş ve son zamanlarda, etnograf Altan Gökalp, Kızılbaşlar hakkındaki olağanüstü çalışmasında (1980: 65) “Tahtacıların Yörük olarak sınıflandırılan bir grup”³ olduğunu belirtmiştir. Sonuç olarak ortak bir köken hakkında yorum yapmadan önce gezgin Tahtacılar ve çoban Yörüklerin geçim faaliyetleri, inançları, sosyal yapıları ve yaşam biçimlerinin birbirlerinden tamamen farklı olduğunu belirtmek zorundayım. Buna ek olarak, evlilik ilişkileri antropologlar tarafından belirleyici olarak kabul edilirse, günümüzde Tahtacılar kızlarını evlilik yoluyla diğer Sünnilerden farklı olarak Yörüklere vermez.

Tahtacıların kökenleri hakkında birçok hipotez formüle edilebilir ve bunların çoğu ilerleme de kat etmiştir. Ancak burada bunlara girmek anlamsız olacaktır⁴. Bunlardan –herhangi bir incelemeye dayanmasa da– Tahtacıların 15. veya 16. yüzyılın başlarında Anadolu’ya gelen İran soyuna mensup kişiler olduğunu öne süren varsayım burada tartışılmayı hak etmektedir. Tahtacılar, Horasan’dan geldiklerini iddia ettikleri ve altın çağda yaşadıklarını söyledikleri nostaljik anılarını korumalarına rağmen, davranışları diğer tüm Türk göçebelerinden farksızdır. 19. yüzyılın sonunda kimi zaman İran vatandaşlığı ve İran pasaportu talep ettiler (Erten, 1940: 128). Ayrıca Sünni egemenliği altındaki azınlık Şiiiler olarak, dönemin tek Şii devleti olan (üstelik Osmanlıların komşusu ve düşmanı) Safevilerden –ve daha sonrasında Kaçar İran hanedanlığı– yardım ve korunma isteğine oldukça anlaşılır baktılar. 16. yüzyılda Türkiye’ye göç eden İranlılardan bahsetmek sadece gerçekleri inkâr etmektir. Aksine, 23 Ağustos 1514’teki Çaldıran Savaşı’nda Şii ve Sünni gruplar arasındaki dinî savaşlar doruk noktasına ulaştı ve bu savaşların devamını yenilmiş olan Alevilerin soykırımı takip etti. Bundan dolayı Türk Şiiilerinin büyük bir kısmı Anadolu’dan kaçarak İran’a sığındı.

Tahtacıların, saf Türk ırkı oldukları konusunda sürekli ısrar etmeleri; endogamileri (iç evlilik), zina korkuları, tecritleri ile belirgin Orta Asya gelenekleri ile doğrulanabilecek bir noktada olduğu söylenebilir. Ancak, fiziksel türlerinin çeşitliliği –özellikle bazılarında açıkça görülen negroid

³ Bu ifade yazar tarafından Fransızca olarak “*les Tahtacı constituent un groupe classé parmi les Yörük*” şeklinde alıntılanmıştır. (Ç.N.)

⁴ İrdelenmek için bk. (Roux, 1970: 13).

(zencimsi) özellikler- en azından, evlilikle değilse de cinsellik yoluyla eski zamanlarda oldukça fazla olan siyah kölelerle olan ilişkilerini göstermektedir.

Tahtacıların Ekonomisi

Aralarında çalıştığım Tahtacılar Orta Toros bölgesinde yaşamaktadır (Roux, 1970). Ayrıca, antik çağlardan beri İda Dağı olarak bilinen “Kaz Dağı” gibi Tahtacıların en sevdiği hac yerlerinden birinde de araştırma yaptım. İda Dağı şimdilerde, bir kez daha, Ali ve Fatma'nın kızı olduğu iddia edilen bir kadın kültürünün merkezidir.

Tahtacı etnik grubunun adlandırması, “tahta” köküne Türkçede genel olarak tüm meslek adlarına eklenen “-ci” sonekinin eklenmesiyle oluşur. Bu nedenle Tahtacılar kelimesinin tam anlamıyla “meslekleri tahtalarla bağlantılı olanlar” anlamına gelir ve aslına bakılırsa daha önceleri yaptıkları bu iş ile Türk nüfusuna ahşap malzeme tedarik ettikleri anlaşılmaktadır. Osmanlı egemenliği altında Tahtacı arazilerin geleneksel yapısı tımar ile karakterize edildi. Tımar hakları miras yoluyla başkasına geçen bir özelliğe sahip değildi. Bu nedenle hibe edilen arazilerin niteliği kesin ve miktarı sabit olup yükümlülük veya aidat karşılığında bireylere veya gruplara geçici olarak verildi. Devlet topraklarına bağlı göçebeler bireysel değil topluluk halinde tımar sistemine katıldı ve bunun karşılığında çeşitli askerî ve sivil görevleri yerine getirdiler. Böylece Türkmenler arasında bazıları tuz ve güherçile madenlerinin çalışmasını organize etti. Bazıları tarımsal ürünler taşıdı ve silahlı birliklere eşlik etti. Ancak diğerleri, nehir ve dağ geçitlerinde nöbet tutmak, silah üretimi -yay ve ok- yapmak ve katrancılık ve kaşıkçılık olmak üzere diğer çeşitli ürünler gibi daha fazla uzmanlık gerektiren görevler üstlendi. Ağaç işleri ustaları da doğal olarak bu grup içerisinde yer aldılar.

Tahtacılar ne herhangi bir ormancı ne de sıradan bir kerestecidir. Esasen günümüzde bu yönlerden birisi onları ifade etmeyi sağlamaktadır. Adlarından da anlaşılacağı gibi Tahtacılar, ahşap plakalar yapımında uzmanlaşmış zanaatkârlardır. Tahtacılar geleneksel olarak, yönetim tarafından kötü kontrol edilmelerine rağmen yaşadıkları ormanların gerçek ustalarıydılar. Orada ağaç kestiler, kereste doğradılar ve satılmak üzere bunları gönderdiler. Ancak bu yaptıkları iş tamamen bağımsız değildi ve emeklerinin neticelerini tümüyle elde edemediler. Çünkü tahtalar genellikle beyler veya toprak ağaları tarafından satıldı. Bazen bu toprak ağaları büyük bir orman arazisinin devasa alanlarını kontrol etmeyi başardı. Tahtacıları keresteci gibi görüp onlardan sadece gerekli gördükleri ve istedikleri ağaçların kesilmesini planladılar. Yine de, ağaç

kesimi ile uğraşan Tahtacıların sosyo-ekonomik durumu felaketmiş gibi görünmüyordu. Ancak zamanla çok kötüleşti. Zira Tahtacıların odun tedarik ettiği bu alanlar; Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan kısa bir süre sonra, ormanları sürekli gözetleyen, ağaçlandırma yapan ve kesimi düzenleyen orman müdürlüklerinin yetki alanına girmiştir. Şüphesiz Tahtacılar nerede mevcut olurlarsa olsunlar, ilk başta yalnızca bu iş için uğraştı ve ormanlık alanların devlet denetimi altına girmesiyle birlikte Tahtacıların tek sahipleri devlet idaresi oldu. Tahmin edebildiğim kadarıyla Tahtacılar; adalet, anlayış ve insanlık ile muamele görüyorlar ve kesinlikle şikâyet edebilecekleri çok az şey var.

Göç Bağlamı

Daha önceden bahsedilen siyasî değişiklikler Tahtacıların yaşam biçimini doğrudan etkilemedi, ancak sonrasında getirilen teknik modernizasyon bu durumu etkiledi. Yine de iklimsel kısıtlamalar mevsimsel göçebeliği gerektirmektedir. Ağaç kesimi, erken ilkbaharda alçak dağ yamaçlarında başlar ve yavaş yavaş daha yüksek menzillere kadar uzanır. En yüksek alanlara ise yaz ayının yükselmesiyle ulaşılır ve sonbaharda Tahtacılar daha alçak rakımlara döner. En azından teorik olarak ovalarda iş devam edemediği için değil ancak tarım için uzun süredir temizlenen bu alanlarda yapacak çok az şey olduğundan kış zor bir mevsim hâline gelmiştir. Aslında Tahtacıların emeğine olan talep arzdan çok daha düşüktür.

“Klan” olarak tercüme edilebilecek olan “oba”, Türkiye'deki tüm göçebeler arasında olduğu gibi Tahtacılar arasında da sosyal örgütlenmenin en önemli birimidir. Oba, bir kabile ile karşılaştırılabilir ve “boy” veya “aşiret” olarak adlandırılan daha büyük bir birliğe bağlı bir grup bireyden oluşur. Birçok oba, evlilik ilişkileri ve yasaklar yoluyla sosyal olarak birbiriyle bağlantılıdır. Dağlarda bir yaz bölgesi (yayla), ovalarda bir kış bölgesi (kışlak) olmak üzere göç yolları üzerindeki belirli hareket haklarını paylaşırlar. Bu yüzyılın başında her oba birbiriyle bağlantılı 10 ilâ 30 aileden oluşuyordu, ancak şu anda bu sayı nadiren de olsa 20'yi aşmaktadır. Bu birbiriyle bağlantılı aileler genellikle tek eşli çekirdek ailelerdir. Ancak Tahtacı geleneğine bağlı ebeveynler bazen evli olan en genç oğulları ile birlikte yaşar. Bu nedenle oba, ortalama 8 ilâ 10 üye olmak üzere tek eşli bir aileyi de içerebilir. Böylece, her aile yaklaşık 3 veya 4 işçi sağlar ve çocuklar erken yaşta bu ortak çalışmaya katılır. Dahası, tüm hane halkı ekipler halinde çalışır. Bu da genel olarak sosyal bağlamın İslâmî olduğunun dikkate değer bir gerçekliğidir. En küçük oba, tek bir çalışma alanı için yaklaşık 30 keresteciye sahiptir ve daha büyük bir oba,

çalışma gruplarına ayrılmak zorundadır. Bu durumda, oba üyeleri iki veya üç çalışma grubuna ayrılır. Ancak çalışma alanları mümkün olduğunca birbirine yakın tutulmaya çalışılır. Aynı oba üyelerini içeren Tahtacılar için çalışma alanları arasındaki iki saatlik bir yürüyüş aşırı sayılmaz. Böylece bir obanın farklı aileleri arasındaki bağlantılar da korunur. Fakat aileler her zamankinden daha fazla ve daha uzun bir ayrılık olasılığı ile karşı karşıya kaldığından bu bağlar eskisinden daha zayıftır.

Tahtacılar için vazgeçilmez olan tek hayvan; yaşlı, hasta, çocuk, birkaç tavuk, beşik, iş aleti, bir çuval erzak, kıyafet ve çok sık olarak da yük taşıyan katırdır. Bana açık gelmeseyse de katırın birtakım dinsel-büyüsel nedenlerle büyük saygı gösterilen bir kediyi de taşıdığı ifade edilebilir. Obadaki her ailenin iki veya üç katırı, obabaşının ise genellikle birkaç eşeği ile bir veya iki atı vardır. Tahtacıların kervanları içerisinde on kadar keçi ile birkaç koyun bulunur ve bu kervanlar bir veya iki köpek tarafından korunur. Tahtacılarla ait sayı olarak yetersiz olan bu sürülerin, geçmişte daha büyük sürülerin izleri olup olmadığı ve bir zamanlar göçebe çoban olan gezgin Tahtacıların varlığının bir kanıtı olup olmadığı sorulabilir. Buna kesin bir cevap verilemese de, bunun çeşitli nedenlerden dolayı yeteri kadar çok ayrıntı olmaksızın burada belirtmenin uzun olduğuna inanıyorum. Bölgedeki çoban göçebeler için tipik olan eski siyah çadırların yanı sıra, çoban mirasının temel kanıtlarından olan dokuma geleneklerinin de olduğu tarafımdan gözlemlenmekte ve diğer bazı yazarlar tarafından da belirtilmektedir (Sevgen, 1951: 303). Tahtacıların hayvancılığı, kârlı ve zenginliğe yol açan ahşap işlerinde uzmanlaşmaları dolayısıyla terk etmiş olma ihtimalleri daha yüksektir. Öte yandan, orman yaşamları nedeniyle meraları tamamen bıraktılar. Bazılarının ise bundan hâlâ pişmanlık duyduğu bir gerçektir.

Tahtacılar asla deve sahibi olmamışlar ve bu durumda tıpkı hiç katır sahibi olmadıklarını iddia eden Yörük komşuları gibi ısrarcıdırlar. Fakat ikincisi bunun için geçerli argümanlara sahip olmasına rağmen, Tahtacıların hiçbirinde bu yoktur. Sünni Yörükler için katır piç, en önemlisi kısır ve uğursuzdur. Tahtacılar arasında deve, Yörükler arasında olduğu gibi sembolik açıdan önemlidir ve katır da hor görülür. Onlar melezleşmeyi affedilemez bir suç olarak gördüklerinden katır üretmezler. Ancak çok fakir olmalarına ve katırların çok pahalı olmasına rağmen yine de katır satın alırlar. Bununla ilgili sundukları tek açıklama ise katırın; -yerli deve cinsi için de geçerliliği olan- dağ arazisinde faydalı olmasıdır. Genel olarak, Tahtacılar ile Yörükler arasında, iki inatçı düşman komşu arasındaki ikileme benzer bir ikileme var gibi görünmektedir.

Tahtacıların sık sık göç etmesi, son zamanlarda onlara hâlâ var olan belirli bir yaşam alanı sağlamıştır. Ayrıca günümüzde Tahtacılar, modern olmamakla birlikte genellikle geleneksel özelliklerinin korunduğu kaliteli iş araçlarına sahiplerdir; ancak yine de elektriğin mevcut olduğu yerlerde bile onları elektrikli testere kullanırken hiç görmedim. Tahtacılar, çoğu zaman oldukça alçak kulübelerde yaşarlar. Bu mesken için kullanılan Tahtacı terimi “manar”dır. Ancak bu yapı aslında çadır, bark veya ev olarak da adlandırılır. Bu yapı, toprağın içine doğru çakılan kalın ve ahşap sütunlar ile kurulur. Merkezî sütunlar sırt parçasını tutacak şekilde çatallanır. Duvar kısımları ise kabaca yontulmuş plakalar veya hâlâ yaprak taşımakta olan dallardan oluşur. Eski keçe kapakları ise şimdilerde bir parça su geçirmez tente veya çadır bezi ile değiştirilmiştir. Ocaklık dışarıda, girişin yakınında olup mutfak olarak kullanılan, yiyecek- içeceklerin ve eve ait eşyaların saklandığı bir çeşit ardiyedir. Antik ve Orta Çağ dönemindeki Orta Asya kültüründe ifade ettikleri günümüzde sağlıklı olarak anlaşılmasa da Tahtacılar arasında sahip olduğu bu değerlerini koruyan eşik, her zaman zemine düz bir tahta yerleştirilerek oluşturulur. Halıları ise çok nadirdir. Tahtacıların, ne Yörüklerin buldukları yerde ne de başka bir yerde kullanılan keçe çadırlarda yaşadığını hiç görmedim. Ancak diğer araştırmacılar bunun mümkün olduğunu belirtmiştir. Kaynak kişilerimden birisi de bana eskiden keçe çadırların içinde yaşadıklarını söyledi. Böylece çadırın, Tahtacıların eski çağlardaki yurtlarında yaygın olarak kullanıldığı ve tamamen ortadan kalkmadığı anlaşılmaktadır. Şimdilerde ise “alaçık”tan çadır olarak hatırlanır (Johansen, 1966: 286-305). Ancak bu çadır, Tahtacılar tarafından “topa(k)” ev olarak da adlandırılır. Bu çadırlar, esnek ahşap şeritlerden oluşan çita çerçeveli yuvarlak yapılı çadırlardır. Çadırın kubbe şeklinde üstte bulunan çatısının açık olan üst kısmı bir baca işlevi görür ve bu baca bir keçe kapağı ile kaplanabilir.

Tahtacıların Çağdaş Ekonomik Durumları

Tahtacı kadınların terliklerine⁵ dikilen altın ve gümüş sikkeler genellikle anneden kızına aktarılan geleneksel ana sermayelerdir. Altın veya gümüş bilezikler Tahtacılar arasında daha nadir ve daha az karakteristiktir. Kıyafetleri çoğunlukla sefil bir durumda değildir. Aslında, Tahtacılar için hayatı zorlaştıran ve çoğu zaman yeterince sefil olmalarına neden olan şey modern yaşamın doğasında var olan değişimdir. Tahtacıların çalışma koşulları büyük ölçüde dönüşmüştür. Bir kerestecinin

⁵ Bu renkli bez parçası başı örter ve diğer göçebelerin giydiği tepeliklere çok benzer.

günlük ortalama üretimi, ağacın yontulması ve kesilmesi işlemi ile elde edilen bir metreküplük odundur. Tahtacılar, yılın üç aylık sürecinde kendilerine uygun bir iş bulma konusunda emin olsalardı mütevizlilikle yaşamayı başarabilirlerdi. Bunlar; tutumlulukları yalnızca güçleri, iş tutkuları ve meslekî yetkinlikleri ile uyum içerisinde olan erkeklerdir. Ancak o kadar aşırı bir işsizlik var ki, asgari olan bu üç ayda bile bir şey elde edilemez. Nüfus artışı, gelişen hijyen ve tıbbın bir sonucu olarak düşük ölüm oranları birincil ve genel olarak işsizliği arttıran geçerli nedenlerdendir. Bununla birlikte, daha spesifik olarak, modern testere fabrikalarının kurulması ve kamyonların dayanabileceği yolların yapılması, kerestecilerin çalışma günlerini üçte iki oranında azaltmıştır. Eskiden ahşap uzunlamasına kesilip depolama ve dağıtım merkezlerine götürülürken, günümüzde tek yapılması gereken dalların sökülerek ağaç gövdelerinin ulaşım yollarının kenarına bırakılmasıdır. Buna ek olarak, kasabalarda ve kırsal kesimde aşırı nüfusun yanı sıra bölgesel işsizlik, her koşulda çalışmaya hazır vasıfsız işgücünün bolluğuna yol açmaktadır. Orman yönetiminin Tahtacılar karşı iyi niyetinden şüphem yok -hatta buna şahitlik bile ettim- yine de mali durum ve bütçe ödenekleri genellikle onları ikinci hizmetlerinden vazgeçmeye mecbur bırakmaktadır. Onların çalışmalarını gözlemlemek için kamplarına katılmak zordur. Belediye ve hükümet yetkilileri genellikle köylülerin istihdamını teşvik eder. Ayrıca yerleşik nüfusun Tahtacılar zaman zaman karşı koyulması imkânsız bariz bir baskı uyguladığı da doğrudur.

Böylece Tahtacılar arasındaki yaşam standardı giderek azalmaktadır. Bazıları tamamen mahvolmakta ve hatta açlıktan dolayı bir kenara çekilmektedir. Bazı oba üyeleri, yakın zamana kadar uzak kaldıkları Türk sosyal ve ekonomik yaşamına uyum sağlama çabalarından dolayı geleneksel faaliyetlerinden ve göçebe yaşam tarzlarından geçici ya da temelli olarak vazgeçmeye mecburdur. Tüm bunlar kolay değildir. Kışlık alanlarda, ovalarda ve özellikle Kilikya⁶ ve Pamfilya⁷ şehirlerinde, toprağın olağanüstü verimliliğine rağmen uzun süredir çobanlara terk edilen tarım faaliyetleri şimdi hızla artmaktadır. Sulu tarım, büyük pamuk ve muz tarlaları ile narenciye ve meyve bahçelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

⁶ Anadolu'nun güneyinde Alanya'dan başlayıp Suriye'ye kadar uzanan ve içerisine bugünkü Osmaniye, Adana ve İçel illerinin tamamını, Karaman, Antalya ve Hatay illerinin ise bir kısmını alan kuzeyi Toros Dağları ile kaplı antik bir bölgedir. (Ç.N.)

⁷ Anadolu'nun güneyindeki Aksu çayının Akdeniz'e dökülen kısmının doğusundan başlayıp Antalya ilinin doğu sınırına kadar uzanan, Likya ve Kilikya antik yerleşmeleri arasında kalan bölgedir. (Ç.N.)

Mevsimlik bir faaliyet olan ve önemli ölçüde geçici emek gerektiren pamuk hasadı, ilk başta keresteciler⁸ arasında umutları arttırdıysa da bunu elleriyle yeniden denediler ancak başarısız oldular. Onların üretim verimliliği, tarım işçilerinininkinden iki veya üç kat daha düşüktü. Bu da ücretlerinin hayatta kalmak için zaten yeterli olandan iki ilâ üç kat daha az olduğu anlamına geliyordu. Tahtacılar bu konuda daha verimli olamayacaklarını düşünmektedir. Ama aslında asla bunu öğrenecek kadar uzun bir deneme şansına da sahip değillerdir. Zira ya arazi sahipleri tarafından reddedilirler ya da cesaretleri kırıldığından kendileri vazgeçerler. Aksine birçok örnek Tahtacıların tarımı hızlı bir şekilde öğrenebileceğini kanıtlamaktadır. En kötü koşullar altında bile bir oba toplu olarak kuru ve ekilebilir arazi satın alır. Sonbaharın ilk yağmurları ile mısır ve arpa ekilir ve ilkbaharda, keresteciler yaz göçlerine başlamadan önce ürünler hasat edilir. Tahtacılar, birkaç yıl içerisinde komşu köylülerinkine benzer evler inşa etmeyi başarırlar ve her şey yolunda giderse, grup içindeki sürekli işbirliği sayesinde sulanan araziden dönümlük -veya en azından birkaç metrekaRELİK- alan elde edilir ve böylece seralar kurulur. Ayrıca, yakın zamanda sulama altına girecek daha büyük kuru araziler elde ederlerse orada çeşitli meyve ağaçları - özellikle verimliliği yüksek muz ve portakal ağaçları- ve sebzeler yetiştirirler.

Tahtacılar bu yerleşim yerlerinde kendilerini saklamaktadır. Antalya'da yeni kasabalar oluşturdular ve daha az sayıda oldukları köylerinden de ayrılmaktadırlar. Göç ettikleri illerin hemen hemen tüm küçük kasabalarında, Tahtacıların şu anda tek bir obadakinden bile çok daha büyük bir nüfusa sahip olan ve 20 ilâ 60 aileden oluşan yerleşimleri vardır. Tahmin ettiğim kadarıyla, bu aileler farklı aşirete ait obalardan gelmiştir. Yalnızca Tahtacılar ve Bulgaristan'dan gelen Türk göçmenlerin yaşadığı çeşitli köyler de ortaya çıkmıştır⁹. Böylelikle Tahtacılar göçebelikten vazgeçtikleri için, obadan daha büyük olan topluluklarda yeniden toplanır. Bu topluluklar, Tahtacıların kendilerine özgü özelliklerini korumalarına ve dış baskılara karşı direnmelerine yardımcı olur.

Tahtacı Dini

Tahtacılar her zaman uyumlu değildir. Örneğin, bir işçi olarak genellikle bir mühendisin huzurunda ağaç kesimine başlamayı

⁸ Burada keresteciler tabiriyle Tahtacılar kastedilmektedir. (Ç.N.)

⁹ 1970 yılında, Finike ilçesinde tespit edilen 13 köyün 7'si yalnızca Tahtacıların yaşadığı ya da ezici bir çoğunluğu Tahtacıların oluşturduğu köylerdir.

reddederler çünkü ağaç kesimine başlamadan önce belirli ritüel törenlerin tamamlanması zorunludur ve bunları yabancıların huzurunda yapmaktan hoşlanmazlar. Obanın تنها bir yerinde düzenlenen bu törenler ağaçlar için sözlü bir duadan ibarettir. Kurban edilecek canlı varlıklarla ilgili bu duada hiç Arapça kelime kullanılmaz. Başka bir deyişle bu dua bir Kuran duası değildir. “Gülbenk” olarak bilinen bu duanın tam metnini hiç elde edemedim ve bana bu dua ile ilgili söylenen tek şey, tahtacılık mesleğinin pîri ve başlatıcısı olan Hadip Nacar’a bir çağrı ve “ağaca yazılmış bir özür” içerdiğiidir. Her ağaç kesim mevsiminin başlangıcında bir koyun veya bir keçi kurban edilir. Bu kurbanı bir topluluk şöleni ve belki de ağacın kendisine yapılan farklı bir çağrı takip eder. Ayrıca Tahtacılar yönetimin önleyemediği, ancak onları rahatsız eden çeşitli yükümlülük ve kısıtlamalara tabidir. Bu nedenle Tahtacılar salı günleri ağaç kesmeyebilir; çok büyük ve çok eski bitkiler ile çeşitli türden budaklı ağaçlara saygı duyar. Bu bitkiler kutsal sayılır ve dolayısıyla dokunulmazdır.

İster göçebe ister yerleşik olsun, Tahtacılar Türk toplumu için her zaman marjinaldir. Bunu ya kendileri arzu etmiştir ya da Türkler böyle tanımlamayı tercih etmişlerdir. Bu temel marjinallik, yaşam tarzları, yalnızlıkları, farklı obaları birbirine bağlayan özel bağlantılar ile kesinlikle vurgulanmıştır fakat bunların hiçbiri diğerleri tarafından takip edilmemektedir. Tüm Kızılbaşlar veya Türkiye’nin diğer Alevileri gibi Tahtacılar da az görünen dinî kimlikleri ve bunun son dört yüzyıl boyunca talihsiz sayılabilecek tarihi sonuçlarından dolayı Türk çoğunluğundan ayrılmaktadır (Müller, 1969). Tahtacılar kendilerini Alevi olarak adlandırmaktadır. Tahtacılar resmî olarak imami Şii Müslümanlığından geliyorlar ve böylece hâlâ İran ile İran’ın devlet dini haline getirdiği inancı paylaşıyorlar. Tüm Aleviler gibi Tahtacılar da Ali’nin taraftarları ve takipçileridir. Tahtacılar Ali’ye, onun oğulları olan Hasan ve Hüseyin ile birlikte 12 İmam aracılığıyla bağlıdır. Türk Alevileri artık örgütlü ve tutarlı bir grup oluşturmamaktadır. Bu durum, ilk olarak Türkiye’de hiçbir zaman bir “Şii doktrinlerinin yapısının“ (Cahen, 1970: 127) olmadığını ve ikinci olarak, Alevilere sadece izin vermekle kalmayıp aynı zamanda zorunlu kılınan deformasyon kuralının (takiye) “göründükleri gibi olmamak ve oldukları gibi görünmemek” (Birge, 1937: 270) gibi bir dizi mutlak surette normal olmayan ayin ve ritüellerin gizli olarak benimsenmesini sağlamıştır. Birçok Kızılbaş gibi, Tahtacılar da yaklaşık olarak 15. yüzyılın başlarından kalma Vilayetnâme adlı kutsal kitap ile Hacı Bektaş Veli tarafından Anadolu’da kurulan Bektaşî tarikatı adı verilen büyük bir dinî

düzene bağlıdır¹⁰. Çok karmaşık ayrıntılara girmeden, diğer tüm Türk Alevi gruplarına ilgi duyan Tahtacıların köylerinin bazen Bektaşî Köyü olarak adlandırıldığı söylenebilir. Çünkü Tahtacılar çoğu zaman onlarla birçok ortak özellik paylaşır. Öte yandan Tahtacılar, Bektaşîlere karşı belirli bir düşmanlık ifade eder ve onlar tarafından belirli bir küçümseme ile muamele görür. Dolayısıyla Tahtacıların; kendisini Şii olarak adlandıran ve diğer Şii topluluklarıyla da şüphesiz bağlantıları olan, ancak onlardan açıkça farklı olan bir topluluk olduğu anlaşılmaktadır. Nispeten izole edilmiş olan Tahtacılar, kendi geleneklerini Alevi geleneklerine göre daha yakından takip eder. Dinî liderleri olan baba, dede ve şeyhlere itaat ederler. Kendi sosyal örgütlenmeleri de vardır ve her şeyden önce, nihaî yetkiye sahip olan kendi mahkemelerini her şeyin üstünde tanırırlar. Ayrıca her zaman, topluluk üyelerinin Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî mahkemeleri önünde herhangi bir biçimde yargılanmasını engellemeye çalışırlar.

Diğer Kızılbaşlar gibi Tahtacılar da Horasan ve Türkmen ailelerinin başı olan Safevîlerin Şii lideri Şah İsmail'in ordularının Ortodoks İslâm'ın savunucusu olan Osmanlı Sultanı Yavuz Selim (Birinci Selim) (1512-1520) tarafından mağlup edildiği Çaldıran Savaşı'nı nostaljik bir şekilde anmaktadır. Nitekim Tahtacı etnik kimliğine sahip Antalyalı kaynak kişilerimden birisi bir keresinde bana; "Horasan'dan geldik, ama Sultan Selim bizi geleneklerimizden vazgeçmeye zorlamak istedi. Biz de teslim olmadık ve dağlara çekildik" demişti (Roux, 1970: 15).

Türkiye'de Sünniler ve Şiiler arasındaki sert muhalefet sadece yatışmamakla kalmayıp aynı zamanda sürekli bir büyüme ile birlikte şimdilerde kendisini farklı bir şekilde göstermektedir. Orman sığınaklarından atılan ya da avlarının peşine ciplerle düşen Tahtacıların artık kendilerini izole etme şansları çok daha düşüktür. Bu yüzden kendilerini daha fazla gizlemekle yükümlüdürler. Ancak yine de daha kolay tanımlanırlar ve çoğu zaman gafil avlanırlar. Tahtacılar, her kesimden insanın her gün sürekli artan baskılara maruz kalmaktadır. Bunun en göze çarpan örneği ise din eğitiminin yeniden başlamasından bu yana daha da tehdit hâline gelen okullaşma örneğidir. Tahtacılar ve tüm Kızılbaşlara gelince; onlar için 1920'lerin devrimci Türk lideri Mustafa Kemal; Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımını ve Sünni ortodoksluğuna karşı olduğunu sembolize etmiştir. Onlar için Mustafa Kemal'in öğütlediği laiklik; din karşıtı bir ideolojiden daha ziyade Ortodoks bir ilke idi. Ve

¹⁰ Bu nizam (düzene) Osmanlı İmparatorluğu boyunca da rastlanır.

nihayetinde laikliğin iktidardaki baskıcı güçleri yok etmekte başarılı olacağına inandılar. Bu nedenle de onun arkasından coşkuyla yürüdüler. Onların Hıristiyan yanlısı tutumları, dinî tutumlardaki herhangi bir benzerlikten değil, İslâm ve Hıristiyanlık arasındaki düşmanlık bilincinden kaynaklanmaktadır. Birkaç yıl sonra, Arnavutluk'taki Bektaşiler de benzer nedenlerden dolayı komünizmi benimsedi. Aslında dinî ritüelleri çok önemli olan ve günlük hayatı birçok dinî zorunluluk ve kısıtlamaya tabi olan bu son derece geleneksel ve muhafazakâr toplulukların akılcılık ve ateizm yemini eden solcu ve laik hareketleri desteklemeleri tuhaf bir paradokstur. Öyle olsa da, Kemal Atatürk'ün benimsediği radikal önlemler, Türkiye'deki Ortodoks İslâm'ın varlığını azaltmayı başaramadı. İnanılmaz gibi görünse de, Tahtacılar, hem erkeklerin hem de kadınların katıldığı gece semahları -Tahtacı yaşamında önemli bir rol oynayan tören dansları- olduğu için mahkemeye çıkarılmıştır. Büyük halk kitleleri Kızılbaşlara karşı artık düşmanca davranıp onlara açık ve yasal olarak zulmedemediği için bunu, onlara karşı kötü niyetli bir şekilde herkesçe malum klişeler kullanarak suçlayıp iftira atarak yapmaktadır. Bunlara maruz kalan toplulukların ilki, tek kurban olmasa da, Alevi inancını temsil eden Tahtacılar olarak görünüyor. Tahtacıların neredeyse hiçbir yerde -hiçbir göçebe grubun- kurtulamadığı genel anlamdaki hırsız ve kirli olma gibi suçlamalarının yanı sıra, Tahtacıların her gece türlü ahlaksızlık, eş değiştirme ve ensestlik konusunda cinsel ahlaksızlıklar yaptıkları iddia edilmektedir. Bütün Türk Alevileri hakkındaki benzer görüşler; İran, Suriye ve çoğu zaman İslâm dünyasının ötesinde başka yerlerde bulunan çeşitli Şii azınlıklar (Ehl-i Hakk, Dürzü, Nusayri, vb.) hakkında da dile getirilmiştir.

Öyleyse "İslâm'a dönüş" olasılığının onları endişelendirmesine şaşılmalıdır. 1980'de, bu imami Şiilerden birinin sözleri şu noktayı göstermektedir: "İran'da neler olduğuna bakın. Burada bir Humeyni istemiyoruz, herhangi bir İslâmî yargı yetkisi istemiyoruz." Humeyni karşıtı bu söz, Kızılbaşlar için Şii inancının yalnızca resmî ve önemli olduğunu, zira Sünnilere karşı çıkabilen tek yapının bu olduğunu gösterebilir. Dinlerinin en önemli noktası, belki de İslâm'la çok az ilgisi olan bir dizi inançtır ve belki de farklı Aleviler tarafından farklı derecelerde paylaşılan bu inançlar onları az ya da çok bir araya getirmektedir. Açıkçası, bu aynı zamanda onları büyük ölçüde ümmete dâhil etmeyen Ortodoks Türk Müslümanlarının düşmanlığı, Grenard (1904: 512) ve Mordtmann (1917: 100) gibi yirminci yüzyılın başlarındaki bazı akademisyenlerin izlediği bir çizgiyi de oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Sünni düşmanlığına, bu kâfir veya kâfirlerin dinlerini değiştirmeye yönelik aktif girişimler eşlik eder ve

bazen misyonerler başarılı olur ya da öyle olduklarını düşünürler. Tahtacı ailelerinin ya da tüm Tahtacı obasının inancı, huzur içinde kalmak için resmî olarak Sünni inancına dönüşmektedir. Gerçeği gizleme (disimilasyon) kuralı, bunu yapmalarına izin verse de bu inanç dönüşümü genellikle samimi değildir. Eğer öyle olsaydı, bu bireyler Sünniler arasında gerçek bir karşılama ile toplantıdan emin olamadan aforoz edilirdi. Sünni misyonerlerin bu kâfirler hakkında ne hissettiklerini anlamak için, İspanyol engizisyon mahkemeleri hatırlanmalıdır. Tahtacılar, Sünnilerin huzurunda normalde reddettikleri İslâm'ın tüm temel ilkelerini kabul ediyormuş gibi davranır. Bu temel ilkelerden sadece birini kabul ediyormuş gibi davranmazlar. O da hiçbir surette riayet etmedikleri ancak "Sünnilerin tutkuyla bağlı oldukları en kötü korku" olarak adlandırılan ayin (tören) abdestidir.

Tahtacıların İslâm Öncesi Gelenekleri

Oysa bu büyük ideolojik farklılıklar Sünniler ve Kızılbaşların (ve özellikle Tahtacıların) birlikte yaşamasını zorlaştıran şeyler değildir. Cinsel etik, aile içindeki sosyal davranışlar ve günlük ritüeller bu engellerdendir (Atabeyli, 1940; Yılmaz ve Kaygısız, 1948; Koşay, 1954; Yetişen, 1950-1951). Tahtacılarla iyi komşuluk ilişkileri kurmak da zordur çünkü onlar, diğer Müslümanlar için değerli olan misafirperverlik görevlerini yerine getirmekte zorlanır. Bir yabancıya sunabilecekleri tek şey bir fincan çaydır. Oturup birlikte yemek yemek son derece sembolik bir eylemdir. Bu durum Tahtacıların bir yabancıya önünde gerçekleştirmekten nefret duydukları belirli sayıdaki zorunlu ritüeli yapmayı gerektirir. Örneğin bir Tahtacı, bir kuşun, bir memelinin veya bir balığın kemiğini kıramaz ve yemekten önce eti kemikten dikkatlice ayırmalıdır. Benzer bir şekilde, hiçbir Tahtacı, saç örülmemiş bir kadın tarafından yapılan bir fincan çayı kabul edemez¹¹. Yine hiçbir ziyaretçi geceyi bir Tahtacı evinde geçiremez. Bu kısıtlama Tahtacılar zarar verir çünkü bu durum ahlaksızlık suçlamalarını abartılı duygularla açığa çıkaran yabancılar arasında bir kuşku kompleksi oluşturur.

Tahtacı evini ziyaret etmek her zaman sorunludur. Bir kişi Tahtacı evine girerken, ayağını eşiğe koymadan bu eşiği tek ve büyük bir adımla geçmeye dikkat etmelidir. Bir yabancı, Tahtacı ocakta iken; onun bıçağını alevlerin içinde tutarak "bıçağıyla ateşi kesmediğini", ateşle sigarasını yakmadığını, ıslak kıyafetlerini ateşin üzerinde sallamadığını ve közün

¹¹ Tıpkı bir erkeğin her zaman bıyık ve belki de sakal bırakması gerektiği gibi bir kadının da saçları her zaman örülmelidir.

üzerine su serpmediğini endişe içerisinde izler. Mutfak ve banyoda ise, tanımı gereği saflığın sembolü ve tüm saf nesnelere gibi esasen kırılabilirliğinden dolayı kutsal olan suyun kirlenmesi, yabancılar için ek bir tehlikedir. Bir bardak su içmeden önce bile bazı ritlere uymak gerekir. Buna çok sayıda örnek verilebilir. Çeşitli utanç verici durumlarda ortaya çıkar. Örneğin; tuvalet hijyeni bağlamında Tahtacılar tuvalet kâğıdı kullanmak yerine normalde kendilerini suyla yıkayan bir toplumdur. Şimdilerde ise Tahtacılar suyu dışı, tükürük, sperm, kan vb. şeyler ile kirlenme olasılığını düşünmekte ve bu da normalde tuvaletlerin yakınında bulunan muslukların kullanımını son derece problemli hâle getiriyor. Ancak tüm bunları, sırlarını açığa çıkarmadan ve alay etme riski olmadan bir yabancıya açıklamak olanaksızdır.

Son olarak Tahtacı ve Sünniler arasındaki evlilik ilişkileri imkânsızdır. Her ne kadar Tahtacılar için öncelik endogami evliliği olsa da, ya Çoban Çepni (Alevi) ya da Bektaşî düzeninden birkaç önemli aile ile evlenmiş olan bazı Tahtacılar vardır. Bu grupların herhangi bir üyesiyle çok nadir görülen evlilik dışı cinsel ilişki vakaları zina olarak kınanmasına rağmen oba içindeki bu tür ilişkiler daha geniş olan Tahtacı topluluğu tarafından böyle değerlendirilmez. Tahtacıların örfî hukukuna göre zina ölümle cezalandırılır ve buna göre böyle bir durum ortaya çıktığında tüm Tahtacı topluluğu suçluya ve onun ailesine savaş ilân ederek “kan borcu” arar, böylece pasif düşmanlık şiddete dönüşür.

Sonuç

Tüm Kızılbaşlar gibi, Tahtacılar da hor görülen azınlıklardan olup yüzleşmek zorunda kaldıkları sürekli küçümsenme ve ayrımcılıklardan derin bir şekilde zarar görmektedir. Onlar, eski geleneklerine sadık olduklarının ve hâlâ asil erdemlerini uyguladıklarının bilincinde olduklarından daha da üzgünlerdir. Onları çevredeki Türk nüfusundan ayıran sosyo-kültürel özellikler çoğunlukla Orta Asya kökenlidir. Bu aslında onların Şeriat’a karşı çukurlaşmış olan Türk milliyetçiliğini simgeleyen eski Türk âdetlerine ve inançlarına sahip oldukları anlamına gelir. Tahtacılar Atatürk’e ve onun devrimlerine umutlarını vermiş olsalar da, partilerinin bugünkü durumunun o zamankinden çok daha iyi durumda olmadığını ve bundan dolayı oluşan hayal kırıklıklarının belki de modern Türkiye’nin başarısızlığını yansıttığını inkâr edemeyiz. Bu üzüntülere ve hayal kırıklıklarına ek olarak Tahtacılar artık kendilerini artan ekonomik sefaletin içerisinde buluyor ve hepsi gitgide geleneksel yaşam tarzlarından vazgeçmekte ve aşırı adaletsizliği hissetmek zorunda kalmaktadır. Tahtacılar kendilerine; “Kurtuluş Savaşı’nın fikirlerimizle

kazanılması, devrimin fikirlerimizle ortaya çıkması ne kadar iyi oldu?” diye soruyor ve iç çekerek, “Hâl böyle iken, aslında Atatürk bizimle iş birliği yapmıştı.” diye ekliyorlar. Bu nedenle, bilime büyük saygı duyan bu insanlar çok fazla tereddütlü ve çekingen bir şekilde, kalan sırlarının ne olduğunu düşünüp bir antropoloğa güvenmeye veya bir tarihçiye teslim olmaya karar verdiklerinde bunu dürüst insanlar olduklarını halka duyurma umuduyla yapıyorlar. Altan Gökalp’in de belirttiği gibi (1980: 215) “Araştırmacı bundan birazcık gurur duyuyor”¹².

Kaynakça

- Al-Kâşgarî (1939-1943). *Divanü Lûgat-it-Türk* (translated by Besim Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Andrews, P. (ed.) (in press). *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*. Tübingen: Reichert Verlag.
- Atabeyli, N. K. (1940). “Antalya Tahtacılarına Dair Notlar”. *Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, 4: 203-212.
- Babinger, F. (1924). “Takhtadji”. *Encyclopaedia of Islam*. IV: 658-659.
- Bajraktarevitch, F. (1924). “Yörük”. *Encyclopaedia of Islam*. IV: 1241-1242.
- Birge, J. K. (1937). *The Bektashi Order of Dervishes*. London: Luzac & Co.
- Cahen, C. (1970). “Le Chiisme dans l’Asie Mineure turque pré-ottomane”. *Actes du Colloque sur le Chiisme imamite*. Paris: Presses Universitaires de France, 115-129.
- Erten, S. F. (1930, 1940, 1948). *Antalya Vilayeti Tarihi*. İstanbul: Antalya İl Yıllığı.
- Gökalp, A. (1980). “Têtes rouges et bouches noires. Une confrérie tribale de l’ouest Anatolien”. Paris: *Société d’Ethnographie*.
- Grenard, M.F. (1904). “Une secte religieuse d’Asie Mineure, les Kizil Bachs”. *Journal Asiatique* 3 Sér. X: 511-522.
- Hasluck, F. W. (1929). *Christianity and Islam Under the Sultans*. Vol. 2, Oxford: Oxford University Press.
- Johansen, U. (1966). “Alaçıq”. *Reşid Rahmeti Arat İçin* (Ed. M. Ergin). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 286-305.
- Koşay, H.Z. (1954). “Manisa, Akhisar ve Çevresi Halk Bilgisine Dair Notlar”. *Türk Yurdu* 1/2(234): 112-118.

¹² Bu ifade yazar tarafından Fransızca olarak “*l’enquêteur se sent si peu fier de l’être*” şeklinde alıntılanmıştır. (Ç.N)

- Massignon, L. (1963). "L'oratoire de Marie à l'Aqca vu sous le voile de deuil de Fatima". In: *Opera Minora*: I. Beirut: Dar al-Maaref, 592-618.
- Melikoff, I. (1975). "Le problème Kızılbaş". *Turcica* VI: 49-67.
- Mordtmann, J. H. (1917). *Die heutige Türkei*. Berlin.
- Müller, K. E. (1969). *Kulturhistorische Studien zur Genese pseudo-islamischer Sektengebilde in Vorderasien*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Petersen, E. and F. von Luschan (1888). *Reisen in Lykien, Milyas and Kibryatis*. Vienna: Gerold.
- Planhol, X. de (1958). De la plaine pamphylienne aux lacs pisidiens. *Nomadisme et vie paysanne*. Paris: Adrien Maisonneuve.
- Planhol, X. de (1965). "Les nomades, la steppe et la forêt en Anatolie". *Geographische Zeitschrift* 52(2-3): 101-116.
- Roux, J-P. (1970). *Les traditions des nomades de la Turquie méridionale*. Paris: Adrien Maisonneuve.
- Saint-Martin, V. de (1852). "Description historique et géographique de l'Asie Mineure". Vol. 2, Paris.
- Sevgen, N. (1951). "Tahtacılar". *Beşeri Coğrafya Dünyası* 1(4): 303-309.
- Yetişen, R. (1950-1951). "Naldöken Tahtacıları". *Türk Folklor Araştırmaları*: 17-23.
- Yılmaz, A. ve K. Kaygısız (1948). *Tahtacılar'da Gelenekler*. Ankara: Ulus Basımevi.

DİNİ-KÜLTÜREL PERSPEKTİF VE SOL EL TABUSU: BENGALCE KONUŞAN İNSANLARIN ÜRETTİĞİ KONTROLLÜ EL HAREKETLERİNİN AÇIKLAMASI*

Religio-Cultural Perspective and Left Hand Taboo: A Description of Controlled Hand Gestures Produced by Bengali Speaking People

Hâkim ARİF

Çeviren: Tuğba AYDOĞAN*

ÖZET

Egemen bir sosyo-kültürel ve manevi görüngü olan din, tüm dünyada kendiliğinden gerçekleşen insan faaliyetlerini farklı şekillerde kontrol eder. Ayrıca kutsal kitapların göz ardı ettiği sosyal gelenekleri, görenekleri ve insan davranış kalıplarını ve bunlardan türetilen kuralları ve yasaları da yasaklamaktadır. Önde gelen sosyal kurumlardan biri olan din, bir toplum içindeki inananlar tarafından izlenecek farklı kodları yürürlüğe koymaktadır. Bu tür sosyal kodlar bazen psikolojik durumları, özellikle farklı bilişsel uygulamaları çok yönlü bir şekilde kısıtlar. Böylece din, insan zihnini ve sosyalleşme sürecini azami ölçüde kontrol etmek amacıyla farklı toplumsal düzenleri tanımlar ve pekiştirir. İnsanların nöro-bilişsel motor davranışlarının bir tezahürü olan jestler, dünyanın birçok yerinde bu tür kuralcı din kodları tarafından denetlenmektedir. Bengalce konuşulan bölgede, İslami kurallar ve yasalar, kamusal işlevlerde el hareketlerini, özellikle de sol elin hareketlerini çok kaba bir davranış olarak ele alır. Bu bölgedeki insanlar, bu tür dini kuralları takip etme yöntemi olarak, bu elin hareketlerini farklı sosyal ve dini faaliyetlerde çok kuvvetli bir şekilde kontrol etmektedir. Bazen, dini değerlerin ve geleneklerin baskısı nedeniyle, halka açık yerlerde yapılan sol el hareketlerinden - bir tür kendiliğinden olan bilişsel tahrik- kaçınmaları gerekir. Bu makale, hem Bengalce konuşan insanların sol el tabularının doğasını hem de sol elin jest üretimi esnasında kısıtlı zamansal ve uzamsal oranlar ile kontrollü kullanımını incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sol El Tabusu, Tabu, Jest ve Biliş, Sol El, Bilişsel Kontrol.

ABSTRACT

Religion, a dominant socio-cultural as well as spiritual phenomenon, controls spontaneous human activities in different ways all over the world. It also prohibits

* Makalenin orijinal künyesi: Arif, Hâkim (2010). "Religio-Cultural Perspective and Left Hand Taboo: A Description of Controlled Hand Gestures Produced by Bengali Speaking People". 68 *Signs Roland Posner A Semiotic Mosaic*. (Ed. Fricke, Ellen & Voss, Maarten). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 557-568.

* Doktora Öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD-Çanakkale. E-posta: xtbx88@gmail.com. Orcid ID: 0000-0003-1169-6245.

social traditions, customs, and human behavioral patterns which are disregarded by the holy books as well as the rules and laws derived from these. As one of the leading social institutions, religion brings different codes into force to be followed by the believers within a society. Such social codes sometimes restrain their psychological states, especially different cognitive practices, in multifarious ways. Thus religion always defines and reinforces different social orders with a view to controlling, to the maximum extent, the human mind and the process of socialization. Gesture as a manifestation of neuro-cognitive motor behavior of human beings is also moderated by such prescriptive codes of religion in many parts of the world. In the Bengali-speaking area, Islamic rules and laws treat hand gestures, especially the movements of the left hand, in public functions as very rude behavior. People in this region, as a method of following such religious inscriptions, overwhelmingly control the movements of this hand in different social and religious activities. Sometimes they need to avoid publicly performed left hand gestures—a form of spontaneous cognitive incitement—due to the pressure of religious values and customs. This paper examines the nature of left hand gestural taboos of Bengali speaking people as well as very controlled usage of the left hand with limited temporal and spatial proportions while producing gestures.

Keywords: Left Hand Taboo, Taboo, Gesture and Cognition, Left Hand, Cognitive Control.

Jest ve Biliş: İlişkisel Bir Yaklaşım

Jest, canlı bir varlığın “beden dili” (McNeill, 1992) ile gerçekleştirdiği bir iletişim sürecini ifade eder. O, konuşma yönteminin görsel biçimi olarak bir görüntü sinyalini gönderenden dinleyiciye, beklenen iletişimi sağlayacak şekilde iletir. Armstrong ve diğerleri (1995) hareket sürecinin üç farklı görüngü içerdiğini tasvir etmektedir: göstergebilimsel, dilsel, kas ve sinirsel faaliyetler. Daha özel bir ifadeyle jest, belirli vücut bölümlerinin aynı anda nörolojik etkinleşmesine ve kas hareketine bir cevap olarak bedensel tepki gösterir. Bunun yanı sıra o, iletişimsel bir olayın gerçekleşmesi amacıyla bir semiyoz -işaret sürecinin bir yönü- içerir.

Daha erken bir evrede jest, konuşmadan bağımsız bir eylem olarak kabul edilirdi. Dilbilimciler, özellikle Chomsky (1972), jest ve ona eşlik eden konuşma arasında anlamlı bir ilişki olmadığını iddia eden bir “jest-konuşma bağlantısızlığı yaklaşımı” önermişlerdir. Chomsky'nin görüşüne daha sonraları Kendon, McNeill ve “jest-konuşma bağlantısı yaklaşımı”nı benimsemiş olan diğerleri tarafından meydan okundu. Kendon (1986) el jestlerinin özellikle de jestlerle anlatımın, iletişim sürecinin tamamen anlamlı olamayacağı iletişimsel olaylar hariç her iletişimin önemli bir

parçası olduğunu onaylamaktadır. Yeni ufuklar açan *Hand and Mind* [El ve Zihin] (1992) adlı kitabında McNeill, konuşma ve jestin kişinin kastını ifade etmek için işbirliği yapması gerektiğini savunuyor. Buna göre McNeill ve meslektaşları, jest ve konuşmanın, insan iletişiminin aynı ifade anına katılan iki tür iletişimsel bileşen olduğuna da işaret ediyorlar (McNeill ve Pedelty, 1995). Bu bilgilere ek olarak, yakın zamanda jest çalışmaları kapsamında yürütülen bazı önemli araştırma projeleri, Chomsky'nin eski hipotezinin yanlış olduğunu göstermiştir. Onlar, araştırma bulgularında sadece jest ve insan bilişi arasında ilişkiyi kurmakla kalmayıp, aynı zamanda “gerçek konuşma dili üretiminin daima fiziksel ortamlarda gömülü bir el hareketi tarafından gerçekleştirilen çok modlu bir süreç olduğunu” savunmaktadırlar (Sweetser, 2007: 201). Bu nedenle, “jest-konuşma bağlantısı yaklaşımı”nın öne çıkan görüşüne göre, jestin konuşmayla birlikte bileşenlerden biri olduğu zaman, insan anlam verme süreci, bir çeşit binoküler vizyondur (McNeill, 1992) ve bu bileşenin araştırılması, dil sistemlerinin doğası hakkında yeni bir kavrayışa yol açmaktadır. Böyle bir yaklaşım, bilişsel dilbilimcileri, psikologları ve jest çalışma teorisyenlerini dilbilimsel üretim ve kavrama sırasında bilişsel sürecin doğası hakkında bir bilgi kaynağı bulmak amacıyla “Jest ve İnsan Bilişi”ne ilişkin soruşturma ışığını yansıtmaya teşvik eder (Sweetser, 2007; GoldinMeadow, 2003; McNeill, 2000).

Kontrollü Bengalce El Hareketlerinin Açıklaması

Dünyanın her yerindeki insanlar benzer el yapısı kalıplarına sahip olduğundan beri, üç orijinal oluşum evresinde (yükselen ve hareket eden el, inme ve geri çekme) el hareketlerinin hem zamansal hem de uzamsal el oranları açısından aynı ölçümleri yapmaları beklenir (Kendon, 1980). Farklı etno-kültürel kimlikler ve sosyo-bölgesel çeşitlilikler, dünyadaki kültürler arasındaki el hareketlerinin yeni ışıklarını, boyutlarını ve şekillerini görmemizi sağlar. Bir bölgenin sosyo-kültürel benzersizliğini belirleyen farklı bölgesel değişkenler, sosyal faktörler ve kültürel eserler; insanları farklı el hareketi performansı üretmeye motive eder (Haviland, 2000; Duncan, 2001; Núñez and Sweetser, 2006). Ayrıca, “sözsüz davranış” olarak ifade edilen el hareketleri sınıf, aile veya bireylere göre değişiklik gösterir (Ekman and Friesen, 1969).

Bangladeş'te, İslam (toplam nüfusunun% 85'inin dini) birbirleriyle etkileşim kurmak için sık sık ürettikleri sözel ve sözel olmayan davranışlar da dâhil olmak üzere, mensuplarının yaşam tarzını büyük ölçüde etkiler. Din, bu kültürdeki en aktif güçlerden biri olarak çalıştığı için, doğa ve çeşitli el hareketleri türleri de, yaşamları boyunca dinin talimatları ile

kontrol edilir. Daha ayrıntılı olarak, Bengalce konuşan insanların hem sol hem de sağ el hareketleri, İslam'ın yerleşik kurallarından etkilendiği için farklı uzamsal-zamansal oranlara ve şekillere sahiptir. İslam, özellikle nesne veya eylemlerin gösterilmesinde ve insanlarla selamlaşmada, sol ellerin hareketlerine bazı kısıtlamalar getirir. El hareketlerinin mevcut doğası, özellikle Müslümanların egemen olduğu Bengalce konuşan insanların sol el hareketleri tabuları, aşağıdaki kavramsal çerçevelerin bakış açısıyla açıklanabilir: a. Dini-kültürel değerlerle bilişsel kontrol, b. Sol el hareketlerini kontrol etmek için konuşmacının iç motivasyonu, c. Tabu nötrlemesi, ç. Sol elle yön göstergesi, d. Sol el hareketlerinde daha az yer ve zaman kullanımı.

Yukarıdaki görüngülerin, azınlıktaki diğer dinlere mensup insanların, örneğin, Bangladeş'teki Hinduların, Hristiyanların ve Budistlerin el hareketleri sırasında da gözlemlenebilir olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü ülkedeki ana din olan İslam, çoğu zaman bu diğer dinlerin takipçilerinin yaşam tarzlarını birçok boyut ve yolla etkiler.

Dini-Kültürel Değerlerle Bilişsel Kontrol

Bangladeş'teki inançlı Müslümanlar, hayatlarının her aşamasında İslami değerleri ve kuralları katı bir şekilde takip etmektedirler. Bilinen İslam yasalarına göre, günlük yaşamın bazı faaliyetlerini gerçekleştirirken, özellikle diğer insanlara bir şeyler teklif etmek, selamlaşmak ya da beslenmek için sol el hareketleri kesinlikle önerilmez. Böylece insanlar, kamusal alanda bağımsız sol el hareketlerini her zaman kontrol etme eğilimindedirler. Sol el hareketlerinin böyle bir kontrol egzersizi, evde çocukluktan itibaren ebeveynler tarafından başlatılır. Çocuklara sol ellerini kullanmamaları özel talimatlarla öğretilir, çünkü bu durum toplumdaki kaba davranışı ifade eder (Bk. Şekil 1).



Şekil 1: Bir şeyi belirtmesi için sağ elini kullanması talimatı verilen bir çocuk.

Buna ek olarak, Bengalce konuşma alanında bir çocuğun solak olduğu tespit edilirse, aile üyeleri çocuğun kullandığı eli soldan sağa değiştirmek zorunda kalır. Bu toplumdaki insanlar solaklığı, bir çocuğun genel büyümesinde özellikle de bilişsel ve entelektüel gelişimindeki olumsuz göstergelerinden biri olarak görürler. Bu süreç beklenen sonucu elde edene kadar devam eder. Corballis (2002) bizlere, dünyadaki birçok toplumda çocukların bir şeyleri işaret parmağıyla göstermelerinin ebeveynleri tarafından vazgeçirildiğini çünkü bu tür kendiliğinden gelişen performansın kaba bir davranış olarak kabul edildiğini bildirir. Yani; aile üyeleri tarafından el hareketlerini kontrol etmek için yapılan girişimler, özellikle çocukların el alışkanlıklarını soldan sağa değiştirmek, parmakla işaret ederek bir şeyi belirtmekten vazgeçirmek ve sol elin serbest kullanımını kontrol etmek “bilişsel kontrol” olarak adlandırılmıştır.

“*Bilişsel kontrol*” süreci (iletişim amacıyla sol hareketin kısıtlı kullanımı), Bangladeş’te çok tipik bir olgudur. Örneğin, sol elini kullanan biri bir bardaktan su içmeye başlarsa, öncelikle bu faaliyetten kaçınması istenir, aksi takdirde ondan “Allah memnun olmaz” (Bk. Şekil 2).



Şekil 2: Sağ elle su içmek.

Çocukların dili ve diğer bilişsel gelişimleri söz konusu olduğunda, bu tür sağlıksız kontrol egzersizleri zaman içinde fazlasıyla olumsuz çıktılara neden olur. Daha özel bir ifadeyle, uzun vadede disleksi, disgrafi ve alexia gibi farklı nöro-bilişsel bozukluklardan şikâyetçi olabilirler.

Sol El Hareketlerini Kontrol Etmek İçin Konuşmacının İç Motivasyonu

Her ne kadar jest beynin belirli kortikal bölgelerinde üretilse de (Corballis, 2002), insanlar kültür yoluyla bilinçli fakat gayri resmi bir öğrenme süreciyle jest tekniklerine ulaşırlar. Posner (2002), insanların jestlerinin nadiren doğuştan gelen hareket modellerine daha ziyade öğrenilmiş olanlara dayandığını belirtir. Sol el hareketinin açık dini

tabularına yanıt olarak, Bangladeş'teki konuşmacılara tüm kamu işlevlerini yerine getirmeleri için sağ eli kullanmaları bilinçli olarak öğretilir. Sonuç olarak, yaşamın başından itibaren sol el hareketlerinden ziyade sağ el hareketlerini keşfedilmesi için dahili bir motivasyon mekanizması geliştirirler. Bilinçaltındaki bu mekanizma, konuşmacıları sağ el hareketi yapmaları için oldukça etkiler. Bu sürecin bir parçası olarak, liderler ve hatipler kamusal alanda sağ ellerinin işaret parmağını kullanırlar (Bk. Şekil 3) ve öğretmenler genellikle sınıfta sağ el faaliyetleri gerçekleştirirler. Bu nedenle, işportacılar ve dağıtıcılar, sokaklarda ve ofislerde ayrı ayrı nesnelere ve el ilanlarını dağıtmak için sağ ellerini kullanırlar. Aslında, Bangladeş'te her türlü resmi ve kamusal işlevi sağ elini kullanarak yapmak çok kibar bir davranış biçimi olarak kabul edilir.



Şekil 3: Ulusun Babası Bangabandhu Sheikh Mujibur Rahman'ın sağ elinin işaret parmağını kullandığı ünlü 7 Mart Söylevi.

Tabu Nötrlemesi

Tabuların (yasaklanmış faaliyetler, olaylar veya kelimeler) kullanıcılar tarafından kısa bir süre için tehlikeye atıldığı sürece “tabu nötrlemesi” denir. Bu kavramdan ilk olarak Kita'da ve Essegbey'in “Left-Hand Taboo on Direction-İndicating Gesture in Ghana: When and Why People Still Use Left-hand Gestures” [Gana'da Yön Gösteren Jest Üzerine Sol El Tabusu: İnsanlar Ne Zaman ve Neden Hala Sol El Hareketlerini Kullanıyor?] adlı makalesinde bahsedilmektedir. Bu makalede yazarlar, özellikle yön göstermede sol el tabularının doğasını ve Gana'da sol elin kısıtlı kullanımını nötrlemek için uygulanan teknikleri açıklamaktadır. Ayrıca makalede, Gana'daki Ewe dili konuşan, eğer sağ el nesne taşımakla meşgulse veya yemekten dolayı kirliyse yön belirtmek için genellikle sol elin kullanılmasına izin veren bölge halkı vurgulanır. Bangladeş'te yukarıda bahsedilen durum, Müslüman halkın İslami kural

ve kanunların yönergesi tarafından yasaklanan sol el hareketi tabularını nötrlemek için aynı tekniği kullanması sebebiyle de meydana gelir. Aslında, sol el tabularını etkisiz hale getirmek için iki teknik kullanılır. İlk olarak, sol el ile gerçekleştirdikleri her türlü faaliyeti için özür dilemeleri gerekir. Örneğin, eğer sağ el meşgulse ya da bir eylemi düzgünce gerçekleştirmeye uygun değilse, insanlar aşağıdaki ifadelerden birini söyleyerek hem nesnelere kabul etmek hem de teslim almak için sol ellerini kullanabilirler: 1. *Sol elimi kullandığım için özür dilerim çünkü sağ elim meşgul veya kullanıma uygun değil.* 2. *Lütfen sol elimi kullandığım için kusura bakma.*

Burada belirtilen ifadeler, Bengalce konuşulan bölgelerdeki dini değerlerin dayattığı bir toplumsal yanlış davranış kavramı olan sol eli kullanımının olasılığını düşürmek için tabu nötrleme sürecinin bir aracı olarak dikkate alınabilir. Söz konusu cümlelerin her ikisinde de “sol el” ifadesi söylenirken, insanlar sol elini eş zamanlı olarak muhatabına iletir. Bir jest süreci içerisinde “sol” kelimesinin hem söylenilmesi hem de sol elin kendiliğinden hareket etmesi, jest ve konuşmaya insan iletişiminin entegre bir sistemi olarak bağlantılı bir yaklaşımla göz önüne alınmaktadır (Kita, 1998; McNeill, 1992). Bazen birisi herhangi bir nesneyi değiştirmek için sol elini muhatabına sunarsa, aynı zamanda sol el hareketi tabusunu nötrleyebilmek için sağ el avucunu ileriye doğru sol elinin dirseğinin altına koyar (Bk. Şekil 4).



Şekil 4: Tabu nötrlemesinin ikinci tekniği ile birine bir şey vermek.

Bengalce konuşulan bölgelerde tabu nötrlemesi kavramı, iletişim sürecinde beklenen geribildirim her zaman ortaya çıkarmaz. Daha özel olarak, insanlar, yukarıda belirtilen affedilebilir ifadeler kullanılsa bile sol elin hareketlerini olumlu bir şekilde kabul etmezken, selamlaşma (Bk. Şekil 5), yeme veya besleme gibi bazı özel faaliyetler gerçekleştirir.



Şekil 5: Sağ el ile bir tür selamlama biçimi.

Bangladeş'te yukarıda belirtilen olaylarda sol eli kullanmak ciddi bir kötü davranış olarak kabul edilir.

Sol Elle Yön Göstergesi

Dünyadaki diğer tüm kültürel ortamlarda olduğu gibi, Bengalce konuşulan bölgede de yolun yönünü ve evin konumunu göstermede el hareketi faaliyetleri yaygın bir şekilde kullanılır. Bu faaliyetlerde sol elin kullanılması Müslüman toplumlarda bile olumsuz bir etki göstermemesine rağmen (Bk. Şekil 6), Gana'nın Ewe dili konuşulan bölgesinde tabu nötrlemesi olmaksızın doğrudan tabu olarak ele alınır (Kita ve Essegbey, 2003). Aslında, dini kuralların veya talimatların bulunmaması nedeniyle, insanlar sık sık her iki elini de güzergâhın yönünü, bir evin konumunu veya görünür ancak uzak yerlerdeki kişileri, nesnelere, olayları veya eylemleri belirtmek için kullanırlar.



Şekil 6: Uzaktaki sarayı sol elle göstermek (Kaynak: Daily Amar Desh, Dakka, Tarih: 24 Nisan 2010).

Daha da önemlisi, Bangladeşli Müslüman insanlar çoğunlukla bu tür faaliyetleri gerçekleştirmek için her iki ellerinin işaret parmağını kullanırlar.

Sol El Hareketlerinde Daha Az Yer ve Zaman Kullanımı

Yukarıdaki tartışma, Bangladeş'teki Müslüman topluluğun günlük faaliyetlerindeki sol el hareketlerinin sınırlı ancak tamamen yasaklanmamış kullanımını göstermektedir. Aslında, sol elin kamuya açık şekilde kullanılmasında bazı dinsel-kültürel kısıtlamalar olduğu için, insanlar bu hareketleri nadiren ilgili alanlarda ve faaliyetlerde kullanırlar. Aynı zamanda sol elin rastgele kullanılması ile ilgili bazı farklı senaryolar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, arkadaşlarıyla dedikodu yapan ya da kendisiyle aynı yaştaki kişilerle gayri resmi konuşmalar yapan insanlar, sol ellerini sağ elleriyle birlikte hareket ettirirler. Bununla birlikte, sağ el hareketleriyle kıyaslandığında, hareket tekniklerinde hem mekânsal hem de zamansal görünüm açısından açıklanabilecek çok kontrollü bir sol el hareketleri modeli ortaya çıkmaktadır. Mekânsal mahaller açısından, Bangladeşli Müslüman insanlar eş konuşma performanslarında, hem sol hem de sağ eller için aynı uzunlukta yatay boşluklar kullanırlar (Bk. Şekil 7).



Şekil 7: Eş-konuşma jestinde yatay hizalama açısından el hareketi.

Yatay hizalamanın aksine dikey hizalama hareketi sırasında, konuşmalara karşı kibar bir yaklaşım sürdürmek amacıyla sağ ellerini sol muadillerinden önemli ölçüde daha fazla kaldırırlar (Bk. Şekil 8).



Şekil 8: Eş-konuşma jestinde dikey hizalama açısından el hareketi.

Diğer yandan insanlar, zamansal yön ile ilgili olarak resmi görüşmelerde, selamlaşmalarda ve yönlerin gösterilmesinde ‘sağ ellerini önce, sol ellerini sonra’ hareket ettirirler. Bahsedilen sol ve sağ el hareketlerinin uzamsal ve zamansal kalıpları, Bangladeşli Müslüman topluluğunun üyeleri tarafından gerçekleştirilen her türlü iletişimsel faaliyette aynı değildir, özellikle gayri resmi otumlarda, aile ortamında dedikodu yaparken, kendiliğinden hikâye anlatımında ve farklı duygusal bağılıklarda... Kimlik ile ilgili olarak jest, beynin kortikal adıl verilen belirli bir bölgesinde düzenlenen insan bilişsel sürecinin çıktısı olarak kabul edilir, oysa din, zamanla gelişen bir sosyo–ruhsal faktör olarak görülür. Muhtemelen, bu iki özdeş olmayan insan olgusu iki farklı sosyo–kültürel işlev sergilemektedir; sözsüz anlatım performansı ve tüm dünyada sırasıyla hem ruhsal hem de ritüelistik faaliyetleri teşvik etmek. Fakat Bangladeş’te baskın bir toplumsal güç olan din, insanların el hareketi faaliyetlerini uzun zamandır etkilemekte ve neticede farklı bilişsel teşvikleri birçok yönden ve farklı boyutlarda kontrol etmektedir.

Kaynakça

- Armstrong, D. F., Stokoe, W. C. & Wilcox, S. E. (1995). *Gesture and the Nature of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chomsky, N. (1972). *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Corballis, M. C. (2002). *From Hand to Mouth; The Origins of Language*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Duncan, S. (2001). “Perspective on the co-expressivity of speech and co-speech gestures in three languages”. In *Proceedings of the 27 th Annual Meetings of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley CA: The Berkeley Linguistic Society.
- Ekman, P. & Friesen, W. (1969). The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. *Semiotica* 1: 49-98.
- Goldin-Meadow, S. (2003). *Hearing gesture*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Haviland, J. B. (2000). “Pointing, gesture space and mental maps”. *Language and Gesture*. (Ed. McNeill, D.). Cambridge: Cambridge University Press, 13-46.
- Kendon, A. (1980). “Some considerations for a theory of language origins”. *Man*, 26: 199-221.

- Kendon, A. (1986). "Some reasons for studying gesture". *Semiotica*, 62,1-2: 3-28.
- Kita, S. & Essegbey, J. (2004). "Left-hand taboo on direction-indicating gestures in Ghana: When and why people still use left-hand gesture". In Rector, M. et al. (eds.) *Gesture. Meaning and Use*. Universidade Fernando Pessoa, 301-306.
- Kita, S. (1998). "Expressing Turns at an Invisible Location in Route Direction: The Interplay of Speech and Body Movement". In Hess-Lüttich, E. et al (eds.) *Sign & Space. Raum & Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr, 160-172.
- McNeill, D. & Pedaelty, L. L. (1995). "Right Brian and Gesture". In Emmorey, R. and Judy, S.H. (eds.) *Language, Gesture and Space*. New Jersey: Hillside, 63-85.
- McNeill, D. (1992). *Hand and Mind*. The University of Chicago Press.
- Núñez, R. & Sweetser, E. (2006). "With the future behind them: Cognitive evidence from Aymara language and gesture in the crosslinguistic comparison of spatial construal of time". *Cognitive Science*, 30: 1-49.
- Posner, R. (2004). "Everyday Gesture As a Result of Reutilization". In Rector, M. et al (eds.) *Gesture. Meaning and Use*. Universidade Fernando Pessoa, 217-230.
- Sweetser, E. (2007). "Looking at space to study mental spaces co-speech gesture as a crucial data source in cognitive linguistics". In Gonzalez-Marquez, M. et al. (eds.) *Methods in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 201-224.

KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Kültür Araştırmaları Dergisi 2018 yılında Türkiye merkezli yayın hayatına başlamış bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer veren; “dergipark” üzerinden açık erişim şeklinde, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında olmak üzere üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Dergide yayınlanan her makale okuyucularına, gayri-ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni vermektedir. Kültür Araştırmaları Dergisi, kültüre yönelik çalışma yapan disiplinlerin araştırma alanına giren konularla ilgili güncel bilgi ve bulguların ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel bir ortamda tartışılmasına katkıda bulunmayı; akademisyenler, araştırmacılar ve lisansüstü öğrenciler odağında bilimsel ve etik ilkelerle uyumlu nitelikli bir akademik yayın platformu olmayı amaçlamaktadır. Kültür Araştırmaları Dergisi, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili disiplinlerde bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazılarını kapsamaktadır.

YAYIN İLKELERİ

1. Kültür Araştırmaları Dergisi, “dergipark” üzerinden açık erişim şeklinde, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere üç aylık periyotlarla yılda dört sayı yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Editör Kurulu kararıyla ek sayılar veya özel sayılar yayınlanabilir.
2. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
3. Kültür Araştırmaları Dergisi’nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
4. Editör Kurulu, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayınlamak ya da yayınlamamak hakkına sahiptir. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayınlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazarına aittir.
5. Dergiye gönderilen makaleler başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Tam metin halinde yayınlanmamış sözlü bildiriler veya tezden üretilmiş makaleler dipnotta bu durum açıklandığı sürece yayınlanabilir.
6. Kültür Araştırmaları Dergisi, açık erişim politikasını desteklemektedir. Dergide yayınlanan her makale okuyucularına, gayri-ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni vermektedir.
7. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelime Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.

8. Yazılar, <http://dergipark.gov.tr/kulturder> adresindeki Makale Gönderme sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilir. Dergiye gönderilen makaleler editöryal incelemenin ardından çift kör hakem değerlendirme sürecine tabi tutulmaktadır. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerileri doğrultusunda düzenlediği metni editörlüğe iletir. Yazarlar, hakemlerin görüş ve önerilerine gerekçeleriyle birlikte itiraz edebilir ve itiraz gerekçelerini editörlüğe iletebilirler. Bu durumda editör kurulu gerekli görürse, yazıyı başka hakemlere göndererek yeniden değerlendirme talebinde bulunur. Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır.

9. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.

10. Makaleler, belirtilen ilkelere uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

TELİF HAKLARI

Makalenin dergiye gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazarlar, başvuru sürecinde çalışmalarının telif haklarından feragat etmiş kabul edilirler. Bu durum başvuru sürecinde yazarlar tarafından onaylanan Telif Hakkı Devir Formu ile kabul edilmiş sayılır ve telif ücreti ödenmez. Telif Hakkı Devir Formu derginin sitesinde ilgili bağlantıda yer almaktadır. Yazarlar, makale yayın başvurusunda bulunurken bu formun imzalı-taranmış halini dergipark sistemine yüklemekle mükelleftirler.

ÖDEME

Dergiye gönderilen makaleler için başvuru, inceleme veya yayınlama ücreti adı altında herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

SINIRLILIKLAR

1. Derginin her sayısında “özgün araştırma“ ve “derleme araştırma“ türünde en fazla 25 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 27 yazıya yer verilmektedir. Çeviri veya kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. 2. Makale; özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 40 sayfa olmalıdır.

ETİK İLKELER

Yazarlar İçin Etik İlkeler

1. Dergiye gönderilen çalışmaların bilim alanına katkı sunacak nitelikte olması yazarın sorumluluğundadır.

2. Yazarlar dergiye gönderdikleri çalışmaların dergi yayın politikalarına, etik ve yazım kurallarına uymasında sorumludurlar.
3. Yazarlar çalışmalarında özgünlük, bilimsellik ve başka çalışmalara ait telif hakları gerektirecek verilerin kullanımı gibi hususlarda gerekli hassasiyeti göstermelidirler.
4. Dergiye gönderilen çalışma daha önce herhangi bir başka dergide yayınlanmamış/yayına kabul edilmemiş olmalıdır.
5. Çalışmalarda isimleri bulunan diğer yazarların araştırmancının tüm aşamalarında katkıları bulunduğundan emin olunmalıdır. Çalışmaya herhangi bir katkısı bulunmayan kişilerin yazar olarak çalışmaya eklenmesi bilimsel etiğe aykırı bir davranıştır.
6. Dergiye gönderilen çalışmaların atıf ve kaynak gösterimi hususları eksiksiz olmalıdır.
7. Hayvan, çevre ve insan üzerinde yapılan çalışmalarda, kişisel bilgilerin korunmasını gerektiren araştırmalarda Etik Kurul Belgesi talep edilir.
8. Dergiye gönderilen çalışmalar her ne kadar intihal taramasından geçirilecek olsa da, bu konudaki sorumluluk ve sonuçlar tamamen yazarın yükümlülüğündedir.
9. Dergiye gönderilecek her çalışmanın Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesine uygun olması yazarların sorumluluğundadır.

Hakemler İçin Etik İlkeler

1. Hakemler dergide yayımlanacak makalenin akademik kalitesinin en temel tespit edicisi olduklarının bilinciyle davranmakta ve akademik kaliteyi artırma sorumluluğuyla değerlendirme yapmakta birincil derecede sorumludurlar.
2. Hakemler, yalnızca uygun bir değerlendirmeyi yapmak için gereken uzmanlığa sahip oldukları, kör hakemlik gizliliğine riayet edebilecekleri ve makaleye dair detayları her şekilde gizli tutabilecekleri makalelerin hakemliğini kabul etmelidirler.
3. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalarla ilgili olarak ulaştıkları bilgi ve değerlendirme sonuçlarını üçüncü kişilerle paylaşamazlar. Hakemler dergi yayın politikası ve yazım kurallarına göre tarafsız, adil ve yapıcı olmak üzere çalışırlar.
4. Hakemler, yalnızca makalelerin içeriğinin doğruluğunu ve akademik ölçütlere uygunluğunu değerlendirmelidir. Makalede ortaya konan düşüncelerin hakemin düşüncelerinden farklı olması değerlendirmeyi etkilememelidir.
5. Hakemlerin kendilerine gönderilen yazıyı belirtilen sürede değerlendirememeleri durumu varsa veya kendilerine iletilen yazılarda kendilerini yetersiz hissetmelerini gerektiren bir durum söz konusu ise bu hususta editörleri bilgilendirmelidirler.
6. Hakem raporları objektif ve ölçülü olmalıdır. Hakaret içeren, küçümseyici ve itham edici ifadelerden kesinlikle kaçınılmalıdır.

7. Hakemler, değerlendirme raporlarında yüzeysel ve muğlak ifadelerden kaçınmalıdır. Sonucu olumsuz olan değerlendirmelerde sonucun dayandığı eksik ve kusurlu hususlar somut bir şekilde gösterilmelidir.

Editör / Editör Kurulu İçin Etik İlkeler

1. Editör / Editör Kurulu, yayından birinci derecede sorumludur. Başvurulan yazıların uygunluğuna ve yayınına karar verirken yazar veya yazarların ırkı, cinsiyeti, inancı, uyuşu gibi etkenlere göre değil derginin yayın politikasına ve bilimsel ilkelere göre karar verir.
2. Editör / Editör Kurulu işlem basamaklarında gizliliği esas tutar ve kişisel bilgileri hakemler ve üçüncü kişiler ile paylaşamaz.
3. Editör / Editör Kurulu, dergi politikasında belirtilen ilgili alanlara katkı sağlayacak makaleleri değerlendirme sürecine kabul etmelidir.
4. Editör / Editör Kurulu, kabul veya ret edilen makaleler ile herhangi bir çıkar çatışması/ilişkisi içinde olmamalıdır.
5. Editör / Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Editör Kurulu veya hakemler tarafından intihal, dilimleme, dublikasyon, sahte veri kullanımı, haksız yazarlık vb. etik ihlaller tespit edilirse editörlük süreci durdurulur ve gerekçesi bildirilmek suretiyle başvuru reddedilir.
6. Editör / Editör Kurulu bir makaleyi kabul etmek ya da reddetmek için tüm sorumluluğa ve yetkiye sahiptir.
7. Hakemlerin ve yazarların isimlerinin karşılıklı olarak gizli tutulması editörün / editör kurulunun sorumluluğudur.
8. Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin intihal taraması süreçlerinden editör ve editör kurulu birincil derecede sorumludur.
9. Dergiye gönderilen makalelerin ön inceleme, hakemlik, düzenleme ve yayınlama süreçlerinin vaktinde ve sağlıklı bir şekilde tamamlanması editörün / editör kurulunun görevidir.
10. Editör / Editör Kurulu dergiye makale kabul ederken akademik kaygı ve ölçütleri öncelermelidir.

Etik Kurul Belgesi

Kültür Araştırmaları Dergisi “yayın Etiği”, “araştırma Etiği” ve “yasal/özel izin belgesi alınması” ile ilgili uluslararası standartlara ve kurallara uygun yayın anlayışını benimsemiştir.

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

1. Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, 2. İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, 3. İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, 4. Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, 5. Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif

çalışmalar. Ayrıca; Olgü sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının; başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve bu hususun belirtilmesi; kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir. 2020 yılı öncesi araştırma verileri kullanılmış, yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (makalede belirtilmelidir), bir önceki yıl dergiye yayın başvurusunda bulunulmuş, kabul edilmiş ama henüz yayımlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul izni gerekmemektedir. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılar da bölgelerinde bulunan Etik Kurullara başvurabilmektedir.

YAZIM KURALLARI

Başlık: Türkçe başlık koyu ve büyük harflerle 10 punto, ortalanmış şekilde; İngilizce başlık ise Türkçe başlığın hemen altında, normal, sadece ilk harfleri büyük, 10 punto ve ortalanmış şekilde olmalıdır.

Yazar adı: Yazar adı ve soyadı sağa yaslı, koyu 10 punto olmalıdır. Yazarların unvanı, görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri * işaretiyle dipnotta verilmelidir. Hakem sürecinde bu isim kaldırılarak yazı isimsiz bir biçimde hakemlere gönderilir.

Özet: Makalenin başlığından sonra en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler 9 punto olarak yazılmalıdır.

Sayfa düzeni: Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: Genişlik 16 cm, yükseklik 24 cm

Kenar Boşlukları: Sol kenar boşluğu 2 cm, üst, sağ ve alt kenarlar 1,5 cm

Yazı tipi: Century Gothic

Yazı tipi stili: Normal

Boyutu (normal metin): 10

Boyutu (dipnot metni) : 8

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 6 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

Bölüm başlıkları: Alt başlıkların hepsi ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu olmalıdır. Numaralandırma tercih edilirse “Giriş” ve “Sonuç” bölümüne numara verilmemelidir.

Tablo ve şekiller: Tablo ve şekillerin numarası ve adları şeklin hemen altında olmalıdır.

Hacim: Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dâhil olmak üzere en fazla 40 sayfa olmalıdır.

Diğer hususlar: Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Yazım ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu’nun Yazım Kılavuzu

esas alınmalıdır. Yazıların kaynakçalarında Latin alfabe dışında başka bir alfabe karakterleri kullanılmamalıdır.

Kaynakların Düzenlenmesi

a. Metin içi gönderme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar(lar)ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76).

Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler (Belge-1) veya (Arşiv-1) şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde (KK-1) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

b. Kaynakçanın Düzenlenmesi

Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için

“a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, Mehmet Fuat (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları-1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aça, Mehmet vd. (2009). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Çeviri Kitap:

Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: De Yayınevi.

Kitap Bölümü:

Yolcu, Mehmet Ali (2019). “Kadın Folkloru Araştırmalarında Yöntem Sorunları”. *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Folkloru Yazıları*. (Ed. Mehmet Ali Yolcu). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 65-72.

Makale:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). “Folklor Araştırmalarında Kültürel Rölativist Tutumların Eleştirisi”. *Motif Akademi*, 21: 48-52.

Tez:

Yolcu, Mehmet Ali (2011). *Balıkesir’den Derlenen Maniler Üzerinde Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). “Bacılar ve Kardeşler: Toplumsal Yapı ve Söylem Açısından Alevi Ataerkilliği”. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Çanakkale, 8-10 Kasım 2018)*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 66-69.

İnternet Kaynakları:

URL-1: “Social Groups”. <http://www.sociologyguide.com/Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Dinç, 1982 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, İstanbul. (Görüşme: 12.06.2014).

