



MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

MSFAU Journal of Social Sciences

Cilt 1 Sayı 16/ Güz 2017 Vol 1 Issue 16/ Fall 2017

“Bir Seyirlik Ölüm / One Way Voyage of Death”

Editorial Sunuş
Editorial Preface
Gevher Gökçe

Yaşamın “Çekiciliği” Ölümündendir
The “Charm” of Life Springs from Death
Ahmet Özer

Sanat ve Mimarlık / Ütopya ve Distopya Arasında “Tersine Çevrilebilir Kader” ya da Arakawa ve Gins’in Ölümüne Karşı Yaşam Parkurları
“Reversible Destiny” Between Art and Architecture / Utopia and Distopia or Arakawa and Gins’ Life Parkours Against Death
Elvan Erkmén

Ağıtların Edebi Özellikleri Üzerine Bir Literatür ve Veri Analizi
Literature Review and Data Analysis on the Literary Characteristics of Elegies
Nihan Tahtaişleyen

Sürgünde Ölüm
Death in Exile
Şükrü Aslan

Kozmogoni ve Toplumsal Tabakalaşma: Vedik Mitoloji Üzerine Bir İnceleme
Cosmogony and Social Stratification: A Study on Vedic Mythology
Barış Başaran

Requiem’lerin Dünyevileşmesi
Müzik – Ölüm İlişkisinin Dinin Himaye ve Retoriğinden Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler
Secularization of Requiems
Examples of Gradual Distancing from the Patronage and Rhetoric of the Religion Reflected by an Institutionalized Genre Regarding the Music and Death Interrelationships
H. Alper Maral

Radu Vancu Şiirinde Ölümün Mekânsal İfadeleri ve Mekânın Metinsel Rolü
The Spatial Expression of Death and the Textual Role of Space in Radu Vancu Poetry
Efe Duyan

Jan Švankmajer’in Eserlerinde “Ölüm”
“Death” in the Works of Jan Švankmajer
Levent Şentürk

“Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde”: Büyük Savaş’ta Ölümün Coğrafyası
“I Tracked a Dead Man Down a Trench”: The Geography of Death in the Great War
Erdem Ceylan

Shell Shock, Bir Savaş Requiem
Shell Shock, a Requiem of War
Nick Cave/ Çeviri Erdem Ceylan

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi - MSFAU Journal of Social Sciences Cilt 1 Sayı 16/ Güz 2017 Vol 1 Issue 16/ Fall 2017

ISSN 1309-4815



9 771309 481203



MİMAR SINAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

ISSN 1309-4815

MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Bu Sayının Hakemleri/Academic Referees of This Issue

- Prof. Çiğdem İyicil *MSGGSÜ, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü*
Prof. Fatma Refika Tarcan *MSGGSÜ, Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümü*
Prof. Dr. İsmail Görkem *Erciyes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Prof. Dr. Merih Tangün, *MSGGSÜ, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü*
Prof. Dr. Muharrem Kaya *Istanbul Kültür Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Prof. Dr. Özkan Yıldız *Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*
Prof. Dr. Pınar Somakçı *İ. Ü. Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü*
Prof. Dr. Selim Eyüboğlu *Paris 8 Üniversitesi, Misafir Profesör*
Prof. Dr. Şehnaz Aliş *Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Prof. Dr. Uğur Tekin *Istanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Hizmet Bölümü*
Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu *MSGGSÜ, Sanat Tarihi Bölümü*
Doç. Dr. Figen Gül Kafescioğlu *MSGGSÜ, Mimarlık Bölümü*
Doç. Dr. Hakan Savaş *Anadolu Üniversitesi, Sinema TV Bölümü*
Doç. Dr. Melis Behlil *Kadir Has Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*
Doç. Dr. Seval Şahin *MSGGSÜ, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Doç. Dr. Sevilay Çınar *Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü*
Doç. Dr. Sinan Niyazioğlu *MSGGSÜ, Grafik Tasarım Bölümü*
Doç. Dr. Tuğçe Ulugün Tuna *MSGGSÜ Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü*
Doç. Dr. Zeliha Hepkon *Istanbul Ticaret Üniversitesi, Medya ve İletişim Sistemleri Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. A. Alp Sunalp *MSGGSÜ Mimarlık Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Aslıhan Eruzun Özel *YTÜ, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Başak Özdoğan *MSGGSÜ, Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Buket Akgün *Istanbul Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Büke Koyuncu *MSGGSÜ, Sosyoloji Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Egemen Yılıgür *Nişantaşı Üniversitesi, Sosyal Hizmet Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Elvan Erkmek *MSGGSÜ, Mimarlık Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kerem Özel *MSGGSÜ, Mimarlık Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Poyraz *İ. Ticaret Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Zeki Coşkun *MSGGSÜ, Sanat Tarihi Bölümü*
Dr. Ahu Köksal *Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü*

MSGGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

MSFAU Journal of Social Sciences

Cilt 1 Sayı 16/ Güz 2017

Vol 1 Issue 16/ Fall 2017



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University
Cilt 1 Sayı 16/ Güz 2017
Vol 1 Issue 16/ Fall 2017

Yılda iki kez yayınlanan ulusal hakemli dergidir./This is a national refereed journal published twice a year

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-017-11-D₁

Sahibi / Owner: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına müdür Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem / Director Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem, in a behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor
Yrd. Doç. Dr. Serap Alper

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Béatrice Hendeich (University of Köln, Department of Middle Eastern Studies)
Prof. Dr. Christine Özgan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Prof. Dr. Eleni Sella (National and Kapodistrian University of Athens, Department of Turkish Studies and Modern Asian Studies)
Prof. Dr. Fatma Ürekli (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Felix Pirson (İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü)
Prof. Dr. Gül Özyeğin (The College of William and Mary, Sociology and Gender, Sexuality, and Women's Studies)
Prof. Dr. Handan İnci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Prof. Dr. Jale Parla (İstanbul Bilgi Üniversitesi, Edebiyat Bölümü)
Prof. Dr. Kaan H. Ökten (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Prof. Dr. Nobuo Misawa (Toyo Üniversitesi, Department of Sociocultural Studies
Asian Cultures Research Institute, Course of Sociology)
Prof. Dr. Sibel Yardımcı (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü)
Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Doç. Dr. Esmâ İğüs (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimari Restorasyon Programı)
Doç. Dr. Ferit Baz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Doç. Dr. Günder Varinlioğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Doç. Dr. Seval Şahin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü)
Yrd. Doç. Dr. Kenan Eren (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Yrd. Doç. Dr. Osman Erden (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Yrd. Doç. Dr. Serap Alper (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Dr. Çiğdem Temple (Northern Virginia Community College, Department of Art History)
Arş. Gör. Nihan Tahtaışleyen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)

Editör / Editor: Doç. Dr. Şükrü Aslan
Sayı Editörü / Editor of This Issue: Yrd. Doç. Dr. Gevher Gökçe
İngilizce Dil Editörü / English Language Editor: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Bilge
Sekreteryaya / Secretariat: Deniz Diler
Grafik Uygulama / Design: Zübeyde Karatah

Aralık 2017, 500 adet basılmıştır. / December 2017, publication amount: 500.
Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti / Printed in MSGSU Matbaası, Bomonti Istanbul
Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.
Statements in articles are the responsibility of the authors only.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul
Tel: 0212 246 00 11
e-posta / e-mail: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr
web sitesi / website: http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/

İçindekiler / Contents

Editoryal Sunuş

Editorial Preface | 175

Gevher Gökçe

Yaşamın “Çekiciliği” Ölümdendir

The “Charm” of Life Springs from Death | 183

Ahmet Özer

Sanat ve Mimarlık / Ütopya ve Distopya Arasında “Tersine Çevrilebilir Kader” ya da Arakawa ve Gins’in Ölümüne Karşı Yaşam Parkurları

“Reversible Destiny” Between Art and Architecture / Utopia and Distopia or Arakawa and Gins’ Life Parkours Against Death | 196

Elvan Erkmen

Ağıtların Edebi Özellikleri Üzerine Bir Literatür ve Veri Analizi

Literature Review and Data Analysis on the Literary

Characteristics of Elegies | 222

Nihan Tahtaişleyen

Sürgünde Ölüm

Death in Exile | 240

Şükrü Aslan

Kozmogoni ve Toplumsal Tabakalaşma: Vedik Mitoloji Üzerine Bir İnceleme

Cosmogony and Social Stratification: A Study on Vedic Mythology | 251

Barış Başaran

***Requiem*’lerin Dünyevîleşmesi**

Müzik – Ölüm İlişkinin Dinin Himaye ve Retoriğinden Uzaklaşmasına

Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler

Secularization of Requiems

Examples of Gradual Distancing from the Patronage and Rhetoric of the Religion

Reflected by an Institutionalized Genre Regarding the Music and Death

Interrelationships | 260

H. Alper Maral

Radu Vancu Şiirinde Ölümün Mekânsal İfadeleri ve Mekânın Metinsel Rolü

The Spatial Expression of Death and the Textual Role of

Space in Radu Vancu Poetry | 276

Efe Duyan

Jan Švankmajer’in Eserlerinde “Ölüm”

“Death” in the Works of Jan Švankmajer | 285

Levent Şentürk

İçindekiler / Contents

“Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde”:

Büyük Savaş'ta Ölümün Coğrafyası

“I Tracked a Dead Man Down a Trench”:

The Geography of Death in the Great War | 300

Erdem Ceylan

Shell Shock, Bir Savaş Requiemi

Shell Shock, a Requiem of War | 342

Nick Cave/ Çeviri Erdem Ceylan

Editorial Sunuş

*Burada şanlı Rafael yatıyor; yaşarken
Doğa korkardı kendisini fethetmesinden;
ve ölüirken, Doğa korktu kendisi de ölmekten...*
Rafael'in Pietro Bembo tarafından kaleme alınan mezar yazıtı.¹

Ölüme birazcık hayat veren, yalnızca ilham perisidir.
Goethe

“Kültürün en saf ifadesi, alet, ziynet, yiyecek, resim, heykeller, dualar, her şeyin boş yere etrafta durduğu ve ölünün hayatta olmadığı bir Mısır mezarıdır” der Elias Canetti.² Canetti'ye göre, “kültür, onu destekleyenlerin kibirlerinden oluşmuştur” ve insanı ölümden uzaklaştıran “tehlikeli bir aşk iksiri”dir. Bu düşünceye göre, *imkânsız ölümsüzlük* tutkusudur kültürü yaratan; ölümsüzlüğe duyulan özlemin cisimleşmiş, vücut bulmuş halidir *boş yere* bunca sanat eseriyle doldurulmuş bir Mısır mezarı.

Öte yandan, *ölü hayatta olmasa da* boşuna değildir mezar eşyaları; geride kalanın, bir yandan kendisini sevilenle buluşturan hayata teşekkürü, diğer yandan ölünün hatırasını korumak ve ruhunun mutluluğunu sağladığına inanmak suretiyle, bir nebze de olsa yatışması, teselli bulmasıdır. O halde, ölüye bir faydası olmasa da, kalana şifa olmaktadır *iksir*. Engellenmiş, imkânsız aşkın asla ölmemeye yazgılı oluşu gibi, insan ölümsüzlüğün hasretini çektikçe var olacaktır kültür ve bize hayatın sunduğu en lezzetli iksir olmaya devam edecektir sanat. Sanat, bir anlamda ölümlülüğün insanlığa armağanı, ölümden doğan ölümsüzdür; bu bağlamda ölüm, yaratıcılığı, yapıtı doğuran dev bir rahim gibidir.

Jorge Luis Borges, *Ölümsüz* adlı kısa hikâyesinde Diocletianus'un imparatorluğu döneminde Doğu'dan gelen bir yolcunun ölmeden önce anlattığı *Ölümsüzler Kenti*'ni ve bu kentin gizlediği, suları insana ölümsüzlük bahşeden ırmağı bulmak üzere yollara düşen bir askerî halk yargıcının, Marcus Flaminius Rufus'un hikâyesini anlatır.³ Uçsuz bucaksız çöller aşan, “sözel alışverişten habersiz”, kendilerini kara-kösnüye adanmış, kıyıcı ve yabancı ulusların topraklarından geçen yolcu, susuzluktan kavrulmaktayken “suları bulanık”, “selinti ve moloz dolu” bir çaya rastlar ve “hayvanlar nasıl su içerse, öyle kana kana” içer; bu “karanlık sular”ın ölümsüzlük ırmağı olduğunu ancak aradan yıllar geçtikten sonra anlayabilecektir. Bu zorlu yolculuğun sonunda bulunduğu *Ölümsüzler Kenti* ise umduğunun aksine, tiksinti ve dehşet vericidir; öyle ki, yıldızları bile her nasılsa ateşe atabilmektedir; “o durduğu sürece, dünyada hiç kimse güçlü ya da mutlu olamaz.” Şimdi “hain” sıfatını lâıyk gördüğü bu kentten kaçıp kurtulan Rufus, zamanını yolculuğu sırasında peşine takılan, sakalları birbirine karışmış bir mağara adamına birkaç sözcük ve öncelikle de yumuşak başlılığı ve zavallılığıyla Homeros'un *Odysseia* destanındaki ihtiyar köpeği hatırlattığı için kendisine verdiği ismi, *Argos*'u öğretmeyi deneyerek geçirecektir. Yıllar süren bir çabanın ardından, bir sabah nihayet yağın yağmurun altında gözyaşlarına boğulan mağara adamı, “uzun bir süre önce yitirip unuttuğu bir şeyi keşfedercesine” kekelere: “*Argos, Ulysses'in köpeği. Gübrede debelenen köpek. [...] O destanı anlatışından bu yana bin küsur yıl geçti.*”

Ölümsüzlük ütopyasını Borges'in seçtiği her sıfatla, ince ince oya gibi dokuduğu her cümleyle yerle bir eden bu kısacık hikâye, ölüm üstüne yazılmış kadim bir felsefe kitabı gibidir. Mağara

¹ “Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori.” Pantheon, Roma, 1520.

² Elias Canetti, *Ölüm Üzerine*, Çev. Gürsel Aytaç (İstanbul: Payel Yayınevi, 2007), s. 20.

³ Bknz: Jorge Luis Borges, *Alef* içinde *Ölümsüz*, Çev. Tomris Uyar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 43-59.



adamı olarak Ölümsüzler, ölümsüzlüğün yaratılmış kültürü yok edişini simgeler; ölümsüzlük “neredeyse kayıtsızlığın kusursuzluğu”dur; çünkü Ölümsüzler, sonsuz bir zaman dilimi içinde her insanın başına her şeyin geleceğini bilmektedirler ve artık hiçbir şey *bir seferlik* değildir. Bu nedenle, Ölümsüzler Kenti, Ölümsüzlerin “yaratmaya gönül indirdikleri son simge”dir; onu kurmuş ve sonra onu unutarak mağaralarda yaşamaya gitmişlerdir. *Ölümsüz Homeros*, sanat ve ölüm arasındaki organik bağı en çarpıcı biçimde ortaya koyar. Hiçbir zaman ölmeyeceğini öğrenen Homeros, ölümsüz bir eser yaratmak için gereken tutkuyu, sonlu zamanın tehdidinin insana kazandırdığı itici gücü yitirmiştir. Ölümün olmadığı yerde meydan okuma yoktur; meydan okumanın olmadığı yerde *karşı* ya da *rağmen* eyleme geçmenin içinde barındırdığı cesaret, şiirsellik ve yücelik yoktur; ölüm yoksa kahramanlık da yoktur; ve artık sonsuza uzanan zaman sürecinde ve bu sürecin getirdiği sonsuz çeşitlilikteki ihtimaller dâhilinde, her halükârda yazılabilecek bir *Odyseia* sonsuza dek ertelenebilir. Homeros, ölümsüzlük kazandığı anda, kendi ölümsüz yapıtını, dolayısıyla kendisini de öldürmüştür.

Bu hikâyeye hakkında şöyle der Zygmunt Bauman: “*Borges’in Ölümsüzleri kendilerini ölümlülüğü olumsuzlama (yenilgi, iptal) yoluyla oluşturmuşlardı. Bütün eylemlere ya da zihinsel çabalara karşı duydukları küçümseme için öne sürdükleri neden bile (başka bir deyişle, hiçbirinin eşsiz olmadığı ve dolayısıyla hiçbirinin zorluğa değer olmadığı yolundaki neden), kendi ölümlü geçmişlerine duyulan hayranlıktı.*”⁴

Bauman’a göre, *ölümlülüğün ışığı* hayatın bütün anlamlarını soluk, ölgün ve dayanaksız kılmaktadır ve kültür, bir süre ya da olay için de olsa, bu ışığı söndürmek, kısa bir süreliğine de olsa canlılığı ve güvenilirliği geri çağırarak çabasıyla başka bir şey değildir; “*kültür, insanların farkında oldukları şeyi unutturmaya yönelik incelikli, karşı-anımsatıcı teknik bir aygıttır*”⁵; çünkü “*mutlak olanı, ancak bildiğimiz bir yerel ve geçici şeyin yadsınması olarak düşünebiliriz; kendi açmazımızın yerelliğinden ve geçiciliğinden kurtulmayı arzuladığımızdan dolayı, yalnızca mutlak için çabalarız.*”⁶ Kültür ve kültürün kendini ifade biçimi olarak sanat, ölümün anlamsız kıldığı hayata, insanın yaratıcılığı ve emeğiyle geri kazandırdığı anlamdır. Bu durumda anlamsızlık kadar anlam da ölümden doğar. Ölüm olmasa her şey değersiz ve gereksiz, demek ki gerçekleşmesi olanaksız olurdu; ölüm olmasa ne amaç ne de eylem olurdu. O halde ölüme yüklenen *hiçlik*, ölümsüzlüğe daha uygun düşen bir nitelik olmalıdır, nitekim ölümsüzlük kazanınca bir *hiçe* dönüşen Homeros da bunun kanıtıdır.

O halde sanat her koşulda ölümlülüğün kesintiye uğratıldığı bir ihlâl hareketi, bir tür direniştir; ve yapıt direnişin bir kuşaktan sonrakine aktarılan, elden ele geçen simgesidir. İster insanın ölüme rağmen varoluşunu dayatsın, ister yitirmenin acısını anlatsın, isterse ölümlünün hatırasını yaşatsın, her koşulda ölümlünün kendinden sonraki ölümlülerle konuşma biçimidir sanat; demek ki, ölümler sandığımız gibi *ketum* değildir. O halde kültür, sanat ve mimarlık tarihi bir çeşit ölümler geçididir aynı zamanda. Bu bağlamda, Sosyal Bilimler Dergisi’nin *Bir Seyirlik Ölüm* başlıklı 16. sayısı, hem kültürü ve sanatı olanaklı kılan ölüme hakkını teslim etme girişimi, hem de bir adım geri çekilip izleyici konumuna geçerek, kültürün ve sanatın farklı disiplinlerinin ölüm kavramıyla ilişkisinin serüvenine seyirci olmak önerisi olarak okunabilir.

Bu sayıya giren metinler, ölüm ile sanat arasındaki ilişkiye bizzat örnek oluşturan edebî bir metinle, bir denemeyle başlıyor; taziye için çıkılan, bir kayıptan birçok kayba açılan, çocukluğun, çocukluk mekânının, ardından babanın kaybına uzanan, daha geniş bir çerçeveden baktığımızda zamanın yok ettiklerinin izini kültür ve coğrafya üzerinden süren ve politik bir tartışmayı da içeren gerçek bir yolculuk hikâyesi bu. Öte yandan bütün bu acı hatıralar, yazarın

⁴ Zygmunt Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), s. 49-50.

⁵ Z. Bauman, A.g.e., s. 47.

⁶ Z. Bauman, A.g.e., s. 50.



ölüm olmasa hayatın çekiciliğini kaybedeceğine dair inancını sarsmıyor. Arakawa ve Gins'in, kullanıcının mimarî mekânla kurduğu alışlagelmiş bedensel ve zihinsel ilişkiyi ters yüz eden deneysel mekânlarını ise bu yaklaşımın tam karşısına yerleştirmek mümkün. Bedenin fiziksel ve psikolojik mücadele yeteneğini geliştirerek ölümü -ölümsüz yapıyla değil- doğrudan ölümsüz beden yaratmak yoluyla, pratikte de yenmeyi amaçlayan bu sıra dışı örnekleri ele alan makale, aynı zamanda ölümsüzlük hayâlinin ütöpik mi yoksa distöpik mi olduğu meselesini de gündeme getiriyor.

Ölüme karşı tavrımız nasıl olursa olsun, hayatın bir parçası olarak ölüm gerçeğini belki de en iyi Anadolu ağıtları anlatıyor. Ağıtlar aynı zamanda acıyı yürekte söküp dile dökerek, bir anlamda sağalma sürecini başlatıyor; tıpkı mezar eşyaları gibi... Ağıtların edebî özelliklerini ele alan makale, Anadolu'nun sözlü kültürüne ait bu kadim türe geniş bir çerçeveden bakarken, bir yandan edebiyatın olduğu kadar müziğin de ürünü olan ağıtların her iki alana da eşit olarak eğilebilen disiplinlerarası bir bakışla ele alınmasının önemini, diğer yandan ayrılık gibi insanların diğer derin acılarının da ağıtlar üzerinden aktarıldığı gerçeğini de vurguluyor. Nitekim “ölüm varsa bu dünyada zulüm var” diyor kadim bir türkü; ve hasretlik, yaşayanın olduğu kadar ölenin de maruz bırakılabileceği bir zulüm olabiliyor; yalnızca yaşayanları değil, ait oldukları topraklara gömülemeyen ölüleri de yurtsuzlaştıran sürgün gibi... Bu endişeyle yaşanan hayatların tanıklarının, mezarları uzak ve yabancı topraklarda kalan, deyim yerindeyse ikinci kez ölenlerin arkalarında bıraktıkları yakınlarının anlatıları da ağıt acılığında... Ardından mekân ve zaman olarak uzaklara, bu kez Hint mitolojisinin yaradılış hikâyesindeki ilksel kurban ritüeline uzanıyor ve Puruşa'nın parçalanan bedeninin uzuvlarıyla cisimleşen insanları doğumdan ölüme dek hiyerarşik olarak ayrıştıran, eşitsizliğe mahkûm eden kast sistemini mitolojik anlatılar eşliğinde okuyoruz.

Kökenleri Hıristiyan Katolik pratiklerine dayanan ve geride kalanlara tevekkül telkin edilişiyle aynı zamanda dinî ritüelin bir parçasını da oluşturan *requiem*lerin zaman içinde gerek söz ve müzik dili gerekse konu itibarıyla çeşitlenmesi, kaybedilen bir kişinin ardından duyulan acıdan, giderek doğrudan acının kendisini anlatmaya yönelmesi ve aynı zamanda toplumun ortak kayıplarına dair örneklerle politikleşmesi ve sekülerleşmesi, sanatın ölüm acısı kadar değişmez bir duyguyu tasavvur edişinin zaman içindeki dönüşümünün yanı sıra Batı sanatının toplumsal olgulara ve düşünsel paradigmalara bağlı olarak günden güne değişen eğilimlerini okuma olanağı da sunuyor. Buna karşılık Radu Vancu'nun farklı dönemlere ait şiirlerinde geçen gerçek veya hayâlî mekânların simgesel anlamlarının çözümlenmesi, Rumen şairin mekânı şiire aktarma yönteminin yanı sıra, babasının intiharının şairin ruhunda yarattığı travmanın kendi oğluyla kurduğu ilişki üzerinden çözülmesine de ışık tutuyor. Bu bağlamda, bir sanatçının yapıtları üzerinden insanın yas sürecinde içinden geçtiği ruhsal aşamalara da tanıklık etmiş oluyoruz.

Çek Sürrealizminin büyük ustası Jan Švankmajer'in animasyondan plastik sanatlara uzanan yapıtları ise bizi başrolünü ölümün üstlendiği büyümlü bir dünyaya götürüyor. Kullanılan malzeme ve teknik açısından olduğu kadar intihar, cinayet, kanibalizm, bedensel ve ruhsal çürüme ve gene ölümle ilişkilendirilerek ele alınan erotizm, ensest, şiddet, gibi kavramların çeşitliliğiyle de son derece geniş bir çerçeveye yayılan bu örnekler, ölümün “sevimsiz” yüzünü oyuncu bir kara mizahla harmanlıyor. Aynı zamanda *sivri* bir politik eleştiriyle dönemin totaliter rejimine de karşı çıkan bu yapıtlar, bugün “eleştiren” ile “eleştirilen”i *geçicilik-kalıcılık* bağlamında karşılaştırdığımızda, sanatın gücüne ve ölümsüzlüğüne dair sağlam birer kanıt.

Bu hayâlî dünyadan, savaşın tahayyülümüzün sınırlarını zorlayan gerçeklerine geçiyoruz. Hiçbir sanatsal kaygının barınmasına olanak tanımayan savaş, sanatçının yapıtıyla kurduğu ilişkinin mümkün olan en yalın, en samimi, en sahici biçimine zemin hazırlıyor aynı zamanda; ve





Sedlec Kemikliği, Kutná Hora. 14. yüzyılda veba nedeniyle ve 15. yüzyıl başlarında Bohemya Savaşlarında ölenlerin kemiklerinden 1870 yılında František Rint tarafından yapılan düzenleme.
Fotoğraf Gevher Gökçe, 2014.

şairin öldürmek ile ölmek arasındaki sıkışmışlığından doğan savaş şiiri, önce kendisi için kazdığı ruhsal sığınağını ve nihayetinde kendi anısına kaleme aldığı mezar yazıtını oluşturuyor. Pierre Bourdieu'nün *habitus* kavramından hareketle Birinci Dünya Savaşı'nın çoğunluğu genç yaşta cephede ölen İngiliz şair-askerlerinin, asker ve şair kimlikleri arasındaki içsel çatışmanın izini süren son makale, ölümün coğrafyasını şiir aracılığıyla tanımlarken, aynı zamanda anıt ve anıtsallık kültüründeki paradigmatik dönüşüme de ışık tutuyor. Endüstriyel gücün devreye girmesiyle cephe ve savaş kavramının değiştiği, ölüm kusan makineler ve gazlar aracılığıyla öldürme kadar işkencenin de bir strateji olarak benimsendiği Birinci Dünya Savaşı'nın cepheden sağ dönen askerler üzerinde yarattığı korkunç yıkıma, bu kez süreci bizzat yaşamamış bir sanatçının gözünden baktığımız "*Shell Shock, Bir Savaş Requiem*", bu sayının son makalesinin devamı olarak da okunabilir. Böylece, bir denemeye başlayan bu seyir

bir çeviriyle son bulurken, edebiyattan edebiyata bir çember çizmiş oluyoruz. Bütün varlıkları ortak bir kaderde buluşturan sonsuz *hayat-ölüm-hayat* çemberi gibi, sanat da nihayetinde bütün coğrafyaları birleştiriyor.

Bu dergide yer alan metinlerde gördüğümüz gibi, kültürün ve sanatın ölümü tasavvuru, tevekkül, inkâr, isyan, yas, merak, mizah, politik eleştiri gibi farklı kavramlardan ve/veya duygulardan hareket edebilir. Fakat konuya hangi bağlamda yaklaşırsa yaklaşsın, bütün bu tasavvuru aynı zamanda insanın en mahrem duygularıyla yüzleşmesi olarak kabul etmek mümkün; ve ister ölüme meydan okuyor, ister ölüm korkusunu itiraf ediyor, isterse insanlığın işlediği cinayetler için günah çıkarıyor olsun, yalnızca bu mahremiyeti paylaşma samimiyeti ve cesareti üzerinden, ölümü ele alan yapıtlara ayrı bir değer atfetmek de mümkün.

İnsan kendi hayatını ve hatta bir yere kadar da olsa kendi ölümünü de tasarlayan bir sanatçı aynı zamanda. Her birimiz hayatımıza bir anlam atfediyor ve varlığımıza yüklediğimiz misyonu gerçekleştirerek, arkamızda anlamlı, değerli bir iz bırakarak gidebilmek istiyoruz. Bu bağlamda, ölmeden önce bir film şeridi gibi gözlerimizin önünden geçeceği söylenen hayatlarımızın hepimiz için bütünüyle bağrımıza basılabilir, keyifli ve onurlandırıcı *bir seyir* olabilmesi dileğiyle...

Gevher Gökçe
Kasım 2017

Editorial Preface

*Here lies that famous Raphael
by whom Nature feared to be conquered while he lived
and when he was dying, feared herself to die.
An epitaph of Raphael penned by Pietro Bembo.¹*

*It is only the muse, which adds a bit of life into death.
Goethe*

“The purest expression of culture is an Egyptian tomb, where everything lies about futilely, utensils, adornments, food, pictures, sculpture, prayers, and yet the dead man is not alive” says Elias Canetti.² As for him, “culture is concocted from the vanities of its promoters” and “it is a deadly love potion” dragging man away from his death. According to this idea, culture is formed by the passion of *impossible immortality*; an Egyptian tomb, which is stuffed with that much of artwork for *nothing*, is the embodiment of yearning of immortality.

On the other hand, *although the dead is not alive*, the belongings of a tomb is not in vain; while it is the appreciation of life, for uniting the survivor with the beloved, it is also, a bit of tranquility and consolation for remembering the memory of the dead and the belief that it provides peace for the soul. In this case, *the potion* in fact, heals the survivor, not the dead. Similar to the impossible and frustrated love, which is destined to live eternally, culture is also destined to exist as long as people yearn for immortality; and art will continue to be the most savoring potion offered by life. Art, in a sense, is the gift of mortality to humanity; it is the immortal born of death; in this context, death is like a giant womb that gives birth to creativity and artwork.

In his short story *Immortal*, Jorge Luis Borges cites a voyager, who comes from the East during the reign of Emperor Diocletianus, and the story he tells before his death concerning a military public judge, Marcus Flaminus Rufus, who sets off on a journey to find the City of Immortals and this city’s secret river of immortality.³ Going beyond the vast deserts, “*unaware of verbal trade*”, devoted into black lust, voyager passes through the land of the savage and the wild. Parched with thirst, the voyager comes across a “*murky, “tormented and full of debris”* stream and drinks it “*like how animals quaff off*”. Only after years, he realizes that these “*black waters*” was the river of the immortality itself. *The City of Immortals* he finds after such a challenging journey is, opposite to what he has been expecting, “*disgusting and terrifying*”; somehow even the stars are thrown into fire; “*as long as it stands, no single one in the world can ever be happy or strong*”. Rufus, who escapes from this city, which he now defines as “*traitor*”, spends his time trying to teach a few words to a lousy bearded caveman, following him. Before all else, he tries to teach the name Argos, as a reminder of the poor old dog in Homeros’ epic *Odysseia*, for its amiability and helplessness. After years of hard work, under a long awaited rain, the caveman breaks into tears and stammers as if he “*discovered something long lost and forgotten*”: “*Argos, Ulysses’s dog, the dog wallowing on dung. [...] I have told this story thousands of years ago.*”

This short story, which tears down the Utopia of Immortality with each and every adjective Borges chooses and each sentence he constructs with utmost care, is like an ancient book of philosophy written on death. Immortals as cavemen symbolize the eradication of created culture

¹ “*Ille hic est Raffael, timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori*” Pantheon, Roma, 1520.

² Elias Canetti, *Ölüm Üzerine*, Trans. by Gürsel Aytaç (İstanbul: Payel Yayınevi, 2007), p. 20.

³ See: Jorge Luis Borges, *Alef inside Ölümsüz*, Trans. by Tomris Uyar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), pp. 43-59.



by immortality; it is “almost the perfection of oblivion”; because Immortals know every single thing befalling on humanity in an infinite time, thus, nothing happens *for once*. For this reason, the City of Immortals, is “the last symbol for Immortals to be enamored of its creation”; this is why, after the establishment of the city, they moved to caves forgetting it. In this sense, *Immortal Homeros*, strikingly sets forth the organic bond between art and death. Homeros, who has learnt that he will live for eternity, is deprived of motivation raised by the threat of finite time, loses his passion for the creation of an immortal artwork. In the absence of death there is no challenge, and in the absence of challenge there is no bravery, poetry and sublimity. Since challenges are only present when there is an act of *counteracting* or even standing *against*. Furthermore, there is no heroism in the absence of death; and within the course of infinite time or within the infinite variety of possibilities brought by this course, *Odysseia*, an epic to be written by all manner of means, can be postponed. By the time Homeros achieves immortality, he kills his immortal artwork, therefore he kills himself.

Zygmunt Bauman, on this story, indicates that: “Borges’ Immortals construed themselves out of the negation (defeat, annulment) of mortality. Even the reason they offered for the contempt they felt for all action or mental effort (namely, that neither of them can be unique, and therefore none is worthy of trouble) was a tribute to their mortal past.”⁴

According to Bauman, *the light of mortality*, makes all the meanings of life pale, withered and unfounded. In this sense, culture, for a while or for a single event, is nothing but an attempt to diminish this light, an effort to recall vitality and trustworthiness for a time being. Correspondingly “culture is an elaborate counter-mnemotechnic device to forget what they are aware of” because “we can only imagine the absolute as a denial of the local and temporal we know and we can only work for the absolute since we wish to escape the locality and temporality of our predicament.”⁵ Art as culture and a way of culture’s self-expression, is the reclaimed meaning of life, reclaimed by human being’s creativity and effort; the meaning which is rendered meaningless by death. In this case, meaning as well as meaninglessness arises from death. In the absence of death, every single thing would have been unworthy and unnecessary, scilicet, it would have been impossible to occur; without death, there would neither be purpose nor act. In that case, *nothingness* that is attributed to death is actually more appropriate to attribute immortality; Homeros, turning into a *nothing* by gaining immortality, is a valuable evidence of it.

Then, art, in all circumstances, is an act of infringement, a form of resistance, and a symbol of artifact, interrupting mortality, while artwork is the symbol of this resistance passing through generations, from hand to hand. It either imposes existence against death or narrates the pain of loss, or reminds the memory of the dead, in all circumstances, art is the way for mortals to communicate with future mortals. Thus, contrary to the supposition, the dead are not secretive. In this sense, culture, art and architecture are a kind of death gateway. In this context, MSFAU Journal of Social Sciences, 16th issue, entitled “*One Way Voyage of Death*” can be read as an attempt to give death (mortality) credit for enabling culture and art, as well as a proposal of taking a step back to become the audience, who witness the relationship between culture and various branches of art.

Articles in this issue begin their journey with a literary text, an essay, which constitutes an assertive literary exemplary regarding the relationship between death and art. It begins with condolence, and continues with a single bereavement into other bereavements, further covering childhood, space of childhood and loss of father. In a broader view, it is a real journey story following the lead of consumed (by time) through culture and geography, which also includes a political discussion. On the other hand, these sour memories do not seem to undermine the author’s belief that life would lose appeal without the existence of mortality. It is possible to

⁴ Zygmunt Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), pp. 49-50.

⁵ Z. Bauman, *Ibid*, p. 47.



apply Arawaka and Gins' experimental spaces, to the polar opposite of this approach, where the mental and physical relationship of the occupant with the environment is reversed. This article is concerned whether the fantasy of immortality is utopian or dystopian, while analyzing the instances where the practical immortality is achieved by mental and physical bodily struggle through creating an immortal form.

Regardless of our attitude towards death, the utmost reminders that describe death as unavoidable are the Anatolian lamentations. The lamentations somehow start the healing process by clearing the pain through singing; just like the grave goods... The research about the literary principles of the laments aims to look at the ancient Anatolian oral tradition from a broad perspective while analyzing them from a musical perspective as an interdisciplinary genre, since the laments are also used as a way of expressing one's deepest bitterness. Likewise, an ancient folk song says "*in this world, if there is death, there is cruelty*"; longing could impose cruelty on both the living and the dead; like the exile that leaves the living with no connection to their roots and the dead buried in foreign lands... The stories of the relatives of the dead whose bodies were buried in foreign lands are at least as painful as the laments themselves... After Anatolia, we are reaching out to far away India to the primary mythological sacrifice ritual in the story of creation, through Purusha's body parts scattering and forming the hierarchical caste system defining people's lives from birth to death.

The roots of the *requiems* are embedded in the Catholic practices as a part of religious rituals, as a representation of submission to God; although in time, they developed various means of music and content with a transformation from the expression of pain for the dead to expressing one's own pain caused by the dead. Simultaneously, the requiems started to become secular and politic while expressing a society's reaction to the death of a public figure. The gradual transformation of the representation of the pain of death in arts -as an unchanging emotion- as well as the contexts of the requiems, give a solid representation of the ever-changing inclinations of the Western arts towards the public phenomena and paradigms. On the other hand, the symbolic analysis of the real or imaginary environments in the Romanian poet Radu Vancu's poems, written in different periods of time, reveals the resolution of his trauma caused by his father's suicide through his relationship with his own son. In this context, with the help of an artist's creation, we are witnessing the spiritual stages experienced during the grieving process of the human beings.

The animated film maker and plastic artist Jan Švankmajer, the great master of Czech surrealism, leads us into the depths of a magical world where the leading role is played by death itself. The actor portrays the "unpleasant" face of death blent with a dark sense of humor through materials and techniques combined with the concepts identified with death; these concepts include suicide, cannibalism, spiritual and physical decay, eroticism, incest and violence. These works of art *strictly* opposing to the totalitarian regime on any given period, are a solid proof for the power and immortality of arts when "*the critic*" and "the one being criticized" are compared on the *transience-permanence* basis.

Now, from the imaginary world, we are moving on to the reality in which wars are pushing the very limits of imagination. Wars, which do not harbor any sort of artistic concern, constitute the utmost platform for the simplest, sincerest and the most realistic environment for the relationship established between art and the artist; and the war poems, which are born from the poet's conflict to kill or to be killed, primarily serves as a spiritual safe haven and then eventually constitutes the gravestone words the poet creates for himself. Based on Pierre Bourdieu's concept of *habitus*, the final article tracing the inner conflicts between the poet and soldier identities of the youngster English poet-soldiers who mostly died during the Great War, also sheds light on the paradigmatic transition on the cult of monument and monumentality, while defin-





Sedlec Ossuary, Kutna Hora. Bones of the victims from plague and Bohemian war, put together as sculptures in 1870 by František Rint. Photograph Gevher Gökçe, 2014.

ing the geography of death through poetry. “*Shell Shock, A Requiem of War*”, an opera created by three artists, through which we observe the horrible destruction on the veterans of the Great War, in which the concepts of front and battle have been transformed by industrial power, and death and torture via machines and gasses have been appropriated as a strategy, can be read as the continuation of the last article. In this way, we drew a circle from literature to literature since this *voyage* begins with an essay and ends with a translation. Finally, art combines all geographies, just like the infinite circle of life-death-life which unites all creatures within a shared destiny.

As it can be observed through the articles appearing in this issue, art and culture’s expression of death can start off with concepts and/or emotions such as submission, rejection, rebellion, grief, curiosity, humor, and political criticism. No matter what the approach towards the subject, it is possible to acknowledge this envision as

a confrontation with the confidential emotions of human beings; whether it challenges death or confesses the fear of death, or even makes confessions for the homicides committed by humanity, it is possible to attribute a distinct value to the works concerning death for the sake of their sincerity and courage in sharing this confidentiality.

Human beings are artists that design their own lives and even – to some extent - their deaths. We all impose a meaning on our lives and hope to achieve the mission we impose on our existence to be able to leave behind a worthy track on our departure. In this context, it is my wish that our lives, which are said to pass through our eyes right before dying, turn out to be embraceable, joyful and honorable.

Gevher Gökçe
November 2017

Yaşamın “Çekiciliği” Ölümdendir*

The “Charm” of Life Springs from Death

Ahmet ÖZER¹

Öz

Bu makalede yazar, kendi kişisel deneyimlerinden hareketle, kültürel gelenekler içinde ölüm hâllerinin nasıl yer aldığını, Türkiye'nin doğusunda yer alan Van ili örneğinde ele almaktadır. Makale söz konusu coğrafyanın kültürel gelenekleri üzerinden ölüme ilişkin edebî ve politik bir tartışmayı da içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, taziye, mezar, gelenekler, Van.

Abstract

In this article, the author discusses how the death situations in cultural traditions take place in his own personal experience, in Van province in the east of Turkey. The article also includes a literary and political debate on death through cultural traditions of geography.

Keywords: Death, condolence, grave, traditions, Van.

Baharda Ölmek

*Yaşamak,
Bir dere gibi çağlamak.
Yaşamak,
Taze bir kır çiçeği gibi açmak.
Ve yaşamak,
Kıvrılmak bir yılan gibi,
Ölümün “namert” yamacında.
Ölüm de gerek bazen,
Bir dere çağlayacaksa o dem.
Ölmek,
Baharın bir parçası olsa gerek...*

Ölüm ve Yas

Kadim topraklardayım... İran hududundaki Pirreşit Dağı'nın eteklerinde. Pırtağ Ovası'nın dağa yaslandığı yamaçta kurulmuş bir köydeyim... Adana üzerinden, Mersin'den geldim buraya... Bu köy benim doğduğum köy... Şimdi oradayım, eski adıyla Ut'da. O da isim değişikliğinden payını almış, ismi Türkçeleştirilmiş, Beydağı olmuş...

Neden burdayım, niçin geldim yıllar sonra? Hem halamın oğlu hem de çocukluk arkadaşım Hacı Mustafa'yı kaybettik, onun taziyesi var, onun için geldim... O da her fâni gibi öldü, şimdi

* Yayın Başvuru Tarihi: 11.09.2017, Yayın Kabul Tarihi: 28.11.2017.

¹ Prof. Dr., Ahmet Özer Toros Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, ahmet.ozero@toros.edu.tr.



yok artık aramızda. Bir çocukluk arkadaşı ölünce insanın, çocukluğunun bir parçası da onunla gidiyor sanki...

Ailesi acılı Mustafa'nın, bense acıdan ziyade hüzünlüyüm nedense. Onların acılarını paylaşmaya gelmişim. Yüzler asık, kalpler kırık şimdi. Acı eğilmiş ağaç dalları gibi bedenlerden sarkıyor. Kasvet bulanık bir su gibi evin ortasında bedenden bedene akıp duruyor. Onu biraz azlatmak, yüklenmek, paylaşmak gerek, yoksa bunca acıyla nasıl devam eder hayat? Onlara sarılıyoruz, gözyaşlarına ve karalar bağlamış yaşlarına ortak oluyoruz. Paylaştıkça çoğalan mutluluğa karşın, azaltacağız şimdi acıyı bölerek. Ben de acının bir kısmını onlardan almaya, serxaşi'ye, yani başsağlığına gelmişim. İnsanlar halâşadlıklarında mutlulukları çarpıp, yaşlarında acıları bölüyorlar bu kadim coğrafyada.

Ölü evi şimdi normal işlerle uğraşamayacağı için misafirleri başkaları evlerine götürecek âdet olduğu üzere. Başsağlığına gelenler, durumuna ve konumuna göre bir torba şeker, bir koyun, bir kuzu ya da elinde birşeylerle geliyorlar. Böylece, birinin yokluğunu kendi varlıklarını hatırlatarak doldurmaya çalışacaklar, "Biz varız ve seninleyiz" diyecekler ölünün yakınlarına. Onların daralan yürekleri bu dostlarla genişleyip ferahlayacak, yok olan yakınlarının boşluğu gelenlerin varlığı ile dolmuş olacak, böylece çekilmez olan acı dağıtılarak hafiflemiş, çekilmiş olacak. Ne ki, büyüyen şehirlerin hayhuyunda artık herkes kendi acısının hamalı. Diğer şeyler gibi acılar da paylaşılmıyor artık. Bencilliğin götürdüğü ben, kişiyi benliğinden koparıp başka dünyalara atmış ona sunulan "hileyle"...

Buraya yaptığım yolculuk, zamanın amansız feryadında çocukluğuma doğru yaptığım bir yolculuk oldu benim için. Hem bir iç yolculuk hem de değişen dünyaya bir dış gözlem... Kendimle, geçmişle hasbihaldehyim, gelecekle hesaplaşmada. Bakıyorum da, etraf küçülmüş sanki. Ya da ben mi büyümüşüm..? Yaşar Kemal'i son yıllarında, annesinin destan ve eşkiyalık hikâyelerini dinlediği ata baba toprağı olan komşu köyümüz Ernis'e götürmek istemişim. Sözlerin büyücüsü, büyük usta, bir yandan görmek istiyordu köyünü, öte yandan da "Hadi üstad gidelim" dediğimde ağırdan alıyordu. Nedenini sorduğumda, ilerlemiş yaşın verdiği sağlık sorunlarının ötesinde, köyü ilk gençlik yıllarında gördüğü şekliyle hatırlamak istediğini anladım, daha da üstelemedim. Çünkü çocuk büyüdükçe yıllar önce yüreğinde sakladığı, gözünde büyüttüğü ne varsa küçülüyor.

Ben gözlerimi kapayıp o yıllara gidiyorum, çocukluğuma. Anılar canlanıyor zihnimde. Birini çekip çıkarınca bir diğeri "Ben de buradayım, sakın beni unutma, beni de çek çıkar bu derin kuyudan" diyor el uzatarak. Farkına varıyorum ki; unutulmak ölmek demektir anılar için. Anmak, gün yüzüne çıkarmak ise yaşatmaktır onları, can vermektir; yazmak ise ölümsüzleştirmek. Eğer yazarsanız onları, siz ölseniz de onlar yaşamaya devam eder, ömürleri ömrünüzden uzun olur.

Zaten hayat dediğin nedir ki, anlar ve anılardan başka? Öyle ki kısa bir süre sonra yaşadığımız her şey, uzun bir süre önceye ait olur. İşte o zaman sarsılır kendine gelirsin zamanın sarsıcı ruhu ile. Ne ki müsveddesi yok zamanın, olmadı başa sarayım diyemezsin, hoş desen de bir işe yaramaz ki. Bir çınar ağacı gibi yaşanmışlıklarla bezenmiş dalları bol olsa da yaşamın, kökler zamanla yaşlanır, kurumaya yüz tutar, yok olmaya doğru hızla yol alır, onu anılarla sulamazsan eğer.

İşte böyle hasbihâldehyim kendimle, bu gün bu gece, çocukluğumla ve anılarla ve geleceğin bulanık belirsizliği içinde bana el sallayan umutlarla... Bilinci geçmişe, muhayyilesi geleceğe açılan iki kapılı bir hanın tam ortasındayım... Ruhum çarmıhta sanki. Bir gerilere gidiyor bir ileriye. Geçmiş yıllar daha dün gibi gelip takılıyorlar aklımın oltasına... Tekrar yaşamak istesen de yapamazsın, lâkin çok uzaklarda kaldılar... Geri saramazsın zamanı ve o zamanda olanı biteni. Zamanda bi zamanem, iki dünyada bi gümanem, Mansur'em dara geldim demiş ölümün çirkin yüzü Bağdat'da. "Hey keda bè dünyayı" sözleri kulaklarımda...

Usul de Erkân da Başkadır Hâlâ Burada

Kişi büyük olunca, acısı büyük yaşıyor, geleni gidene çok oluyor, taziye evi dolup taşıyor. Yemenin içmenin bol olduğu bir mekâna dönüyor ev. Yemek için hazırlanmış odaya geçiyoruz. Yerde uzunca serilmiş bir sofraya göze çarpıyor. Üstünde lavaş ekmeklerin serili olduğu sofranın ortasında bir saç tava, içi dolu kavurma bize göz kırpmıyor; ve bir sini pilav, pilav sinisinin üstünde de bir pişmiş koçun kellesi duruyor. Uzaktan misafir gelmiş diye bir koç kesmişler. Bizi itibarlı sayıp koçun kellesini pilav sinisinin üstüne koymuşlar. Bu âdet, misafire verilen değeri ve onun koç gibi görüldüğünü gösterir. Yemekler yendikten sonra, Erzurum şekeri ile kırtlama çay içme faslı mutattandır burada. Bardağımı tabağın içine yanlamasına devirinceye kadar çaylar dolup dolup geliyor.

Sonra köyün zamanla harmanlanmış karnına doğru ilerliyoruz. “İşte bak burası doğduğum ev” diyor birisi. Bir eski dostu görmenin heyecanıyla irkiliyorum. Bakıyorum, evet, burası doğduğum yer gerçekten. Doğduğum ev, taştan ve kerpiçten yapılmıştı, iki katlı, iki odalı, sekili ve avlusu ile çocukluğumun kişilikli sarayı idi... Taşları kayıp gitmiş, komların ve ahırların duvarlarına karışmış, yaşlı bir ninenin yüzü gibi kırış buruş şimdi duvarları. Eski bir dostun yara bere içinde insana “beni iyileştir” demesi gibi bakıyor... Oysa ne güzeldi çocukluğumun bu görkemli evi, o güzelim köy, uzanan bozkırlar, yemyeşil çayırklar, vadiler, güller, çiçekler, sosunlar... sanki hepsi göç edip gitmişler. Mala mı...

Burası iki deprem geçirmiş 35 yıl arayla. İlki 24 Kasım 1976 tarihinde olmuştu; ben o zaman lisede öğrenciydim, Diyarbakır’da. Atlayıp geldiğimde harabeye dönmüş kasabamı tanıyamamıştım. Sonra varıp yıkıntılar arasında evimizi bulunca, dört kardeşimin cesetleriyle karşılaşmıştım. Babam bir yandan onları kaybetmenin acısıyla sarsılırken öbür yandan beni karşısında bulmanın sevincini duymuş, bu onun acılarını bir nebze hafifletse de o genede acıyla sevincin bıçak sırtında gidip gelmiş, yüreği ha bire kanamıştı... Derken, zamanın teskin edici ruhu daha bu yaraları sarmadan, 23 Ekim 2011 tarihinde ikincisi geldi depremin, hallaç pamuğu gibi atarak, yıkıp yaktı ocakları. İşte gene, bir “kederli kasvet” daha gelip bulmuştu bizi...

Köyün aşağısına doğru gidince yeni bir manzara karşılıyor bizi. Deprem sonrası orada burada parlayan ve bir şeye benzemeyen çatılı evler pıtırak gibi açmış şimdi... Onlar taştan azade, betonun soğukluğuna teslim olmuşlar çoktan. Ben hep hayret etmişimdir modernleşme denen çarpık yabancılaşmaya. Kürtler, Türklere benzemekte, Türkler de Batılılara benzemekte aramış durmuş modern olmayı. Geçmişten ve gelenekten kopan, köksüz, bir acayip özentisi. Arada kalmış hepsi. “Dünyanın en büyük trajedisi nedir?” diye sorarsanız bana “arada kalmaktır” derim size ben... Bilimi, üretimi bir yana bırakıp, giyimi kuşamı, yemeyi içmeyi, yapıyı yapılaşmayı taklit edenlere bir bakın... Nasıl da köksüz o yana bu yana savruluyorlar. Oysa ağaç kökünden yükselir. Ot bile ottur, kökü üstünde yeşerir, dostlar. Geçmiş olmayanın geleceği olur mu hiç?

Neyse, ben gene sılama doğru kanatlanayım, Korsevel Dağına ve Qereçelik Vadisine doğru... Daha oraya varmadan, "bırrê", "çevgırdonek", "tuté", "dara topé" oynadığımız, "tırso" topladığımız, "rıbis" ve "mendé" şölenlerine gittiğimiz yeşil çayırklar geçmişten el sallıyorlar bana... Ben çok uzaktan geliyorum, “Nerde kaldın bunca yıldır?” deyip sitemdeler hepsi bana. “Ancak gelebildim, affedin beni” diyorum, çocuk Ahmed’in elini tutarak yanlarına varıp. Büyümek biraz kirlenmektir, biraz da gurbete çıkmak. Çocukluk ise sılasıdır insanın, en saf, en temiz kesitidir yaşamımızın, dönüp durmak istediğin. En zengin en temiz banka hesabı. Bugün oraya meyyal muhayyilem...

Tekrar dönüyoruz taziye evine. Bir iç yolculuktayım gene... Bir yanım derinde geçmişin derinasında çalkanyor öbürü bugünün durgununda. Yaşadığımız mutluluğun bir kefareti gibi acı ile birlikte hüznün var bugün her yerde. Taziye bir gün önce bitmiş. Bitmiş ama yas daha çok sürecek burda. Bir de bir susku var ki kurşun sıksan geçmez... Hep merak etmişimdir, neden insanlar taziyelerde konuşmak yerine susarlar? Oysa bazı kültürlerde ölümler düğün dernekle gömülür.



Bazılarında ise akşam kutlama yapılır. Ölünün ruhu şad olsun diye. Biz de ise durum tam tersi. Mustafa'nın eşi, kızı ve bacıları kırk gün kırk gece kara giyip yas tutacaklar; oğulları ve erkek akrabaları on gün sakal traşı olmayacak, ta ki bir sevenleri karaları kaldırıp, erkekleri berbere götürünceye dek. Oysa konuşmak, söyleşmek açar insanı. Afrika'da bir yerde, ölülerin adını söylemezsin, özlemezsin onları, unutursun, yaşamın daha rahat devam etmesi için. Bizde tersine, anarak büyütürsün özlemlerle beraber acıları. Ne garip...

Ben dışardan gelmiş misafirim ya, konuşuyorum, Mustafa'yı anlatıyorum onalara, çocukluğumuzun altın günlerini. Onu anlatınca, o arada oğlu Hamdullah da başlıyor, babasının son günlerini anlatıyor bana. "Babam'ın dizkapağında bir ağrı oluşmuştu, gittik hastahaneye, yaptılar. Bende birşeyler almak için dışarı çıktım. On beş dakika sonra döndüğümde, babamın ağzından köpükler saçtığını, dehşetle gördüm. 'Ne yaptınız babama?' diyerek bağırmağa başladım. Onlar da antibiyotik verdiklerini söylediler. Oysa babamın antibiyotiğe alerjisi vardı dayı. O an babamın kalbi durmuştu. Kalp masajıyla geri getirmeye çalıştılar." Gözleri nemlendi bu sırada Hamdullah'ın. "Ve babam dönemedi, o günden sonra tam yüz gün komada kaldı. Yüz birinci günde öldü." Bitirdiğinde gözlerinden yaşlar akıyordu Hamdullah'ın. İşte coğrafya, işte İbni Haldun'un dediği kader.!? Susuyor herkes bir müddet... Bu sadece yas suskunluğu değil, bu kaderi, bu zilleti değiştirememenin çaresizliği aynı zamanda. Bir iç sesin isyanı hissediliyor yüreklerde; "Bu kadar keder daha ne kadar sürecek; dünya daha ne kadar dönecek böyle buralarda?"

Ölülerini Bekleyen Diriler

İnsanlar minderlere bağdaş kurmuş, nakışlı yastıklara dayamış sırtlarını dinliyorlar. Konuşmayı güncele çekiyorum. Köyün çoğu göçmüş batıya, ekmek parası için. Kimi de "Ata baba topraklarını terketmem" deyip kalakalmış buralarda, hâlâ mezarlarının başında. "Mezarlıklar bir toplumun hafızasıdır" der şimdi adını anımsamadığım bir filozof. Mezarlıklar bizde "Şehr-i Hâmuşân", yani "sessizlerin şehri"dir. Batı'da da öyle değil midir, sessizler şehri anlamında, "Nekropolis"tir onlarda da. Bazıları görkemli heykeller, resimler ve tarih tiratlarıyla dolu, gezdiğinde mezarlık değil bir müzede sanır insan kendini. Bizdekiler ise daha sessiz daha sade... Güzel nesirler, nazımlar ve sessiz cümleler yazılmış onlara dair. Neden acaba? Sessizliğe gark olanları rahatsız etmemek için olabilir mi? Yahya Kemal, Hafız'ın kabrini ziyaretinde, "Rindlerin Ölümü"yle mezarlığın sessiz senfonisini şöyle tedâi ettirir: "Ölüm âsude bahar ülkesidir bir rinde/ Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter/ Ve serin serviler altında kalan kabrinde/ Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter." Seherde yalnız açan güller, geceninin ıssızında öten bülbüller... Ve mezarlar... Onlar ki, geçmişe geleceğe taşıyan hafızalardır. Onlarla sukûnetli kelimeleri, büyük çığlığı ve ahenkli yas şarkılarını yakalar insan evlâdı.

Birkaç karış toprağın başında kalakaldığımızda anlarsınız ki giden gitmiştir. Bu gitmek, bildiğiniz gitmelere benzemiyordur hem de. Kanlı canlı hayatınızda olan birinin üzerine toprak atılışını seyrettiğinizde, tokalaştığınız, sarıldığınız, gördüğünüz bedeni o toprakta çürümeye terk ettiğinizde, "ölümden başka her şey yalan" dedikleri bir boşvermişlikle zaman geçirirsiniz bir süre. Ve bile isteye, o bir karış toprağın üzerine ektiğiniz çiçekler, o bildiğiniz insanın bedeninden semirtip, boy verir. Gariptir, mezarlıklardaki o çiçekleri sulayan da gene siz olursunuz.

Mezarlar, mezarlıklar aslında ölümlerden ziyade bu dünyada yaşayanlar için. Çünkü ölümler değil dirilerdir onlara anlam yükleyenler. Dedem Melle Şemdin'in mezarı da burada. Gelirken durdum başında. "Bak dede ben geldim, torunun geldi"; acep duyar mı ölümler dirileri? "Dede, senin gibi ben de yürüdüm ilim yolunda." Beni duydu mu acaba? Babası Usıb, yıllar önce "Git oğlum, seni ilim yoluna feda ettim" diyerek göndermiş onu çok uzaklara. Uzun süren yolculuklara çıkmış bilgi ve hakikatın peşinde. Ondan yaklaşık yüz yıl sonra onun yolundan yürüyorum, yüz yirmi yıl yaşamış olan dedemin. Dedemin mezarında bunları düşünüyorum. Babam yıllar

önce etrafımı köydeki demirci ustası Kadir'e yaptırmış. İlkokuldan sınıf arkadaşım olan Kadir, evlenip çoluk çocuğa karıştığında iş yok güç yok, ne yapsın; o da köyde bir demir atölyesi açmış. Önce herkes yadırgamış, sonra da bütün demir işlerini ona yaptırır olmuşlar. Kadir'in nevi şahsına münhasır yaptığı demirden korunak mezarı korumuş. Babam, "üstüne sakın mermer, etrafına duvar örmeyin oğlum, serbest kalsın, ruhu rahat edip şad olsun demişti" bana. Aklıma bir soru takılıyor, ruhlar ölmüyor mü acaba? Ben dedemden yaklaşık yetmiş yıl sonra yüz bir yaşında ölen babamın mezarını yapması için Van'daki bir ustaya söylediğimde; o da "mermer ve taştan başka olmaz" demişti. Şimdi bunları hatırlayınca, şüpheli bir duygu kapladı içimi. Oysa, "Yârin yanağından gayri her şeyde hep beraber olmak için" çıkışıyla Osmanlı Sarayını ürküttüğü için Serez'ın çarşısında bir ağaç dalına üryan asılan büyük âlim, "cismânî haşır" yoktur demişti. Yani "ruhlar bir yerde bekleyip sonra bir gün (ruz-i ceza) bedenlenecekler söylemi, bu dünyadaki insanoğlunun ölümü kolay karşılamak için bulduğu hayali bir yoldur" diyordu Şeyh Bedreddin, Varidat'ta. Bu duygular içinde köydeki ölümler diyarından ve köyden ayrılıyor, geçmişten geleceğe uzanan yolda birlikte babamın mezarının olduğu yere, Van'a doğru yürüyoruz şimdi...

Giderem Van'a Doğru

"Giderem Van'a doğru, yolum İran'a doğru. Kes başım ganım aksın gardaş, gıymet bilene doğru..." diyor Vanlılar. Dağların arasında Karduka'dan Tuşba'ya kadim Van'ın kadim topraklarında şimdi de. Ve dağlar, yamaçlarında rüzgâr gibi esen yağız ve ak atlar, sırtlarında sol dudaklarında bir özgürlük gibi ıslıkları, yiğit delikanlılar... Karakaşlı, kaytan bıyıklılar hepsi. Onlar bilirler ki bu dağlar bahtsız değiller cendermeler gibi, Ahmed Arif'in, utandırmazlar evelallah adamı... dediği gibi.

Bizim burada dağlar denize âşıktır, Van denizine... Eğilip öpmek isterler, öpemezler. Dağlar eğilmez çünkü... Bağlılarında erittikleri ak sevdayı akıttırlar bin gözlü çeşmeler gibi... Orada buluşur, halvet olurlar, baharın al yeşilinde, Newrozlarda.

Gölün Westan tarafında bir ada var. Oraya bakıyorum şimdi. Memo bir ok gibi dalıyor, mavi berrak sulara, adaya doğru güçlü kollarıyla kulaç atarak... Biliyorum, "Memo da kim diyeceksiniz?" haklı olarak. Memo bu adaya ismini veren, Ermeni Tamara'yı seven, Müslüman Kürt delikanlı. Ama her zaman ceberrut ve dinler arası aşka izin vermeyen biri vardır. Burada da bir papaz vardır, barışçıl aşkın kapısında. Cizir-a Botan'da Memo ile Zin'in kapısında duran Beko'ye Eban gibi...

Ama bu topraklar ne Sultan Murat takmış ne Rom-a reşi... Anadolu'yum, Behra Vanlıyım ben çünkü. Dilan var, kızlar çergobezde, Muradiye şelalesi gibi çoşuyorlar bugün... Lakin gün batmakta, kızılılık Nemrut ile Suphan arasında karanlığa direniyor.

Yaşamla Flört Eden Âşık: Ölüm

Van'da akşam ailece yenen bir yemekten sonra Azad ve Zülküf'le iniyoruz aşağıya. Zülküf Mardin Artuklu Üniversitesi sosyoloji bölümü başkanı. Şehre doğru ilerlerken konuşma, Zülküf'ün doktora tezi olan "ölüm" üzerine dönüyor. Bu aralar yaşama dâhil olmayan, ama yaşamı her yönü ile etkileyip biçimlendiren ölümün anlamı ve niteliği zihnimi meşgul edip duruyor, her nedense. Belki de taziyelerden, ya da bu coğrafyada doğumdan çok ölüme şahitlik ettiğimden, belki de akademik meraktan ya da yaşlanmaktan. Zülküf'e sorular soruyorum; biraz sıkıştırdınca "Sana doktora tezimi göndereyim" diyor, "Tamam" diyorum ben de.

Ölüm, acaba yürüyen zamanın durur gibi yaparak bize oynadığı bir oyun mudur? Ama öyleyse neden sıkıp duruyor canımızı? Birgün bir kongre için Dersim'deydik. Kutsal Munzur'un kenarında eski tüfek Murat Belge'yle oturuyorduk. Bizim üniversitenin mütevelli heyeti başkanı Ali Özveren de vardı. Hiç unutmam, Belge'ye ölüm hakkında ne düşündüğünü sormuştum. Verdiği

cevap hâlâ aklımda; “Ölüm acaip derecede canımı sıkıyor” demişti o yaralı gırtlığından çıkan boğuk bir sesle... Murat Belge bütün aydınlığıyla ölümden korktuğunu gizlemiyordu. Bazıları ise “ölümden korkmuyorum” der durur. Ne kadar yalan ne kadar doğru bilmiyorum. Nasıl ki en temel duygumuz korku duygusuysa, bütün korkuların anası da ölüm korkusudur, diye düşünürüm. Ölümü küçümsediğinde bir insan bütün korkuları yenmiş olur, derler. İster korksun ister korkmasın herkesin mutlaka tadacağı ve eşitlendiği tek gerçek ölümdür.

Google’ı biliyorsunuz. “Ölüme Çözüm” diye bir birim kurmuş, başına da bu konuda dünyanın en iyi bilim insanlarını getirmiş. İnsanoğlu, “madem hastalıklara çözüm buldum, madem artık açlıktan kitleler şeklinde kırılmıyoruz, o zaman acaba ölümü de çözebilir miyim?” deyip peşine düşmüş bu işin. Hayvanlardan insana, insandan tanrıya uzanan bir hat üzerinde...

Biliyorsunuz, insanlık tarihi, üç büyük “aşk”a tanıklık etmiştir şimdiye kadar. İlk aşkı “taş”tır! İki milyon yıl önce karşımıza çıkan taş alet yapımı, doğa karşısında insanı üstün kılan “kültür”ün başlangıcını işaret eder. Bu, türümüzün “maymunlar arasında bir maymun” olmaktan çıkmasının önünü açan bir devrimdir. Bunun gibi bir diğer devrim, on bin yıl önce gerçekleşen “Tarım Devrimi”dir. İnsanı, bu defa “toprak”la tutkulu bir aşkın içine soktu bu devrim. Bu aşkın en has dillendirilişine Âşık Veysel’in dizelerinde şahit oluruz: “Dost dost diye nicesine sarıldım/ Benim sadık yârım kara topraktır” diyerek. Sonra “makine” geldi. Endüstri Devrimi, insanı bugün de devam eden bir aşkla makineye bağladı. Bu “aşk”ın da bu topraklarda müthiş bir ifadesi “trrrrum,/ trrrrum,/ trrrrum!/ traktiki tak!/ makinalaşmak istiyorum!” şeklinde Nâzım ile dile geldi.

Ne ki, makine ile “aşk”, sorunsuz değil artık, bunu biliyoruz. Bu “aşkın” sonu nereye varacak? İnsanlar makineleşirken, makinelerin insanlaşma ihtimali ve imkânı da var mı? Yapay zekâ, doğal insan zekâsını aşacak, bastırarak, ezecek mi? Yani insanın makineyle büyük tutkuyla devam edegelen “aşk”ı ölümsüz mü olacak, ölümcül mü?! Gelinen noktada, makine sizi artık ölümlü yenme noktasına taşımayı vaat etmektedir; bir “yeni tanrı”nın yeni bir insan vaadidir aslında bu! Ama şimdilik sadece bir vaad... Yani insanoğlu Gılgamesh gibi ölümsüzlük otunu arıyor, ne olduğunu bilmeden ölmemenin peşinde koşarak... Ama bu mümkün mü? Çünkü ölümsüzlük yaşamı çekilmez hâle getirip yok etmez mi, Stefan Zweig’in Amok Koşucusu gibi.

Böyle bir şeyin mümkünatı bir yana olması ezeli ve ebedî bir aşkı bitirir. Ölümle yaşam arasında her daim bir flört biçiminde süren aşkı... Yaşama âşık ölümün aşkını. Nasıl ki zafer yengi ile flört eder, ölüm de yaşama her daim flört hâlinde değil mi? Hattı zatında ikisi de en acaip iki sanatı temsil eder. Bütün sanatlar yaşam sanatına hizmet eder, ölüm sanatı hariç. O, onu ölesiye sever. Biraz mesafe koyduğunda sadece yaşama biraz daha yaşlanma imkânı verir. Kimine göre bu ölümün sevgiliden aldığı bir çeşit intikamdır.

Çok sevdiğim Ozan Aydın, bir stranında “Keşke ölüm olaydı da yaşlılık olmayaydı” der, o yarık sesiyle. Sevgili iki tel beyaz görünce saçlarında, kederleniyor, “Ben yaşlı değilim” diye itiraz ediyor sevgilisine. Ama aşk sonsuz değil ve insan hep âşık kalamaz. Bir vakit gelir ki başka bir âşğın, ölümün soğuk yüzü görünür kapıda. “Ah ölüm evin yıkla”, deriz ama belki en iyisi bu değil mi? Sonsuz bir yaşam ne kadar çekilebilirdi ki? Bu sorunun cevabını bilmiyoruz. Çünkü yaşanmayı bilmek bilimci için aykırı bir sorudur.

Bu düşünceler zihnimde raks ediyor. Ölümle yaşam sevinci itişip duruyor. “Berküdan jiyane/ yaşamak direnmektir” sözü geliyor aklıma. Neye direnmek âşğın mâşuğuna mı? Yaşamın güzelliği ölümden değil mi zaten? Hayatın (genelde) iyi olduğunu kanıtlayan yaşamsal olay, insanların (genel olarak büyük çoğunluğunun) yaşamı ölüme karşı seçmiş oluşları değil mi? Ama gene de doğup büyüyen insan sonunda ölüyor, geriye hatıralar kalıyor. Benimkilerin içinde ise babama dair olanlar önemli bir yer tutuyor.

Ölülerin Bayramı

Ölüm bahsi açılınca yedi yıl önce vefat eden babam geliyor aklıma. Babam Süleyman dedem Melle Şemdin'in tek oğlu. Babamın iki amcası, onların da iki amcası Çanakkale'den ve Milli Mücadele yıllarından geri dönmemişler. Bunu hatırladığımda Balkanlar'dan, Kafkaslar'dan ve Orta Doğu'dan birçok milletten buralara gelmiş, olmadığı halde Türkçülük yapan insanlar geliyor aklıma. Neden acaba..? Bu noktada, savaşta bile âdil davranan tek Arap diye bilinen Hz. Ali, "Aslını inkâr eden haramzadedir" diyor. Türk İslam sentezi, devletin bekası, hamaseti ne kadar uymakta birbirine, bilmem ki? Neyse...

Mezarlık Ziyareti

Yarın Kurban bayramı. Anam arıyor "Oğlum" diyor "yarın dirilerin, bugün ise ölülerin bayramıdır. Biz de, babanın mezarını ziyarete gitmeliyiz, onun bayramına...", arkasını getiremiyor. Üzüntüsünden mi yoksa zaten söyleyeceği bu kadar mıydı bilemedim. Ben, ölümlerin de bayramı olduğunu böylece öğrenmiş oluyorum.

Dediği gibi oluyor. Doluşuyoruz bir araca, ben, annem, kızım Seraf, kardeşim Leyla, Azad, gelinimiz Belkis, eniştemiz Zülküf tutuyoruz Van'ın Akköprü'deki Şehir Mezarlığı'nın yolunu. Aracı park edip mezara vardığımızda, o da ne, ortalık ana baba günü. Mezarlığın içi ve dışı insan kaynıyor. Binlerce insan karıncaların yuvalarındaki devinimi gibi oradan oraya, mezarlığın içinde, onlara basmamaya dikkat ederek hareket ediyor, gidip geliyor, devinip duruyorlar. Kiminin elinde okuyacakları cüzler, kiminin elinde lokum, bisküvi kutuları. Kutsal kitaplar ölümlerin ruhlarına atfedecekleri okumalar için, kutulardaki ise dağıtacakları hayrat için. Çocuklar üç beş kuruş karşılığında mezar sahiplerine ha bire su taşıyor. Suları, çocuklara bir harçlık verdikten sonra alan ölü yakınları, mezarların üstündeki ayrık otlarını ayıklayıp, çiçekler ve ağaçlar kurumasın diye habire suluyorlar mezarları. Kafama bu noktada bir soru takılıyor: Acaba bunu kendileri için mi yoksa çoktan ölmüş olan yakınları için mi yapıyorlar? Öyle ya, o ölümlerin bu sudan, çiçeklerden ya da ağaçlardan bir istifadesi olacak mı? Yoksa aslında bu ritueli yerine getiren kişi, diğer insanlara "bak ben ölümlerime sahip çıkıyorum, onları unutmadım gördüğün gibi" diyerek hem dosta düşmana karşı toplumsal kabul, hem de iç huzur mu sağlıyor? Çünkü zaman zaman yadırganan insanlar için "ölülerine bile sahip çıkmıyorlar" laflarını çokça duymuşluğum var buralarda. Kimi de sahiden yaptıklarıyla ölen yakınlarını diğer dünyada rahat ettirebileceğine hatta okuduğu Yasin-i Şerif'lerle günahlarını af ettirip cennetin yolunu açabileceğine inanıyor olmalı. Ne garip herkes cennete gitmek istiyor, ama kimse ölmek istemiyor. Vaadedilen cennet için epey değişmek gerek ne de olsa! Ne ki, tıpkı cennete gitme meselesinde olduğu gibi, değişim isteyenler de başkaları değişsin ben aynı kalayım diyor. Neden acaba? Bunu anlamak için belki de bir mezar sosyolojisi yapmak gerekir.

İlerliyoruz mezarlığa doğru, kapıda lokum büsküvi, ucuz çikolata satan satıcılar sağlı sollu yer tutmuş etrafta ve habire satış yapmaktalar. Onların derdi ölümlerle değil, onların derdi geçim derdi ve bu dünyayla, kendi dirilerini yaşatmak için akşama eve ekmek götürmeleri gerekiyor. Onların hemen yanından başlayarak mezarlığın içine kadar uzanan dilenciler var; kimi genç, dinç görünüyor. Bunlar, işin kolayına kaçıp ölümler üzerinden biraz para devşirmenin peşindeler. Bazılarının da kudreti çalışmaya yok gibi. İçlerinde bunu alışkanlık yapmış kişiler de var kadınlı erkekli, hatta çoluk çocuklu oturanlar bile... Bazıları da insanların duygularına hitap etmek için kesik kollarını ya da görmeyen gözlerini öne çıkarmış durumda. Önümde duran, gözlerinin görmediğini sandığım bir dilenci, aklıma Manhattan'da hiç para kazanamayan bir kör dilencinin önüne bir yazı yazıp bıraktıktan sonra ona çok para kazandıran yazarın hikâyesini getiriyor: "Siz yarınki bayramı göreceksiniz ama ben asla göremeyeceğim." O zaman insanların duygularına



daha direk hitap edecek, daha fazla para toplar olacaktı.

Ben de mezarlığa girerken iki paket kaymaklı bisküvi alıyorum genele ve geleneğe uyarak, birini Azad'a diğeri ni de Leyla'ya veriyorum dağıtmaları için. Sonra, o âmâ gibi bakan dilenciye geçtikten sonra bir diğeriyle gözgöze geliyoruz. Çok melül ve mahzun bakıyor, acınası gözlerle, bunu kanıksamış besbelli. O esnada yaşlı annem bastonuna dayanmış dönüp bakıyor bana, onun sadaka ile ilgili sözleri geliyor aklıma. "Oğlum daima muhtaçlara sadaka vermelisin. Bir sadaka bin belayı defeder." Belki de dönüşü bu mesajı hatırlatmak içindi. Ben de cebimden çıkardığım bozuklukları veriyorum önümde duran dilenciye. Bu sefer, diğeri yakarıyor, ölümler var ya ortada, onların yüzü suyu hürmetine... Ona da veriyorum geride ne varsa cebimde kalanı. Beriki devreye giriyor... Sanki dilencilere para dağıtmakla dilencilik ortadan kalkacakmış gibi. Bu utanç kimin? Bu düşünceler beynimde raks ederken, geçip gidiyorum mecburen.

Babamın mezarı, mezarlığın en baş tarafında, Toprakkale'ye doğru, mezarlık duvarının hemen dibinde yeralıyor. Oraya varmadan başınızı kaldırdığınızda askeriyeyi görürsünüz, en güzel yerde, Toprakkale'nin dibinde. Üstünde de, "Ne Mutlu Türküm Diyene" yazılı.

Toprak ve Ölüm

Toprak ölümün gözü, gözetler durur bizi. Ölüm meselesi cenaze meselesidir, cenaze meselesi toprak meselesine gider, toprakta açılan derin çukur ise ölümün istirahatgâhı olan mezardır, mezar sarıp sarmalayan ölü evidir. Ölüm meselesi bir yerde toprak meselesidir. Ölen için kazılan nemli çukurun etrafındaki gözü yaşlı insanlar, sevgili bir bedeni toprağa teslim etme çabasıdır. Defnetmeye birçok yörede "saklamak" da denir bu yüzden. "Topraktan geldik toprağa döneriz." Mezar toprakla hemhâl olur, mezarlık da mezarlarla... Mezar hanenin, mezarlık ise şehrin bir parçasıdır, bir yanıyla devamı, diğeri yanıyla köküdür. Bir süre önce Dersim'li Hatun Tuğluk'u saklamadılar yatmak istediği toprakta. Ölüler şehrine eklemek istemediler. Oysa aynı mezarlığa ölümlerini gömmeyenlerin dirileri aynı şehirde nasıl bir arada yaşar ki? Ölüler şehri, şehir-i kabristan, diriler şehrine eklenerek büyür gider sonunda. Ama Hatun anayı eklemediklerinde, diriler şehrinde kim bilir neler eksildi o gece. Ve hatırlanacaktır... Çünkü Şehr-i Hâmuşân, ölümlerden ziyade bu dünyada yaşayanlar için anlam taşıyan mezarlıklar, aynı zamanda bir toplumun hafızasıdır. Ölüler değil dirilerdir ona anlam yükleyenler. Belki de hem ölümü hatırlamak hem de şehrin durumunu anlamak için arada mezarlıkları ziyaret etmeli. Sadece ölümlerin değil dirilerin de durumunu anlamak için...

Şunu söylemekte beis yoktur herhalde: Ölüm yaşama dâhil değildir. Yani demem o ki; ölüm yaşamın devamı değil, yaşamdan sonraki bir devamdır kendi hâlince; diğeri yanıyla toprak meselesinde ölüm yaşamın köküdür, yaşam topraktan kök alır, toprak da en nihayetinde ölü bedenleri saklar kendi bedeninde. Bir döngüdür devam edip giden.

Eşkiya filmi izlemiştinizdir. Eşkiya Baran (Şener Şen) Samsat'tan İstanbul'a gelirken trendeki genç Cumali (Uğur Yücel) ile tanışır, onu sever, güvenir, dost olur. Eşkiya töresince, sevip dost olduğu kişiyi sonuna kadar koruyup kollamalıdır. Bir gün Eşkiya, otele dönerken mafyozi işlere bulaşmış olan Cumali'nin Mafyanın adamları tarafından vurulduğunu öğrenir. Vurulan Cumali can havliyle sürünerek otelin damına çıkmıştır. Eşkiya Baran çarçabuk oraya vardığında, Cumali'nin korku içinde can vermekte olduğunu görür. "Korkuyorum Eşkiya, ölmekten korkuyorum. Yoksa ben ölüyor muyum?" diye sorar Cumali. Eşkiyanın cevabı, ölüm, toprak ve dirim diyalektiğini anlatır gibidir: "Korkma" der Eşkiya Baran bütün bedenini ve ruhunu ölüm korkusu saran çocuğa. "Belki öleceksin, toprağa gideceksin. Sonra o topraktan bir çiçek fıskıracak. O çiçeğe bir arı gelip konacak. Belki o arı ben olacağım" der, Cumali hayata gözlerini yummadan önce. Yaşam, ölüm, toprak, çiçek, böcek, tekrar yaşam; bu bir ölüm-dirim döngüsünü anlatır



bize. İçinde ölümün de, dirimin de olduğu bir yaşam döngüsünü...

Bu yüzden olsa gerek, ölenle ölülmeyen, denir bu topraklarda. Ölen, bizi biz yapan parçalarından biri olma vasfını yitirmez, belki güçlendirir bile. Kimse tek başına bir kimse değildir çünkü ve ölen kalanların yaşamında, o yaşam da sonlanana kadar varlığını, etkisini, değişimini, dönüşümünü sürdürür. “Biz”in bir parçası olarak ben, öteki benlerden doğar; kalan herkesin beninde, benliğinde ölenin payı vardır. Bir de, zaten yaşamı ölümden biliriz. Can, ölüm olmadığında yoktur; bu anlamda da ölüm köktür. Sonsuzluk, ölümsüzlük, her etkiden münezzehlik sadece “Tanrı denilen şeye” mahsustur.

Ama gene de her ölüm can acıtır. Her ölüm erken ölümdür. Ama en erkeni en beklenmeyendir. O yüzden de ölüm bazı canlara yakışmaz. Bazıları ise sıraları geldiğinde sessiz sedasız çekip giderler bu dünyadan. İster vakitli ister vakitsiz, her ölüm bir yerlere “od” düşürür ve o od/ateş düştüğü yeri yakmaya devam eder. Babanız, anneniz, çocuğunuz ya da kardeşiniz veya çok savdığınız başka birileri... Bütün mesele onlar için ateşe duyarlı bir yer ve yüreğin olmasıdır.

Sizin Hiç Babanız Öldü mü?

İşte babamın ölümü bana bunları hatırlattı. Şair Cemal Süreya'nın bir şiirinde sorar: “Sizin hiç babanız öldü mü?” diye, cevabı da kendisi verir, “Benim bir kere öldü kör oldum” der. Sonra “Yıkadılar aldılar götürdüler/ Babamdan ummazdım bunu, kör oldum” diye ekler.

Babam, 2010 yılında öldüğünde ben Mersin'deydim. Kardeşim Azad aradı ağlamaklı bir sesle “Abi babamız öldü” diyerek. “Allahım!... İşte bugün/ Şu zavallı ömrümün En matemli günü/ Elim böğrümde kaldım,/ Ben bugün haber aldım:/ Babamın öldüğünü” Ne çarpıcı anlatmış sevdiğim yazar Sabahattin Ali.

Hemen o gün atlayıp gittim. Gelen, giden, taziye, yasin, iskat, kardeşler, akrabalar hecümerci içinde bir taziye sürüp gitti. 101 yaşında ölen babamın o gün itibariyle 987 torunu, torunlarının torunu ve silsilesi vardı; iki eşinden 32 de evlâdı. O tarih itibariyle on altısı ölmüştü, onaltısı yaşıyordu, ben de onlardan biri. Babam o bölgede “nebiçırçırk”larını, yani torunlarının torunlarını gören ender kişilerden biriydi. Uzun bir ömür sürmüştü. İran Turan arasında at koşturmuş, çok badirelerden geçmişti. Çocukluğumun allâme-i cihanı, yetişkinliğimde ise ilk ve son öğretmenimdi o benim, Can Yücel'in dediği gibi, “Ben hep babamı sevdim. “Karaçalılar gibi yardan bitme bir çocuk/ Çarpı bacaklarıyla ha düştü, ha düşecek.../ Nasıl koşarsa ardından bir devin,/ O çapkın babamı ben öyle sevdim.” Keskin bıçak olmak için çok çekiç yemek gerek nitekim. Ama ben bazı konularda babamla hep tartışsam da o bana hem öğretmen, hem arkadaş, hem ben içerideyken o dışarıda nöbeti ile yoldaş oldu. Ona sürgünümle, içeri düşmemle, üniversiteden atılmamla o belli etmese de büyük acılar yaşattım.

Konfiçyüs öldürmeyen her darbe insanı daha da güçlendirir, diyor. O zaman sanki yaralandım sakatlandım, öldüm, bittim, bir daha kendime gelemem derken meğer sonraki yıllarda yaşayacağım acılar için bir çeşit bağışıklık kazanmışım. Korkup vazgeçmek yerine devam ettim. Daha sonraki yıllarda gene sürüldüm, üniversiteden atıldım, işsiz güçsüz bırakıldım. Ama bunların hepsi de yoksulluk ve cehalet vasatına hapsolmuş insanları kurtarmak içindi kendimce. Acaba böyle davranmamda babamın “Oğlum doğrudan ve onurdan ayrılma” sözünün payı ne kadar vardı, bilemiyorum... Çektiklerimi önceden tahmin etseydi gene aynı şeyleri söyler miydi? Bu süreçte şunu anladım, Alfred de Musset'nin dediği gibi, acı çekmedikçe insan kendi kendini tanıyamaz.

Ben her sıkıntıya düştüğümde, bir şey demese de, baba oğul arasındaki bağla, onun da çok sıkıntı çektiğini bilirdim. Bıraksam okumayacaktım, gitsem ölümdü sanki. İki arada bir derede kalmıştı babam. Onun babasına dedesi “Git oğlum seni ilime feda ettim” dediği günden beri ailede hep ilim yoluna gönderilecek ikinci bir kişi beklenmişti sanki, vakit geldiğinde, o kişi ben



oldum. Babam da tıpkı dedesi gibi bana, “Git oğlum, seni ilim yoluna ayırdım” diyerek göndermişti. Ne ki, o günler kan revan günlerdi. Bu yolun ölümle noktalanması çekilmez bir acı olurdu onun için. Bir mengenenin dişlerinde sıkışmış gibiydi. O zaman anlamadığım belki de anlamak istemediğim babamı ve ona borçlu olduğum saygıyı, yıllar sonra baba olduğumda daha iyi anlayacaktım.

Darbe zamanıydı, bir gece yayan yola çıktım şehirden. Babam bana eşlik etti. Gittim... İşte o, bu postallı parkeli zamanlarda bile, ucunda ölümün beklediği kampüslerin olduğu üniversitelerde, benim okumayı bırakmamı söyleyemedi bir daha. Keşke şimdi onunla bunu konuşabilseydim. Şimdi mezarın başında, “Bak baba ben geldim. Hâlâ yaşıyorum. Ve biliyor musun baba, ilim yolunda yürüdüm ve sonunda profesör olmayı başardım.” Bunları deyince yüzünün aydınlandığını, elini omzuma atıp, o çelik bakışlarını üstüme dikip bilgece “Aferin, sana. Beni mahçup etmedin. Sağol” deyişini duyuyorum ve eğilip elini öpüyorum; son yıllarında her fırsatta yaptığım gibi. “Bakın işte yaşadı, geldi ve en büyük kanıtı bu” der gibiydi bu el öpme seansları. “Baba!/ Babam, ağabeyim, kardeşim, arkadaşım!/ Ne zulüm, ne ölüm, ne korkubaşımı eğemez!/ Yalnız senin elini öpmek için, eğilir başım.”, diyor Nâzım benim de duygularıma tercüman olarak. Keşke şimdi gene öpebilseydim o koca ellerini ve kocaman yüreğini.

Yarın bayram, hazırlıklar olacak. Gelenler mezarları sulayıp dualarını okuduktan ve hayırlıklarını dağıttıktan sonra evlerinin ya da çarşı pazarın yolunu tutuyorlar, ölüm şehrinin terkederek. Bir ölüm korkusu ve kokusu var etrafta. Her tarafa sinmiş ölüm. Ölüler sanki mezarlıkta kol geziyorlar. İnananlar burada ölümle yaşam arasındaki ince bir hatta ilerliyor. Bu durum bu gidip gelenlerin, ortada gezinenlerin yüzlerinden okunuyor. Bense bu hay huy içindeki devinime dalmışım. Bu esnada sırtıma bir el dokunuyor. Dönüp bakıyorum, kızım Seraf; o da başını bağlamış geleneğe uyarak. Bana sarılıyor üzgün olduğumu görünce. Ölüm bugün onun da aklını yoklamış. Belki de beni kaybetmekten korkuyor. Ben nasıl babamı kaybettimse onun da başına birgün bu gelecek, nafile. “Bunu lisan-ı münasiple ona anlatsam mı acaba?” diye düşünüyorum o an? Öyle ya...! Bundan daha iyi bir zaman ve buradan daha iyi bir mekân olur mu bunu anlatmak için? Ona, bunu söylüyorum aniden ve hızlıca, “Bak benim babam nasıl öldüyse kızım, senin baban da bir gün ölecek” diyorum. İrkiliyor birden bu sözleri duyunca. Daha da sıkı sarılıyor bana. “Ağzından yel alsın babacığım, o ne biçim söz” diyor. Oldum olası bu bahisten hoşlanmaz Seraf. Sanki o anda gidecekmişim gibi “Allah korusun” sözleri dökülüyor tekrardan otomatik olarak ağzından. O şimdi, bunu duymaya hazır değil belli ki.

Bu kez başka bir yoldan anlatmak için başka bir soru geliyor aklıma. Ona, İstanbul’daki Karacaahmet Mezarlığı’nı görüp görmediğini soruyorum. “Görmedim” diyor. Tabi ki görmemiş, nereden görecektir kızcağız, yaşı daha çok genç. Mezarlıklar gençlere göre değil, daha çok yaşlıların uğrak yeri. Her ne kadar ölümün çocuklara ve gençlere de saygısı yoksa da.. Evet, maalesef ölümün ne gence saygısı var ne çocuğa. Geldi mi alıp götürüyor, tıpkı Musa’nın Firavun’a ettiği bedduanın gerçekleştiği gece gibi. Ve ölüm o zaman merhamet etmez, aman dilesen de.

Ama bu dünyada ölümün de olduğunu hatırlamak için belki de gençlerinde arasına uğramaları gereken bir yer mezarlık! “Neden sordun babacığım?” diyor, melül ve mahzun. “O mezarlığın girişinde şöyle yazar kızım: “Her Canlı Bir Gün Mutlaka Ölümü Tadacaktır.” Ne demek istediğimi anlıyor zeki kızım. Mezarlıkta ölüm bahsi genç dimağını ürkütüyor, bu kez bir kötülüğü defetmek ister gibi eliyle ağızımı kapatarak, beni sıkıca sardığı kollarıyla kendine çekip yanaklarımdan ve ellerimden öpüyor. Sanki beni o an gelip götürcekler de o da “Asla vermem babamı” diyecek gibi. Oysa çocukları yaşamda olan her şeyle yüzleştirecek büyütme gerekmez mi? Bir çocuğun yaşamda aldığı ilk izlenimler, bütün ömrüne sürer. Bu açıdan bakıldığında söylenecek söz şudur: Çocuk insanın babasıdır. Ve Hölderlin’in dediği gibi, çocukluğunu tam yaşayamamış insan kolay

kolay tam bir insan olamaz. Aileler genellikle acıları, sıkıntıları saklarlar çocuklarından. Halbuki göstermek lâzım onlara her türlü yaşanmışlığı. Cicero, acı çekmemiş olmak, büyük bir acıdır, diyor. Acıyı gördüğünde ve yaşadığında, hem görerek öğrenecek hem de daha dirençli olacak o zaman.

Konfüçyüs çocukken bir gün dışarı çıkarılıyor nedimeleri tarafından. Bir tabutun altında birkaç adamın yürüdüğünü görünce “O kutuda ne var” diye soruyor. “Ölü var” diyorlar ona. “Ölü nedir?” diye soruyor bu kez de. Ona anlatıyorlar insanların, yaşarken öldüğünü ve işte o zaman Konfüçyüs bu dünyada ölüm diye bir şeyin olduğunu öğreniyor. Ve büyüdüğüde bütün felsefesi yaşamla ölüm arasında gidip gelen bir hat üzerinde ilerliyor. Çünkü çocuk beyni esintili bir yerde yanan mum gibidir, ışığı her zaman titreşir durur. Çocuk acıyla, mutlulukla, düşe kalka büyür, bazen de peşini bırakmayan travmalarla... Hatta ben bütün büyük insanların atılımlarında yaşadıkları travmaların önemine inananlardanım. Bugün gene dardayım, keder ve hüznün yüklü bulutlar gibi. Gökten ne yağarsa yer mecburen onu kabul edecek... Benim de elimden bir şey gelmez nihayet...

Veda

Artık gitme zamanı. Zor da olsa babamla vedalaşıyorum; son veda sözleri dökülüyor ağızımdan, mezarının başında mermerden yükselen iki küçük minareyi okşayarak “Allaha ısmarladık baba” diyorum. Kızım manâlı manâlı yüzüme bakıyor. “Baba, bana ‘hiçbir varlık ya da parasal kazancın aklımı başından almasına, hırsın seni yoldan çıkarmasına izin verme’ demiştin. Öyle yapmaya çalıştım, ama başardım mı bilmiyorum. ‘Kötü olduğunu bildiğin hiçbir işi yapma ki, her zaman huzurlu yaşayasın’ dediğin gün aklıma geliyor. Huzurlu olmak bu dünyada çok zor be baba. Sizin dünyada nasıl, huzur var mı?”

Ahmet Altan’ın “İsyân Günlerinde Aşk” romanında karısından (Mehpare) ayrılmış bir Bektaşî Şeyhi (Yusuf) var. Şeyh ile küs olan kızı (Rukiye), evlenmek üzeredir. Yıllardır görmediği babasını tekkede ziyaret edip helâllik almak ister. Şeyh kendisini ziyarete gelen kızına “huzur” diler. Rukiye şaşırır “Neden mutluluk değil de huzur diliyorsun baba?” diye sorar. Şeyh Yusuf “Çünkü huzur yoksa mutluluk olmaz kızım” der. Günümüzde ise herkes huzuru ıskalayıp mutluluk peşinde koşmakta. Çoğu hayal kırıklığı ile ya geri dönmekte ya da mutluymuş gibi görünmeye çalışmakta. Oysa bilmiyorlar ki eğer huzur yoksa mutluluk olmaz, olur gibi yapsa da işe yaramaz.

Kızım biraz daha sokuluyor bana. Babamla konuşmama yüksek bir mânâ yüklediği bakışlarından belli. Onun akli bende benim aklım ise babamda. Neden sağlığında babamla yeterince konuşmadım? Ne kadar çok konuşacak şey varmış meğer aramızda. Oysa, giden gitti ne gelir elden. İçimde buruk bir acı... Bunu ona söylemeli miyim? “Baba, sağken seninle yeterince konuşmadığıma çok pişmanım, affet beni.” Kızımın dudakları kıpırıyor. Bana bir şey söylemek istiyor, söyleyemiyor, insicamımı bozmamak için herhalde. Ya da ben ona yoruyorum. O an emin oluyorum ki, ben öldükten sonra kızım da gelip benimle konuşacak mezarımın başında. Ama ona bu bahiste bir şey söylememek gerek. Daha ölüm lâfını yükleneyecek bir kavide değil gencecik dimağı. Ancak hâlet-i ruhiyesinin bu meskûn ve suskun mahale uymuş olduğu kesin. Yaşam ve ölüm, ikiz kardeş gibi, ya da bir madalyonun iki yüzü gibi. Biri olmadan diğeri olmaz, olamaz...

Aklıma bu noktada bir şey takılıyor. Acaba insanlar öldükten sonra nasıl dirilecekler ya da dirilecekler mi gerçekten? Ruhların ruz-ı ceza günü bedenlenmesi olacak mı? Peki, ruhlar ölmedilerse nerede bekliyorlar o güne kadar? Ruz-ı cezada her biri kendi bedenini mi arayıp bulacak, yoksa bedenler mi gelip onları ete kemiğe büründürecek? İnsanlar o haşrû neşr içinde yakınlarına kavuşabilecekler mi? Yoksa Bedreddin’in dediği gibi bunların hepsi birer hayal, birer rüya mı? Cennet de cehennem de aslında bu dünyada mı? Bunları bilmiyoruz. Henüz bunu yaşayan



yok, bize bununla ilgili bir şey söyleyen de, kutsal metinlerin değişik yorumlarından başka. Ama bunların ölüm gerçeğinin yanında ne önemi var ki? Babam gibi ben de öleceğim bir gün. Ve kızım gelecek mezarıma.

Onun ben öldükten sonra, mezarıma geldiğinde, babamın bana benim de ona söylediğim bir şeyi söylemesini isterdim. “Babacığım (şimdiki kuşak böyle konuşuyor -belki de daha sevecen bir hitap- bizde ise saygı ve biraz da mesafeyle ölçülüyordu. Mesela, çocuğunu babanın yanında sevmek saygıya mugayir sayılırdı) “Babacığım, hani baban sana demişti ya, ‘İnsanın şahsiyeti kumaş gibidir. Ne kadar iyi olursa olsun, üstüne asit dökülürse yanar. Şahsiyetin asiti de para ile makamdır. Bunlara sahip olduğunda kişiliğini yakmasına izin verme sakın.’ Ben de öyle yaptım babacığım, sağlık, aile ve iş yaşamında buna riayet ettim, şimdi huzur içinde huzurundayım, beni duyuyor musun babacığım?” Ben o zaman duyar mıydım bilemem. Ama çocuklarımın bu yolda yürümelerini, bütün çocukların bu yolda yürümelerini, yürürken kişiliklerini “güç” için tahrip etmemelerini isterdim. Bugün bunlar burada neden aklımda dönüp duruyorlar? Belki de ölümlerle bu konuda hesaplaşmak onlara hesap vermek en kolayı. Oysa asıl hesap dirilerle olmalı...

Ve oğlumla kızıma kendi adıma şöyle seslenmek isterdim, “Evlâtlarım, şöhreti, serveti, huzuru, onur ve haysiyetinizle değişmeyin. Yükselmek için kimseye boyun eğmeyin. Korkmayın. Hayatta korkaklar ezilir. Kendinizi ezdirmeyin. Namuslu, özgür yürekli ve çalışkan olun. İnsanları sevin, onurlu ve sevecen olun. Yaşam değerli bir emenettir, kıymetini bilerek yaşayın. Gerektiğinde onu yalnız onur, değer ve saygınlık için harcayabilirsiniz.” Durgunlaştım... Çok hüznün var. Biraz bu dünyaya dönmeli. “Canlarım, bilirsiniz formüle etmeyi severim. Üç S’yi hep uygulayın. Sevgi, kendiniz için. Saygı, başkaları için ve Sorumluluk, tüm davranışlarınız ve toplum için olsun.” Kızım hâlâ babamla konuştuğumu sanıyor. Bense onlarla hasbihaldehyim oysa. Olsun... Nihayet veda... Ve hep birlikte ölümleri orada bırakıp yaşamın hayhuyuna dönüyoruz.

Hasret tekrar hasrete dönüşmeli, kavuşma ayrılığa ve gene kavuşmanın özlemi sarmalı bedenleri. Yaşarken sevdiklerimizle buluşur gibi geçmişle buluşmalı. Ölümler de eski bir dosta kavuşur gibi, toprakla... Lâkin, toprak ölümün gözü, gözetler durur bizi. Bu dün böyleydi yarın da böyle olacak. Sahiden böyle mi olacak? Makineler aradan çıkacak mı? Bilinmez ki... Yukarıda biraz bahsettim insanoğlunun makine aşkından; eskiden yaptığımız, yürüttüğümüz şeyleri şimdi makineler üstleniyor. Görevleri alınmış organlar diyor Arnold Gehlen buna... Yürümek yerine otomobil, kazmak yerine ekskavatör, taşımak yerine kamyon, uçmak yerine uçak var şimdi. Bir de görevi aşılmış olanlar var. Kulağı telefonla, gözü dürbünle, ayağı asansörle, uzakları bir tıkla aşılıyor ya da yakın ediyoruz. Nereye götürüyor zamanın ruhu bizi?

Zamanın Ruhü

“Zamanın ruhu” olduğu doğrudur. Bu ruhu meydana getiren zaman, içinde ölümün kol gezdiği büyük bir öğretmendir. Ne yazık ki tüm öğrencilerini öldüren bir öğretmen. Kim ölmedi ki bu ruhun derinlerinde. Memo ile Zî’nin ölümcül aşkını anlatan Ahmedî Xani mi, ölümcül ihaneti anlatan Shakespeare mi? İnsandaki bütün hasletleri, ille de ölümü, bir ressamın titizliği ile nakşedip çekip gittiler bu dünyadan. Yaşam ve ölüm, aşk ve nefret, kavuşma ve ayrılık, sadakat ve ihanet, savaş ve barış, dostluk ve düşmanlık, iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik, doğruluk ve ikiye yüzlülük, kıskançlık, nekeslik, fesatlık ve ille de ölüm... Yani insanlık durumlarının hemen tamamı onların ölümsüz eserlerinde ete kemiğe büründü, başta da ölüm..

Sadece onlar mı? Homeros savaşı, Vergilius barışı, Firdevsî kahramanlığı, Dante sadakati,



Flaubert ihaneti, Cervantes saflığı, Balzac aşkı, Hugo merhameti, Steinbeck dostluğu, Gide kalpazanlığı, Genet hırsızlığı, Gorki arkadaşlığı, Tolstoy şefkati, Dostoyevski huzursuzluğu, Kafka kaosu, Haşek ahmaklığı, Gonçarov tembelliği, Melville ihtirası, Proust bilinci, Joyce sıradanı, Yaşar Kemal ezilmişliği nakşetti. Ama hepsi de sonunda bir tek kapıya çıktı; ölüm kapısına. Faulkner ayrımcılığı, Mevlana aşkı, Attâr gizemi, Hafız rintliği, Hayyam meyperestliği, Baudelaire şehveti, Rimbaud kötümserliği, Plath ve Furûğ melankoliyi... Onların da yapıtları bu minvalde. Fakat şu var ki ölüme meydan okuyan bir şey yaptılar: Yazmak. Çünkü yazmak ölümün elinden birşeyler kurtarmaktır. Hayyam'ın "Rubaiyat"ı, Hâfız'ın "Divân"ı, Mevlânâ'nın "Mesnevî"si, Firdevsî'nin "Şehname"si, Attar'ın "Mantuku't-Tayr"ı, Nizâmî'nin "Leylâ ve Mecnûn"u, Sadî'nin "Bostan" ve "Gulistan"ı da bu minval üzere değil mi?

Ve en çok da ölümü yazanlar ölümsüzleşti. "Ölümlerle Randevu"da Mario Mazzanti, "Ölüm Çiçekleri"nde Octavio Paz, "Ölümsüzlük"te Milan Kundera, "Yaşamın Ucuna Yolculuk"ta Tezer Özlü, "Ölüm Meleği"nde Agatha Christie ölümü yazdı; ölümün elinden birşeyler kurtarıp ölümsüzleştirerek. Epikuros ise yaşamın güzelliğini anlatmak için ölümü anlatıp duranlardan. Albert Camus "Veba", Jose Saramago "Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş", Irvin Yalom "Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek", Søren Kierkegaard "Ölümcül Hastalık Umutsuzluk", Gazali "Ölüm ve Ötesi" adlı eserlerinde ölümü anlatıp durdular. Ama hâlâ sırrını kimsenin keşfettiği söylenemez...

Sanat ve Mimarlık / Ütopya ve Distopya Arasında Tersine Çevrilebilir Kader ya da Arakawa ve Gins'in Ölüme Karşı Yaşam Parkurları*

Reversible Destiny Between Art and Architecture / Utopia and Dystopia or Arakawa and Gins' Life Parkoure Against Death

Elvan ERKMEN¹

Öz

Günümüzde mimarî mekân ve kullanıcı beden arasındaki ilişkiye ve algısal etkileşime odaklanan çok sayıda mekânsal deney yapılıyor. Bilim ve teknolojinin katkısıyla bedenin doğasını değiştirerek mücadele yeteneğini arttırmaya yönelik araştırmalar da buna paralel olarak sürdürülmekte. Ressam Arakawa ve şair Gins'in deneysel mekânları da bu bağlamda incelenebilir. Sanatçı çift “*Ölmemeye Karar Verdik*” sloganıyla manifestolarını ilan ettikten sonra, ölümü durdurabilecekleri araçlar yaratmanın yöntemini araştırırken, “*gerçekten ölmek zorunda mıyız?*” sorusuyla çıktıkları yolda, mimari bedeni normallikten azad edip dünyayı farklı bir şekilde algılamının imkânını sorgulamışlardır.

Makalenin amacı Arakawa ve Gins'in çalışmalarını zihin ve beden ilişkisi üzerine geliştirdikleri erken dönem diyagramlarından ölüme odaklanan mekânsal yapıtlarına kadarki süreçte hem kendi içlerinde hem de dönemlerinin sanat yaratması içinde karşılaştırarak değerlendirmek. Kartezyen İdealizmin göz merkezli mimarlığına karşı duyuşal mimarlığın gelişimi bu incelemenin arka planını oluşturuyor; beden ve mimarlık ilişkisi de yine bu arka planı besleyen ve ondan beslenen bir diğer etken. Çiftin görme duyusu yerine tüm bedeni hareket üzerinden zihinle birleştirdikleri mekânsal çalışmaları Modern, Postmodern ve Çağdaş Sanat'a ait çeşitli tutumlarla yöntem ve sanat açısından paralellik kurmaktaysa da, köken ve amaç açısından tamamen farklı bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, Helen Keller, Arakawa, deneysel mekân, organsız beden.

Abstract

Nowadays, many spatial experiments are being carried out, aimed at the relationship between the architectural space and the user body and the perceptual interaction. Research is also underway on strengthening the nature of the body with science and technology. The experimental spaces of painter S. Arakawa and poet M. Gibbs can also be examined in this context. After they

* Yayın Başvuru Tarihi: 31.09.2017, Yayın Kabul Tarihi: 19.11.2017.

¹ Yrd.Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, elvan.erkmen@msgsu.edu.tr.



declared their manifestos with the slogan “We have decided not to die”, they searched for the method of creating tools to stop death. On the journey they begun with asking whether we really have to die, they questioned the possibility of perceiving the world differently by liberating the architectural body from normality.

The aim of this study is to compare the couple’s works on mind and body, from two dimensional diagrams to spatial experiments, with each other and with other artists’ works from the same period. The development of tactile architecture against the Cartesian idealistic eye-centered architecture is the background of this review. On the other hand, the relationship between body and architecture is also a factor that nourishes and feeds on this background. Although the couple's spatial studies that combine mind and the whole body through movement instead of visual sense establish parallelism with various attitudes of Modern, Post Modern and Contemporary art and architecture, in terms of method and art, they still draws attention as a completely different approach in terms of origin and purpose.

Keywords: Death, Helen Keller, Arakawa, experimental space, body without organs

*Senin öykün orada bedeninde başlıyor
Ve her şey yine bedeninde bitecek.
Paul Auster²*

*İnsan kendini yeni baştan inşa edebilmek için sürekli olarak yıkmak zorundadır.
Theo van Doesburg³*

Başlangıç ya da Ölümü Alt Etmek

1961 yılının Ocak ayında Japonya’da Neo Dadaist bir sanatçı *Kan-Oke (Tabutlar)* adını verdiği bir sergi açar. Tabutu hatırlatan ahşap kutuda, mor kadifeye sarılı yatan iri çimento cisim, fosilleşmiş ölü bir fetusu çağrıştırmaktadır. Aynı yılın Aralık ayında Marcel Duchamp New York City havaalanında, Japon Modernizmi’nin önemli eleştirmenlerinden şair Shuzo Takiguchi’den bir mektupla kendisine gelen genç bir Japon ressamı karşılar. Farklı bir kültürden gelen genç sanatçının Neo Dadaist çalışmaları Duchamp’ı etkileyecek ve bu karşılaşma Shusaku Arakawa⁴ için yeni bir dönemin başlangıcı olacaktır.

Elli yıl sonra 20 Mayıs 2010’da, gazeteler Arakawa’nın ölümünü duyurur. Ancak yaşamın bu doğal sonu sıradışı bir şekilde verilmiş, sanatçının eşi Madeline Gins The New York Times’a verdiği röportajda ölümlülüğün kabul edilemez olduğunu söyledikten sonra şöyle devam etmiştir: “İnsanların ölmek zorunda olmaları ahlâk dışı. Ölümün yasa dışı ilân edilmesi için başlattığımız davayı sürdüreceğim.”⁵

Arakawa (1936-2010) Tokyo’daki matematik ve tıp eğitimlerinin ardından Musashino Sanat Üniversitesi’nde öğrenim görmüştür. Bedene olan ilgisi onu tıp eğitimine yönelttiyse de, bir doktorun hasta bir bedeni onarabildiği, ancak eski sağlıklı hâline döndüremediği düşüncesiyle bu daldan uzaklaşarak sanata yönelmiş ve “ölümü alt etmek”olarak tanıttığı bir konsepti sanatsal yönden ifade etmenin yollarını aramaya başlamıştır. *Neo-Dadaizm Organizers* adlı sanatçı grubuyla birlikteyken yaptığı soyutlamaları ve Dada etkisindeki baskıları, özellikle de son derece

² Paul Auster, *Winter Journal*, (New York: Henry Holt, 2012), s. 12.

³ Hilde Heynen, *Mimarlık ve Modernite*, Çev. Nalan Bahçekapılı- Rahmi Öğdül. (İstanbul: Versus Kitap, 2011), s. 21.

⁴ Sanatçı küçük ismini kullanmamaktadır.

⁵ Fred A. Bernstein, “Arakawa, Whose Art Tried to Halt Aging, Dies at 73”, *New York Times*, 20 Mayıs 2010, Erişim tarihi 29 Mart, 2017, <http://www.nytimes.com/2010/05/20/arts/design/20arakawa.html>





Resim 1: Shusaku Arakawa ve Marcel Duchamp.



Resim 2: Shusaku Arakawa ve Madeline Gins

rahatsız edici ve sarsıcı bulunan Tabutlar adlı sergisiyle Takiguchi'nin ilgisi- ni çekecek ve onun önerisiyle 1961'de ABD'ye giderek çalışmalarını Marcel Duchamp'ın himayesinde sürdürecektir.⁶ (Resim 1)

Arakawa feminist şair ve yazar Gins (1941-2014) ile 1962'de Brooklyn Müzesi'nin Sanat Okulu'nda tanışmıştır. Ortak noktaları arasında onları en çok etkileyenin ölüm korkusu olduğunu söyleyen çiftin bundan sonraki çalışmaları ölümü alt etme üzerinedir. “Ölmemeye Karar Verdik” sloganıyla manifestolarını ilân ettikten sonra “ölüm olgusunu değiştirmeye” yönelik araçlar yaratmanın yollarını aramış ve *Ölüme Karşı Mimarlık ya da Dönüştürülebilir Kader* olarak adlandırdıkları çalışmalarını Japonya'da her çocuğun henüz ilkokulda dinlediği büyük bir mücadele ve direniş öyküsünün kahramanı olan Helen Keller'e (1880-1968) ithaf etmişlerdir.

Arakawa, New York'ta Gins ile birlikte ürettikleri iki ya da üç boyutlu diya-gramlarıyla dikkat çekmiş, 70'li yıllardan başlayarak kendilerine uluslararası ün kazandıran *Mechanism of Meaning (Anlamın Mekanizması)* adlı çalışmalarını sürdürmüş, 90'larda *Ölüme Karşı Mimarlık ya da Reversible Destiny (Tersine Çevrilebilir Kader)* olarak sundukları düşüncelerine yönelik deneysel mekânlardaki araştırmalarına odaklanmıştır. İlk olarak Almanya'da sergilenen *Anlamın Meka-*

nizması adlı seri, “Belirsizlik İlkesi”ni ortaya atan fizikçi Werner Heisenberg'in ilgisini çekecek ve çift fizikçi ve matematikçiler için çok önemli bir okul sayılan Max Planck Enstitüsü'ne davet edilecektir. Bu Arakawa ve Gins'in farklı disiplinlerden bilim insanlarıyla bir araya gelmelerinin yolunu açmıştır. Çiftin çalışmaları, *Anlamın Mekanizması (1971)*, *Mimarlık Kaderin Tersine Çevrilebilir Yanı (1994)*, *Tersine Çevrilebilir Kader (1997)*, *Mimari Bedenler (2002)* ve *Ölümü Yasadışı İlân Etmek (2006)* adlarıyla kitaba dönüştürülmüştür. (Resim 2)

⁶ Fumi Tsukahara, “Highlights of Shusaku Arakawa Exhibition —From Diagrams to Reversible Destiny and Beyond”, Erişim tarihi 9 Nisan, 2017, <http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/culture/140528.html>.

“Gerçekten Ölmek Zorunda mıyız?” sorusuyla çıktıkları yolda kurdukları “Architectural Body Research Foundation” (Mimari Beden Araştırma Merkezi), “Prosedürel Mimarlık” olarak nitelendirdikleri yaklaşımlarına düşünsel ve fiziksel alt yapı sağlayacak bir araştırma ve etüd merkezidir. Deneysel biyoloji, sinirbilim, quantum fiziği, deneysel fenomenoloji ve tıp alanında çalışan araştırmacıların da katılımıyla yürütülen eğitim süreci, bedeni ölüme karşı dirençli kılmak, insanları kadercilikten vazgeçirmek ve bu yeni tip insana ait mimarlığı kurmak şeklinde üç aşamalı olarak programlanmıştır. Bu grup çalışmaları ve seminerler ile amaçlanan, bedeni normallikten azad edip, dünyayı farklı bir şekilde algılamanın yollarını aramaktır. Bir ya da daha fazla duyunun bilinçli olarak azaltılması ya da ortadan kaldırılması, duyu kısıtlaması ya da algıyı azaltmak yerine sadece bir duyu organına sürekli bir uyarı yüklemek, bu amaç için kullanılan yöntemlerden bazılarıdır.

Arakawa ve Gins Japonya ve ABD’de *Reversible Destiny Lofts*, *Bioscleave House*, *Shidami Resource Recycling House* ve *Site of Reversible Destiny Yoro Park* gibi projeler gerçekleştirmiş; çok daha fazlası da tasarlanmış ancak inşa edilmemiştir. *Reversible Destiny Lofts*’un dokuz dairesinden beşi konut olarak düzenlenmiştir, ikisinde sadece kısa kalışlar için ayrılmış odalar bulunur; geri kalanlar ise hâlen ofis binalarıdır. Bu tasarımlar engebeli ve düşük zemin, küresel odalar ve uyumsuz renk çeşitlendirmeleriyle genç yaşlı her kullanıcı bedeni mücadeleye zorlayacak araçlarla donatılmış mekânlardır. Çiftin ofislerinin Tokyo ayağı *Reversible Destiny Lofts Mitaka*’da günümüzde de belli temalar üzerine atölye çalışmaları düzenlenmekte, farklı yaş grupları, bedensel ve zihinsel engelliler, gruplar hâlinde ya da aileleriyle bu mekânları deneyimlemeye gelmekte, okullar tarafından turlar düzenlenmektedir.

Günümüzde mimarî mekân ve kullanıcı beden arasındaki ilişki ve algısal etkileşime odaklanan çok sayıda mekânsal deney yapılmakta. Bedenin işlevsel yeteneğini arttırmaya yönelik araştırmalar da buna paralel olarak sürdürülüyor. Bedenin doğasının bilim ve teknolojinin katkısıyla değiştirilmesi ve işlevsel becerisinin ve gücünün bir takım donatılar desteğinde artırılması yönündeki çabalar da özellikle 20. Yüzyıl’ın ikinci yarısından başlayarak hız kazanmıştır. Arakawa ve Gins’in ortaya attıkları ise, içinde bulunduğu şartların ağırlaştırılmasıyla fiziksel açıdan zorlanan bedenin, kendi kendini onarmasına yönelik bir sav.

Çiftin disiplinlerarası ilgisi ve pratiği, üretimlerini farklı alanlara ve uzmanlıklara ait değişik görüş ve okumalara açık hâle getirir; nitekim çalışmaları farklı disiplinlerdeki çeşitli araştırmalara konu olmuştur. “Ölüm ölüyor”, “ölüm demode” gibi dikkat çekici sloganlarla yürüttükleri mücadelenin ölümsüzlük uğruna olması da felsefe için başlı başına bir tartışma konusudur aslında. Bu çalışmanın amacı ise, Arakawa ve Gins’in düşünce ve yapıtlarını, dönemlerindeki hâkim sanat ve mimarlık anlayışının perspektifinden mercek altına alırken, üslûpsal bir incelemeden ziyade, hareketin arkasındaki yöntem ve düşünce açısından değerlendirmektir.

İlk Yapıtlar ve Japonya’dan Ayrılış

1960’lı yıllarda bilim, teknoloji ve genetik alanındaki ilerlemeler Japonya’da da sanat ve mimarlığı etkilemiş, doğal ve ekolojik sistemler üzerine yapılan araştırmalar, biyotektonik gelişmeler, genetik mühendisliği ve biyoloji alanındaki ilerlemeler Metabolizm akımı ile mimarlığa da yansımıştır. Bedenin yeniden keşfedilmesi özellikle sanat yaratmasını etkilemiş ve beden sanatın nesnesi hâline gelmiştir. Aynı yıllar tüm dünyada olduğu gibi Japonya’da da kişisel hak ve özgürlüklere yönelik toplumsal hareketliliğin yaşandığı dönemdir. Modern toplumun iktidarın denetimi altındaki bireyinin konumu ve bedenin durumunun sorgulandığı muhalif eylemler tırmanışa geçer. Dönemin entelektüel iklimine has umut ve bedenin değişim potansiyeline ve devrime olan



Resim 3: Shusaku Arakawa, *Maddenin Yapısı ile En Kısık Ses Arasındaki Einstein (Einstein Between Matter's Structure and Faintest Sound)*, 1958-59.

pıtlar üretmiştir.⁷ Belirli bir ideoljiden çok anarşizmi benimseyen grup sanatlarını ABD ile yenilenen işbirliği anlaşmasına karşı verdikleri politik mücadele için önemli bir araç olarak görüyorlardı. Sert performanslar ve happeningler ile beden ve malzeme arasında ilişki kurulurken izleyici de oyuna çekiliyordu.⁸ Çağdaş toplumun değerlerine karşı şiddetle saldıran bu akım da benzerleri gibi kısa ömürlü olmuştur. Arakawa'nın 1958-61 yılları arasında tasarladığı üç boyutlu kolajları, *Funeral for Bioengineering to Not to Die (Ölmeme Biyomühendisliği için Cenaze Töreni)*, *Tabutlar ve Another Cemetery at the Muramatsu Galeri (Muramatsu Galeri'de bir Başka Mezarlık)* adıyla sergilenmiş, bu son sergi sanatsal anlayış farkı nedeniyle üyesi bulunduğu sanatçılar grubuyla yollarının ayrılmasına neden olmuştur. (Resim 3)

Zihin Yapısını Değiştirmek

Arakawa'nın ölüme olduğu gibi, beden ve zihne olan ilgisi de ilk yapıtlarından beri belirgindir. Sanatçının ABD'deki ilk çalışması göz ve zihin ilişkisi üzerine bir dizidir. Bunu görme duyusu yerine tüm bedeni hareket üzerinden zihinle birleştireceği mekânsal yapıtları izleyecektir. *Anlamın Mekanizması* adlı seri ile diyagramlar, göstergeler ve açıklamalar eşliğinde insanlara zihin yapılarını nasıl dönüştürebileceklerinin mesajı verilmeye çalışılmaktadır. Bazıları üç boyutlu olmak üzere yüze yakın resim içeren bu çalışma, çeşitli taslak, alıştırma ve egzersizler-

inanç, politize olmuş bir ortamda bir yandan savaş karşıtı protestolar öte yandan da savaş sonrası dönemin iyimserliğiyle yazılan ütopyalar ve sanat yoluyla halkla buluşacaktır; bu dönem, cinsiyet, ırk, delilik ve engellilik gibi ötekileştirilmeye müsait başkılıkların tartışmaya açıldığı bir dönemdir aynı zamanda.

Bu dönemde sanatçılar bedenlerini sanatsal bir ifade aracı olarak ortaya koyarken disiplinlerarası bir rol üstlenmişlerdir. Postmodernizm ile birlikte özneyi yeniden merkeze alan tartışmalar doğrultusunda beden, güçlü bir anlatım aracı olarak performans sanatıyla birlikte muhalif bir duruş sergileyecektir. Bu hem sanat ve hayat arasındaki sınıra yönelik bir sorgulama, hem de sanat üzerindeki kapitalist baskıya ve sanat piyasasına karşı bir başkaldırı olduğu kadar, toplumsal problemlere ilişkin sorumluluk almak anlamını da taşır. Yine 60'lı yıllarda dil de sanat yaratmasında güçlü bir ifade aracı olarak yerini almıştır.

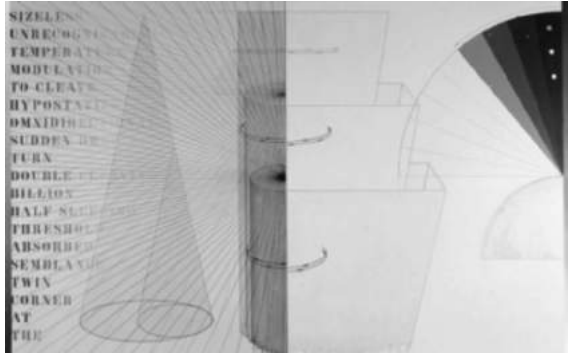
1960 yılında "Neo-Dada Organizers" adıyla kurulan sanatçılar grubu Japon avangardı içinde kısa soluklu da olsa önemli bir yer edinmişti. Arakawa da bu grubun bir üyesi olarak Dada ve Soyut Ekspresyonizm'in etkisinde ya-

⁷ "We have Decided Not to Die": The Work of Arakawa and Madeline Gins, recorded with Momoyo Homma in Tokyo on October 30, 2014, *The Funambulist*, Erişim tarihi 21 Nisan 2017. <https://thefunambulist.net/podcast/momoyo-homma-we-have-decided-not-to-die-the-work-of-arakawa-and-gins>

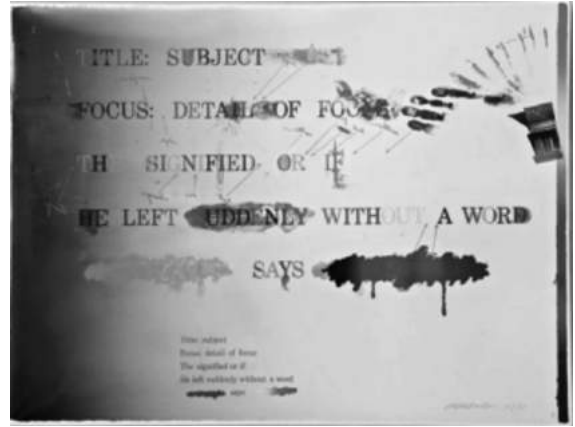
⁸ <https://osmanerden.com/>.

den oluşan dev ve bitmemiş bir karalama defteri niteliindedir. Karşılıklı etkileşimde olan ya da birlikte işlevsel bir hareketi sağlayan hareketli parçalardan oluşan karmaşık bir sistem olarak çalışan dizi, fotoğraflar, resimler, kelimeler ve planlardan da yararlanarak, çeşitli semboller ve tipografi aracılığıyla düşünce ve algılama türlerine izleyiciye direktif ve önermeler sunan deneysel bir çalışmadır. (Resim 4) Gins Jasper Johns'a yazmış olduğu bir mektupta, bu seri ile düşünce ve eylem ilişkisinin altında yatan eğilimleri sistematik olarak kataloglamaya çalıştıklarını anlatır; amaçları bunu netleştirdikten sonra farklı eğilimlerine göre beden sınırlarını zorlayacak yöntemler araştırmaktır. Sanatçı çift Ludwig Wittgenstein'in, "*dilimin limitleri dünyanın limitleridir*", ifadesini benimseyecek, dilde kullanılan kelimelerin düşünceyi sınırladığı görüşünden hareketle, aşırı kullanımla anlamını yitirmiş kavramların yerine geçecek yeni terimler oluşturmayı deneyecek ve bunu düşünce ve hareket kalıplarını geliştirmek için kullanacaktır.⁹

Arakawa'nın zaman-mekân, fizik-matematik ilişkisi ve dördüncü boyut ve perspektif konusundaki araştırmaları ve bilime gönderme yapan şematik çizimleri, özellikle de sanat, yazı ve mimarlık arasındaki sınırları belirsizleştirdiği yaklaşımı, Duchampçı bir perspektiften okunabilir. Duchamp'ın fizik, mekân zaman, dördüncü boyut ve perspektif araştırmalarına yönelik çizimlerdeki üç boyutlu nesnelere yarı bilimsel imgelere ve mekanik bir anlatıma dönüştürdüğü çalışmaları ve bilime olan ironik yaklaşımı¹⁰ özellikle de aralarındaki dostluk ve işbirliğini dikkate aldığımızda, muhakkak ki Arakawa ve Gins'i etkilemiş olmalı. Dilin zorlanmasıyla kelimeler ve nesnelere arasında kopukluk yaratılması, Sürrealistlerin Heterotopya kavramı anlayışında, kelimelerin bağlam dışı kullanımı, temsil ve temsil edilen arasındaki ilişkiyi mantık oyunları ile sorgulayan dilsel çalışmalar, mecaz, ironi ve çift anlam, yine Duchamp'ın entelektüel estetiğini hatırlatan yöntemlerdir. Arakawa kelimeleri cümle bütünlüğü içindeki iletişimsel işlevinden, gündelik, olağan anlamından soyutlayarak imgesel etkileriyle kullanmaktadır. Göz ve zihin bakılan nesneyi daha önce deneyimlenmiş olan bilgiyle karşılaştırırken görsel yanılsama yaşar. Baskılar üzerindeki kelimeler ve heterotopik metinler yine Duchamp'ın "ready made"lerindeki kısa cümleleri hatırlatır. (Resim 5) Bakan göz ile bakılan nesne arasındaki algısal belirsizlik, nesneden bağımsız olarak yazılmış kelimelerle desteklenir; kelimelerin alışılmadık ilişkiler içinde yan yana getirilmesiyle zihin hareketine geçektir.



Resim 4: Shusaku Arakawa, *Bekleyen Sesler (Waiting Voices)*, 1976-77.



Resim 5: HAYIR! DİYOR ... (NO! SAYS THE SIGNIFIED) serisinden, 1973.

⁹ Amelia Schonbek, "The House Where You Live Forever", 16 Ağustos 2016, Erişim tarihi 16 Nisan 2017. <https://www.theawl.com/2016/08/the-house-where-you-live-forever/>.

¹⁰ Nilgün Özyayten, "Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler", (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 1992), s. 32, Erişim Tarihi 22 Ağustos 2017. saltonline.org



Resim 6: Tersine Çevrilebilir Kader Köprüsü (Bridge of Reversible Destiny), 1973-89.

Anlamın Mekanizması, Arthur Danto'nun sanat alanındaki ilk eleştirisidir aynı zamanda. Bu sergi nedeniyle 1974'te Arakawa ve Gins ile tanışan ve zaman içinde de yakın dostları olan Danto, kavramsal sanatın en etkileyici örnekleri arasında değerlendirdiği bu çalışmalardaki dil oyunlarını anlatırken, Gins'in dilini tasvir edebilmek için şu dikkat çekici ifadeyi kullanmıştır: "*Gertrud Stein tarafından Wittgenstein'a uyarlanmış Einstein*".¹¹ Danto, 1990'da New York'ta sergilenen *Dönüştürülebilir Kader Köprüsü* adlı üç boyutlu Arakawa düzenlemesi ve Duchamp'ın *Büyük Cam* adlı eseri arasındaki benzerliğe dikkat çekerken, ince bir mühendislikle tasarlanmış metal strüktürü, Duchamp'ın mekanik karakterdeki elemanlar üzerinden bilimle de ilişkilendirilen tasarımıyla karşılaştırır. (Resim 6) 13 Metre uzunluğundaki metal strüktür çift tarafından kullanıcılarının zihinsel dönüşümünü sağlayacak bir araç olarak sunulmuştur; belli bir düşünceye sahip ziyaretçinin, köprüdeki engelleri aştıktan sonra farklı bir anlayış, zihin yapısı ve farklı bir kadere de sahip olacağı yönündeki iddiaları, Danto tarafından ciddiye de içeren bir mizah anlayışı olarak tanımlanır.¹² Kendisindeki benzer yaklaşımı Duchamp, espritüel bir ciddiyet, karamizah olarak tanımlar.¹³ Duchamp'ın Gins ve Arakawa'yı çok etkilediği söylenen¹⁴ "*Ölenler Her Zaman Başkalandır*" yazılı mezar taşı da yine kendisine has bu mizah anlayışı kapsamında değerlendirilebilir.

Anlamın Mekanizması'ndaki 1974 tarihli *Bir Unutma* adlı, algıya yönelik yapıt, Danto için, David Hume'un zihin üzerine olan araştırmalarındaki "*zihin nasıl özne, nasıl insan doğası haline gelir?*" şeklindeki sorularına gönderme içerdiği savıyla¹⁵, Arakawa ve Gins'in zihin ve beden ilişkisine yönelik yaklaşımları konusunda ipucu verebileceği için farklı öneme sahiptir. Mekânsal çalışmaları söz konusu olduğunda ise çiftin tasarımları daha çok Hume'un Deleuzyen bir yo-

¹¹ Fred A. Bernstein, A.g.y.

¹² Arthur C. Danto, "Arakawa: (1936-2010)", Michelle Kuo (Ed.), *Artforum International*, (Eylül 2010): s. 89.

¹³ James Housefield, "Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası", Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, *e-skop, skopbülten*, 4. 12. 2013, Erişim tarihi 03 Mayıs 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

¹⁴ We have Decided Not to Die": The Work of Arakawa and Madeline Gins, recorded with Momoyo Homma in Tokyo on October 30, 2014, A.g.y.

¹⁵ A. C. Danto, A.g.y.

rumu olarak ele alınabilir. Hume'un doğa ve insan doğası arasındaki ilişkiyi, verilmiş olan ile özneyi kuran arasındaki uyuma bağladığı yaklaşımı, Deleuze tarafından eleştirilir. Deleuze'un eleştirisi verilen ilkeler sonucu oluşan öznenin gittikçe bu verileri kullanma yeteneği olan bir makineye dönüştüğü yönündedir.¹⁶ Hume'un zihinde oluşan öznesi, geçmişteki yaşanmış deneyimlerle beslenir. Kuran değil kurulan bir öznedir; "*Deleuze ise genel kuralların özneyi belirlediği düşüncesine karşı çıkarken imgelemenin dinamizmi doğrultusunda öznenin kuruluşunu, tutkusal etkilenimlerin kendine özgü özneliliğiyle ortaya çıkmasına bağlar.*"¹⁷ Hume'un duygulanım psikolojisi öznenin dünyayı gözlemleyerek oluştuğu yönündedir; bu, Deleuze tarafından duyuşal izlenimlerin zihne bir köken kazandırdığı, düşünüm izlenimlerinin ise zihinde özneyi kurduğu şeklinde açıklanır.¹⁸ Öznellik ilkelerinin zihinde düşünüm izlenimlerini kurarken bedene nasıl yansıtacağına ilişkin Deleuze'un önerisi, öznenin ayırt edici özelliğinin duyu organları ve Bergsoncu zamana göre incelenmesidir. "*Düşünüre göre Bergsoncu süre özünde bellek, bilinç ve özgürlüğe dayanır. Bir sonraki an her zaman kendinden önceki ânı ve o anın kendisine bıraktığı anı içerir. Zihin akan zamanla, beden ise içinde bulunulan anla karşılığını bulmaktadır.*"¹⁹

Çift, Spinoza'nın "*bir beden ne yapabilir?*" sorusu doğrultusunda²⁰ zihin ve beden ilişkisine yöneltilmiş görüşlerinden yola çıkarak, bedeni ve zihni güçlendirmek için her ikisini de karşılıklı olarak sürekli zorlarken, insan ve yaşadığı mekân arasındaki duyuşal deneyim ve bilinç ile mimarlık arasındaki gerilime odaklanmıştır. Spinoza *Ethica*'da, ruhun bedene etkide bulunduğu şeklindeki görüşlere karşı, bir bedenin neler yapabileceğinin henüz belirlenmediğini söylemektedir. Düşünüre göre dış cisimler tarafından etkilenen insan bedeni, bu cisimler ile nedensel açıdan bağlıdır. Beden olarak adlandırılan şey diğer cisimlerin etkisiyle devamlı değişme hâlinde olan parçacıkların bir bileşimidir. "*Beden bu karmaşıklıkla yüzünden birçok yoldan duygulanmış olarak değişmelerin büyük çeşitliliğine maruz kalabilir. Buna göre insan bedeninin korunmak için kendisini sürekli olarak yenileştiren ve büyüten birçok başka cisme ihtiyacı vardır.*"²¹ Zihindeki bir hareket zorunlu olarak bedendeki bir harekete karşılık gelirken, bedendeki bir hareket de aynı şekilde zihindeki bir hareket anlamına gelir.²² Ruh ve bedeni özdeşlik kavramı üzerinden değerlendiren düşünüre göre, insan ruhu tenin duygulanışlarını algı üzerinden deneyimlerken kendi bedeninin doğası ile birlikte farklı nesnelere doğasını da tasarlama gücüne sahiptir. Merleau Ponty için de, beden hem algılamının kaynağı hem de algılama ediminin nesnesi olarak doğal benliğimize karşılık gelir.²³ "*Algının Fenomenolojisi'nde bedenden hareket eden düşünür öznenin zihinsel ve maddi varlığı arasında bir köprü kurarken, dış dünyanın gerçekliğine ve anlamın hakikatine ulaşabilmenin imkânına bedenin dünyaya çakılı olan varlığından ulaşır. Dış nesnelere bedenin varlığına varsayılır; bedenin dünyaya yerleşmesi algısına nesnelere dünyadaki yerleşikliğiyle ulaşılır.*"²⁴

"*Bedenin çevreyle karşılaşmasındaki bilinç dışı kavrayışlara açılmak, gövdeyi lânetlemek yerine onunla taçlanmak*" Doğu felsefesine, özellikle de Zen Budizmi'ne özgü bir yaklaşımdır. Konuyu mimarlık ve beden ilişkisi açısından da değerlendirdiğimizde Batı kültüründeki dokunmaya

¹⁶ Kudret Aras, "Gilles Deleuze Felsefesinde Özne Oluşun Ontolojik Tasarımı", (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011), s. 72.

¹⁷ K. Aras, A.g.e., s. 65.

¹⁸ K. Aras, A.g.e., s. 69.

¹⁹ K. Aras, A.g.e., s. 69.

²⁰ "We have Decided Not to Die": The Work of Arakawa and Madeline Gins, recorded with Momoyo Homma in Tokyo on October 30, 2014, A.g.y.

²¹ Mustafa Cihan, "Spinoza Felsefesinde Varlık ve Bilgi Problemi", (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001), s. 82.

²² Ayşe Uslu, "Bir Beden Neler Yapabilir Sorusunun Biyoetiksel Yankıması ya da Ölüm ve Yaşam Üzerine Felsefi Bir Soruşturma", *Türkiye Biyoetik Dergisi*, Vol. 2, No. 2, (2015): s. 98.

²³ Mehmet Büyüktuncay, "Kış Günlüğü: Paul Auster'in Otobiyografisinde Bedenin Fenomenolojisi ve Bedensel Algı Sorunu", 9 *Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, (2013): s. 42.

²⁴ M. Büyüktuncay, A.g.e., s. 40.



ilişkin çekingenliğe, görmeye karşı diğer duyuların ön plana alındığı Japon kültüründe, rastlanmaz.²⁵ Zihin ve beden ilişkisi ve bedenin çevreyle etkileşimi bağlamında aşağıda yer verilen uzun alıntı, özellikle Japon düşüncesinin Batı düşüncesiyle kesiştiği noktalara ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tartışılacak olan “organsız beden” kavramına işaret etmesi nedeniyle dikkat çekicidir. Japon beden sanatlarını Deleuze, Bergson ve Whitehead gibi filozoflar üzerinden inceleyen Basil Doganis, *Bedenin Düşünceleri: Japon Beden Sanatları Karşısında Felsefe* adlı kitabında, dans, tiyatro ve dövüş sanatlarındaki ortak özelliği, bedenin kişisizleştirilmesinin ardından dışarıdan gelen kuvvetlere açılması olarak tanımlar.²⁶ Düşünüre göre:

“Dans etme arzusunun daima bir yoksunluk ve engellilik arzusu eşlik eder. Engellilik bir sınır gibi, bedenin sessiz olduğu ve irade ya da denetime dair her türlü ilkeyi reddettiği yerdir. Dansçı aşama aşama, tüm bu olan yetilerinden vazgeçmeyi seçer ve içinde denetlenemeyen bir yoğunluğun harekete geçtiği bir araca, basit bir dayanağa dönüştürür kendini.”²⁷ “Japon beden sanatlarında birey kendisinin ötesinde sonsuzca uzanan bir bütünün parçası olarak düşünülür. Bireyin asıl yeteneği sadece bir parça olmakla yetinmeyip kendisinin de bu bütünlükle ilişkisini ve yetileri keşfetmesindedir. Bu materyalist okuma bedeni ruhun gönderdiği emirleri alan bir makine yerine, sınırları net biçimde oluşmamış bir bütün olarak okunacak biyolojik ve anatomik bir makine olarak kavrar, beden gerçekte çevresiyle maddi olarak etkileşime girmekle kalmaz, çevresinin moleküler kompozisyonuyla asambrajlar da oluşturur. [...] Bu durum bedeni saran mimaride olduğu gibi beden sanatlarındaki rakipte ve silah kavramında da geçerlidir. [...] Silah çabucuk kör bir insanın değneği gibi bedenin bir uzantısı bir organı hâlini alarak bedenin derisinin ötesine uzanır. Beden kendi dışındaki öğeleri de kendine mahal edip kendini de onlara yansıtılabilmektedir sanki... Bu düşünce bedenimizi, etrafımızı saran diğer maddi asambrajlardan ayırt etmemizi gereksiz kılar. Bu da doğallık ile yapaylık gibi eski karşıtlıkların bir kenara iterek dünyayı oluşturan tüm madde ve kuvvetlerin toplamına doğa diyebilmemizi sağlar.”²⁸

Bu Merleau Ponty'nin “organ space” kavramını hatırlatır: “Kullanılan bir müzik aleti ile ya da kör adamın sopası ile bir olma hâli, nesnel dünya içerisinde aynı bedene dönüşme durumu”²⁹, aynı zamanda “Bedenin unutulmuşluğuna karşı bedeni ve dokunmayı geri çağırarak hem canlı hem cansız var olmanın kıvancını iade etme”³⁰ olarak da okunabilir. Doğu ve Batı felsefelerinin kesiştiği bu nokta, çağdaş mimarlıktaki, bedeni dokunsal deneyimler ve hareket üzerinden kavrayan mimarî tutumların çıkış noktasını oluşturmuştur.

Göze Karşı Beden / Görmeye Karşı Dokunmak

Tenin Gözleri'nde Juhani Pallasmaa, kartezyen “bedensiz göz” ile tasarlandığını ifade ettiği retinal mimarlığın teknoloji çağı örneklerindeki kusursuzluk arayışını ölüm korkusuyla ilişkilendirir. Yazara göre teknoloji çağı yapıları, taze kusursuzluğu hedefleyerek doğallığın sahiciliğini red ederken, aşınma ve yaşlanma sürecine karşı durmaktadır.³¹ Görsel algılamının *Gestalt yasaları* uyarınca mekânın homojenleşmesi varolma deneyimini zayıflatarak yer duygusunu ortadan

²⁵ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), s. 134.

²⁶ Léopold Lambert, “Bedenin Düşünceleri” Japon Dans, Tiyatro ve Dövüş Sanatlarına Felsefeyle Bakmak, Çev. Elçin Gen, *e-skop, skopbülten*, 6.9. 2013.

²⁷ L. Lambert, A.g.m.

²⁸ L. Lambert, A.g.m.

²⁹ Göksu Kunak, “Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar”, *e-skop, skopbülten*, 13.10. 2013, Erişim tarihi 26 Mart 2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>

³⁰ Zeynep Direk (Haz.), *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), arka kapak.

³¹ Juhani Pallasmaa, *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Yem Yayın, 2011), s. 40.



kaldırırken, görme dışındaki duyuların bastırılmasıyla algı sistemi zarar görür. Görsel imgelerin muğlaklaşması ise imgelemi uyandıracaktır.³² Yazar optik olanın hijyenine karşı işitme, koku, tat alma, kas, ten ve iskelet gibi bütün bedensel varoluşumuzla deneyimlenecek bir mekân önermektedir. Buna göre göz mimarlığının bedensizleşmiş kartezyen idealizmi duyusal gerçekçilikle yer değiştirecektir³³. Dokunma, mekân ve bedeni birbiriyle kaynaştırırken, özne bulunduğu hacmin bir parçası hâline gelerek onunla bütünleşir, bedeniyle mekânda iz bırakır; öznenin mimariye dokunduğu anda, mimari de kendi bedeniyle özneye dokunur. Bu deneyim, beden, zihin, hareket ve zaman kavramları üzerinden bedensel hafızayı oluşturur.³⁴ Nitekim “*beden salt bir fiziksel varlık değildir. Düşle, geçmişle ve gelecekle zenginleşen bir belleğe sahiptir. Sinir sistemimiz ve beynimizle olduğu kadar bedenimizle de hatırlarız.*”³⁵ Anthony Vidler mimarlığın beden ile olan ilişkisini, yapının, bedenin oran ve ölçüler açısından idealize edilmiş hâliyle analogi kurarak bir tür beden oluşturması, Kant ve Alman Romantikleri’nin etkisinde yapının, zihindeki duyumlara dayanan bedensel duyumları bedenleştirmesi ve 19. Yüzyıl’dan 20.Yüzyıl sonlarına doğru bedensel metaforun cismanî olandan uzaklaşarak, psikolojik olana yönelmesi olmak üzere üç ayrı grupta incelemiştir. 19. Yüzyıl sonu 20.Yüzyıl başında geliştirilen empati psikolojisi etkisindeki beden teorisi doğrultusunda, algıyı ön plana alarak insan psikolojisine ait tepkiler üzerinden bedenle ilişki kuran bir mimarlık anlayışı ortaya çıkmıştır. Düşünürü göre Modernizmin Manifestolar döneminde zaman ve hareket kavramlarının sanata girmesiyle birlikte, Kübizm ve Fütürizm’de hareketin serbest bırakılmasıyla, bedenin hız ve dinamizmi dışarı vurmak için sonsuz parçaya ayrılarak aidiyetsizleştirilmesi de, bedenin dışlanması anlamında değil, yepyeni bir türde fark edilişi olarak okunmalıdır. “*Analitik bilimle birlikte Rönesans bedeninin de yok olduğu bu an, soyutlama, algılama ve hareket psikolojisinin ussallaştırılarak yeniden yansıtıldığı bir beden olarak mimarlık için de bir fırsattır.*”³⁶ Postmodern mimarlıkta beden artık kendisi bir sorulama nesnesi olarak yapısal ve içgüdüsel bir müdahale ile parçalanacaktır; mimarlık beden ve zihnin çelişkileriyle giderek saldırganlaşır. Vidler’e göre, bedene ait bir başka metafor çevrenin canlı bir organizma gibi tek bir beden olmasıdır; ancak düşünürün bu noktadaki uyarısı bunun bir analogiye dönüş gibi algılansa bile hümanist geleneğin beden anlayışından çok farklı olduğu yönündedir: “*Bu beden kasıtlı olarak yırtılıp koparılmış, tanınmayacak hâle gelinceye dek sakat bırakılmıştır [...] beden artık merkezde olana, sabit ve değişmez olana ait değildir; iç ve dıştaki sınırları sürekli bir biçimde genişler, muğlaklaşır, biçimleri bütün biyolojik varoluşu kapsar. Gücü ise artık bütüncül bir modelde değil, tersine parçalanmışlığının, kırılmışlığının, lokmalanmışlığının imâlarında yatar*”.³⁷

Arakawa ve Gins’in bedeni merkeze alan mekânsal tasarımları da retina odaklı bakışa karşı bir eleştiri olarak okunabilir. Arakawa görmenin doğrultusallığına karşı bilinç dışının içgüdüsel tepkilerini hedef alan, uyarmaya yönelik, tensel, kassal ve hatta sinirsel nitelikte, tüm bedenle yaşanacak olan deneyimleri tetikleyecek karşılaşmalar, kesişmeler, şaşırtmalar, zıtlıklar, farklılaşan ritimler, değişen yüzey dokuları kullanır. Oküler perspektife karşı duyusal deneyimlere açık, hareketten türeyen serbest bir mekân amaçlamaktadır. Bu mekân için çıkış noktası nasıl inşa edileceği değil, içinde nasıl bir hareketi barındıracağıdır. Çift, varolan yapıyı sarsarak, engellerle bedeni zorlayarak, bir engel ya da aksaklık varsa, onu daha da arttırarak yarattıkları kaosla yepyeni bir düzenin başlangıcını kurma iddiasındadır. “*Düzeni kaostan yaratmak*” ifadesi

³² J. Pallasmaa, A.g.e., s. 63.

³³ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 88.

³⁴ Pınar Öktem Erkartal, Hikmet Selim Ökem, “Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalanmaya İlişkin Bir Alan Çalışması”. Faruk Tuncer (Ed.) *Megaron*, Cilt 10, Sayı 1, (2015): s. 159.

³⁵ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 57.

³⁶ Anthony Vidler, “Aidiyetsiz”, Çev. Gönül Çelik, *Mimarlık*, 277, Yıl: 35, Sayı: 5, (1997): s. 20.

³⁷ A. Vidler, A.g.e., s. 22.

Rollo May'ın *Yaratma Cesareti*'nde de karmaşa ve kargaşayla yüzleşildiğinde yaşanan kaygı ile güçlenmeye bağlanır: Geçici bir köksüzlük, yönsüzlük ve hiçlik kaygısı, benlik ve dünya ilişkisindeki sarsıntının vaz geçilmez refakatçisidir.³⁸ “Evrenin yaratılışında olduğu gibi düzen düzen-sizlikten, biçim kaostan doğup gelir.”³⁹

Mimari Beden Yöntem ve Terminoloji

Lefebvre beden ve mekân ilişkisini kurarken, algılanan mekânın tasarlanmış mekân karşısındaki önemini vurgular. Edward Casey'e göre, mimarlığın öğeleri *Gestalt* ya da retinal imgeler değil, bellekle etkileşim hâlindeki karşılaşmalardır, buna göre geçmiş eylemler de bellekte cisimleşir.⁴⁰ Beden imgesi görsel imgelerimizden çok daha önce yaşamımızın erken dönemindeki dokunma ve yön bulma gibi ilksel deneyimlerimize bağlı olarak biçimlenerek anlam kazanmıştır.⁴¹ Bachelard bedensel belleğin gücünü, ilk tanıdığımız mekân olarak dünyaya geldiğimiz evin, yaşantımızın çeşitli işlevlerinin hiyerarşisini içimize işlemesi olarak açıklar. Pallasmaa için de mekâna yönelik duygularımızın kökeni, sayısız kuşağın ilksel deneyimidir. Yazara göre ilkel insanın kassal ve dokunsal duygularında saklı olan bilgisi, gelenek olarak genlerle korunarak aktarılır: “*Beden bilir ve hatırlar*”.⁴² İnsan bedenini deneyim dünyasının merkezine oturtan Ponty, mekânın yaşanarak kavranabileceğini söyler: Zihinden ziyade bilen bir beden mekânı kavrar ve kullanır, bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşürken, “*hareket, denge ve ölçek, beden aracılığıyla kas sistemindeki gerilimler ve iskeletin ve iç organların konumu olarak hissedilir*.”⁴³ “*Beden yaşadığı dünyayı yönelimleriyle dokur ve bu dokuma faaliyeti dolayısıyla aynı etin dokusunu paylaşır...*”⁴⁴



Resim 7: *Tersine Çevrilebilir Kader Loftları – Helen Keller'in Anısına (Reversible Destiny Lofts - In Memory of Helen Keller)*, Mitaka, Tokyo 2005.

ilksel dürtülerine ait güven duygusu arayışıyla kendini emniyete alacağı kuytular keşfedecektir. (Resim 7) “*Kıvrılmak*”, Bachelard için oturmak fiilinin fenomenolojisine aittir ve “*yalnızca bunu yapmayı öğrenmiş olanlar yeğinlikle oturabilirler*.”⁴⁵

Arakawa mekânlarında beden aydınlık ve karanlık karşıtlığında, görmenin keskinliğiyle birlikte mekânın kesinliğini de kaybederken, derinlik, uzaklık gibi boyutlardaki belirsizlik bilinçdışını uyararak düşlemi harekete geçirir: Mekân ve bedenin bütünselliğine odaklanılmış tasarımlarda, kullanıcıların yaşamın erken dönemindeki yön bulma, dengeyi sağlama ve dokunma gibi içgüdüsel davranışları yeniden yaşamaları beklenir; beden âdeta vahşi bir hayvan gibi sürünerek, kıvrılarak

³⁸ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), s. 109.

³⁹ R. May, A.g.e., s. 133.

⁴⁰ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 78.

⁴¹ Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, (Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 2000) s.172, aktaran J. Pallasmaa, A.g.e., s. 51.

⁴² J. Pallasmaa, A.g.e., s. 75.

⁴³ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 72.

⁴⁴ Nilüfer Zengin, “Görünmeyi Görmek: Et Kavramı Üzerine”, Zeynep Direk (Haz.), *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003) s. 142.

⁴⁵ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 73.

Mimarî mekândaki deneyim bütünlüğünü parçalayıp, mekâna ilişkin bütün hafıza ve alışkanlıkları sıfırlayıp ilişkileri ters yüz ederek, bedeni en ilkel durumuna geri götürmeye çalışmakla, bedenin Lacancı tepkiselliğe erişmesi amaçlansa bile, duyu organlarından beyne gönderilen sinyallerin anlamlandırılmasıyla oluşan algı, bunu olanaksız kılacaktır. Lacancı psikanalizde insanlar ve hayvanlar arasındaki farka işaret eden bir dizi güdü ve itkinin yanı sıra, mekanik ve otomatik bir karşılık olarak tepkiye ait bir ayırım da ileri sürülür. Yanıt ya da tepki vermek arasındaki fark insan ve hayvanı ayırır.⁴⁶ İnsan tartıp değerlendirerek karar verirken tepkisini denetleyebilir. Arakawa ve Gins'in araştırdıkları beden tam da bu noktada karşımıza çıkar, amaçlanan Ponty'nin "Körper" ve "Leib" ayırımına göre klasik bilimin ve tıbbın nesnesi olan "Körper" değil, konuşma ve refleksiyondan önceki pra-refleksif olan "Leib"dır. Ponty'ye göre beden, insanın kim olduğunu ve ne yaptığını düşünmeye başlamasından çok önce dünyayla bir anlaşma imzalamıştır.⁴⁷ Arakawa ve Gins bunu bireye dönüşen organizma olarak tanımlamaktadırlar.

Arakawa insan ve biyosfer arasındaki simbioza odaklanırken, mimarlığı insanlığı *ölmeye* taşıyacak bir araç olarak ele alıp, beden, bilinç, algı ve çevre için yepyeni bir başlangıç oluşturmayı önermektedir: İnsan, yaşamı bir laboratuvar ya da atölye gibi kabul edip, kendi bedenini bitmeyecek bir deneyin kobayı olarak incelemelidir. Çift, insanı organizma ve aksiyondan doğan bir dizi kondüsyon olarak ele alırken, organizmayı süreci bireye açan biyokütle olarak tanımlamış ve buna bağlı olarak da organizma-beden-çevre üçlüsünden



Resim 8: *Tersine Çevrilebilir Kader Parkı (The Site of Reversible Destiny)*, Yoro, 1995.

oluşan "mimarî beden" kavramını ortaya atmıştır. Organizma bu bağlamda beden ve çevre arasındaki geçişleri ve farklı bedenler arasındaki ilişkileri anlamak ve alternatif teknikler önermek açısından özellikle önem taşımaktadır. Buradaki mimarî prosedür, hareketli beden ile stratejik olarak kurgulanmış çevrenin geçici bir mekânsal birlik oluşturmasıdır; çevre âdeta meydan okuyarak bedeni tahrik edecek, bedenin, oyuna katılmasıyla başlayan mücadelede, otomatik olarak gösterdiği tepki ile mimarî süreç başlayacaktır.⁴⁸ (Resim 8)

Arakawa ve Gins, bedeni mücadeleye zorlayarak aktif hâle getirebilmek için belirsizlik ve gerilimden yararlanır. Arada olma durumu ya da belirsizlik bu bağlamda, var olan bilgiyi değerlendirirken karşılaşılan çelişkiler ve kararsızlıklar sonucu ortaya çıkan gerilimin netliğe erişme çabası içinde, yeni bilgiyi üretecek bir süreç olarak kullanılacaktır. Belirsizliği aşma zorunluluğu mekânı deneyimleyeni aktif bir duruma taşır ve beden ve hareketin karşılaşmasından doğan gerilim algıda mekânı yeniden kurarken direnci oluşturur. Tasarım bedenin aktif katılımıyla tamamlanmaktadır. Ancak parkurun sürekliliği için, organizmanın tanıştığı çevreye ait bilgiyi yeniden kaybetmesi gerekmektedir, bu da entelektüel bilgi anlamında, tanımının vereceği güvenin her seferinde geri alınması ya da tamamen engellenmesi anlamına gelir: Mimarî bedeni kurup ardından bozarak bireyin uyarılma hâlinin sürekliliğinin sağlanmasıyla bedenin direncinin arttırılması ön görülmektedir.

⁴⁶ Zeynep Direk, "Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki", *Felsefede Hayvan Sorusu*, Cogito, Bahar 2015, Yapı Kredi Yayınları, s. 80.

⁴⁷ Dagmar Buchwald, "Routen zur Unsterblichkeit", Dagmar Buchwald (Ed.), Madeline Gins und Arakawa *Niemals Sterben! Architektur gegen den Tod*, (Berlin: Jovis Verlag, 2008), s. 23.

⁴⁸ Reuben M. Baron, "Ecological Psychology", *The Role of Tentativeness in Perceiving Architecture and Art: A Far-from-Equilibrium Ecological Perspective*, (London: Routledge, 2008), s. 328-342.



Resim 9: *Tersine Çevrilebilir Kader Loftları – Helen Keller’in Anısına (Reversible Destiny Lofts - In Memory of Helen Keller)*, Mitaka, Tokyo 2005, 2.

olarını tanıyacaktır. Parkurda tekrar, aynı hareketin yeniden gerçekleşmesi olarak kopyalamayı da içerir; zamanla ilişkilendirilen tekrarın belli aralıklarla gerçekleşmesi ritmi doğuracaktır. Deleuze'e göre bir eylem ya da parçanın sürekli tekrarıyla ortaya çıkan takip durumu, belirli bir beklenti oluşturur; tekrar içindeki belli bir parçanın değişebileceğine ya da ritimde oluşabilecek bir aksaklığa ilişkin endişe, düşünürü göre tekinsizliği yaratmaktadır.⁴⁹ Bu tekinsizlik içinde bedenın mekânın olanaklarına göre hareket kabiliyeti, riskler karşısındaki tedirginliği ve tedbiri, mekânın tasarımına ve boyutlarına ilişkin algının bedenın hareketine göre sürekli değişerek yenilenmesi, bireyin söz konusu mekânlarda deneyimleyeceklerinden bazılarıdır.

Bioslave House, çiftin “*organizmanın bireyi oluşturan mimarî bedeni*” olarak ileri sürdükleri kavramın pratiğe dökülmüş şeklidir. Tasarım, engebeli, eğik bir zemin, yine eğik bir tavan, tavan ve zeminin yer yer geri çekilerek bırakıldığı boşluklar ile tipik bir Arakawa mekânıdır. (Resim 9) Sanatçı diğer mekânlarında da olduğu gibi, burada da ayak kemerlerini uyardığı gerekçesiyle, insan ve hayvan doğasına daha uygun bulduğu pürüzlü bir dokuya sahip bombeli bir zemin kullanmıştır. Engibeli zeminde ve farklı kotlarda hareket eden beden, ölçkle ilgili sürekli değişen anlık, parçalı, imgesel mekânlar yaşarken, hem kendi boyutunda hem de mekânın hacminde sürekli değişen algılara sahip olur. “*Senin bedenın, senın dünyanın bir ölçüsüdür*”, düşüncesinden yola çıkan çift, bu yöntem ile büyüklük ve oran konusundaki yargıların göreceliğine, dünyanın boyut ve ölçü gibi imajlardan ibaret olmadığına ve bir bedene yönelik kısalık, uzunluk gibi ölçülere ilişkin ön yargıya dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Arakawa bu tasarımında salyangozun kabuğuyla olan ilişkisi kadar, yer değiştirmekte olan salyangozun hem kabuğuna hem de çevresine karşı davranışı ve hareketinden esinlenmiş ve bu bağlamda ürettikleri terimleri mimarî mekân için kullanırken, bu mekânı deneyimleyecek olan bedene de “salyangoz insan” adını vermiştir. Kabuk, fenomenolojide dirilişin yuvası, varlığın bütünü, yaşam veren, ruhu sarıp sarmalayan bedenın simgesidir.⁵¹ İmgelem ve gözlemden hareketle kabuk, organizmaya duyarlı, ev sahibıyla birlikte büyüyen kusursuz bir strüktür ve geometri örneğidir. Salyangoz ilerlerken kendine yol açmak için küredığı toprağı alıp tekrar çıkartarak kendisi için tasarlanmış bir peyzaj oluşturur; hem kabuğuna hem de toprağı sınımsız tutunurken ilerlemek için kendini topraktan yeniden çözer. Bu yapışma ve ayrılma sürecini “to cleave” fiiliyle tanımlayan çift, araştırmalarında “biyosfer” yerine “bioscleave” kelimesini kullanmışlardır.⁵² Mimarî beden kavramı için çıkış noktası olarak kullandıkları salyangoz, yukarıda

⁴⁹ G. Kunak, “*Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar*”, A.g.y.

⁵⁰ G. Kunak, A.g.y.

⁵¹ Gaston Bachelard, *Uzamnın Poetikası*. Çev. Alp Tümerterkin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2008), s. 172.

⁵² D. Buchwald, A.g.m, s. 32-35.

tartışılan “slave” fiili doğrultusunda sürekli bir hareket ve geçicilik barındırır. Öte yandan, salyangozun nereye giderse gitsin hep kendi evinde olması, çiftin mekânlarındaki hareketi inceleyen vurgulanacak olan yersizleştirme kavramıyla ilişkilendirilmesini tartışılır kılar. Kabuğun barındırdığı organizmaya bağlı olarak sürekli gelişimi Arakawa ve Gins’in bu analojiyi seçmelerinin nedenlerinden biri olmalıdır. Bu yaklaşım Kiesler’in *Sonsuz Ev*’inde de, bedeni saran bir deri gibi bedenle birlikte büyüyecek olan bir ev önerisiyle, Sürrealist yaratmanın mimarlıktaki güçlü bir örneğini oluşturmuştur. Konuya “beden ve kılıfı” olarak yaklaşırsak, Greg Lynn’in çalışmaları da bu bağlamda karşılaştırılabilecek örnekler arasındadır.

Salyangoz, kabuğuyla bir bütün hâlinde, bir yandan mutlak kesin bir geometri için mükemmel bir örnek, diğer yandan da fenomenolojik açıdan iç-dış ilişkisine yönelik zengin çağrışımıyla, doğa mimarlık ilişkisi ve ekolojik psikoloji gibi alanlarda da organizma ve yuvası için vazgeçilmez bir esin kaynağı oluşturur. Mekân ve kullanıcı beden arasındaki karşılıklı temas felsefede de yoğun işlenmiş bir konudur. Mekân ve beden arasındaki sınır bulanıklaştığında mekâna has özelliklerinin onu deneyimleyen kişiye aktarılması, mekânın dokunması olarak tanımlanır: “Öznenin mimariye temas ettiği anda, mekânın derisi insan teni ile buluştuğunda, mimarlık da kendi bedeni ile özneye dokunur.”⁵³ Ponty’ye göre, bedenin içi dışta, dışı da içtedir: “Bir şeyin içine girdiğimizde, bir protezi taktığımızda ya da bir enstrüman gibi bir aleti sürekli bir biçimde kullandığımızda bir süre sonra onunla birleşiriz [...] ...beyin onu vücudun bir parçası olarak algılar eğer dış içimizde mevcutsa ve bedenimizin içe giren kısımları da aslında ters çevrilmiş dış olarak düşünülürse dünya tenle birdir.”⁵⁴

Aşağıdaki uzun alıntı dünya ve beden arasındaki ilişkideki şiirselliği dile getirir:

“Beden her zaman dünyanın bir parçasıdır. Hareket ederken bedenim, içinde ve üzerinde adımlarımı ihtiyatla attığım dünyayla içten ilişkilidir. Bu iç ilişki vücudum ve dünya arasındaki uyumu şart koşar. Fizikten, herhangi iki gövdenin birbirini çekmesi gibi, yerin de adımları karşılamak için son derece hafif biçimde yükseldiğini biliyoruz. Yürümede aslanan denge sadece bedenimde değildir. Bu denge ancak gövdemin üzerinde durduğu ve yürüdüğü yerle olan bir ilişki olarak alınır anlaşılabilir [...] Yer, her ayak yere düştüğünde onu karşılamak üzere oradadır ve yürüyüşümün ritmi yerin orada olacağına olan inancımızdan gelir.”⁵⁵

Konfora Karşı Anarşi

İnsan bedeninin mimarî bedenle olan ilişkisi üzerine yoğunlaşan tartışmalar, Modern Mimarlığın kurumsallaşmaya başladığı 1930’lu yıllardan başlayarak konforun fizyolojik değerlendirilmeleri ışığında mimarlığa yansımalarıyla sonuçlanmıştır. Beden ve deneyimlediği mimarî beden arasındaki gerilimin, fiziksel ve duyuşsal konfor açısından değerlendirilmesi, özellikle yakın dönem çalışmalarda ön plana geçmiş bir eğilimdir. Arakawa ve Gins’in tasarımları ise konfora ve teknolojiye bağımlı hâle gelmiş insan bedenini giderek daha atıl hâle getiren konformist mekânın dayatmalarına karşı eleştirel bir başkaldırı şeklinde okunabilir. Öznenin, bedeninin çevresiyle kurduğu dinamik ilişki sayesinde gücünün sınırlarını keşfettiğini ileri süren çifte ait mimarî beden, kullanıcı bedeninin alışmış olduğu konforu alt üst eden bir tasarımdır. Çift “*Konformizm Öldürür*”, sloganıyla konfora karşı anarşiyi önerirken bedeni, deneyimlediği mekânla olan etkileşimini alışılmadık bir mekân önerisiyle zorlayarak, düşeceği tuzaklara karşı güçlü hâle getirmeyi amaçlıyor. Prigogin’in “*dengeден uzak durumlar yeni düzenlere yol açabilir*” düşüncesini hatırlatır şekilde, Arakawa ve Gins’in mekânlarının tasarlanmış kaosu ve düzensizliğinin ürünü değişken formlar ile amaçlanan, bedeni, düzenin yeni formlarına alıştırmaktır.⁵⁶ Çift kullanılan nesnelerin olduğu gibi, kullanıcı bedeninin de olağan alışkanlıklarını bozan, görsel ve algısal ya-

⁵³ P. Erkartal Öktem, H. S. Ökem, A.g.m., s. 92-111.

⁵⁴ Göksu Kunak, A.g.y.

⁵⁵ R. May, A.g.e., s. 142.

⁵⁶ R. M. Baron, A.g.e., s. 334

nılgılarla zorlaşan deneyimler amaçlamıştır. Konforun belirlediği sınırların dışına taşınan beden âdeta bir araştırma nesnesi olarak kullanılır; insan, bedeni üzerindeki gücünü ve kontrolünü yeniden ele geçirmelidir.

Dönüştürülmüş mekânla amaçlanan, algının ters yüz edilmesiyle harekete geçen zihnin bedeni de dönüştürmesidir. Böylece, zihin ölümlü bedeni yaşama içgüdüleriyle besleyerek, ölüme karşı direnir hâle getirecektir. Bu doğrultuda Arakawa, sürekli yinelenen düzenlerle algının körelmesine karşı, soyut, işlevsel mekânın sabitliklerini yıkıp, düzeni bilinçli bir karmaşaya dönüştürürken yarattığı kaosla, eylem ve hareket ile bedeni aktif kılacak farklı deneyimler kurgulamıştır. *Reversible Destiny Lofts*'da mekân bilinçli bir belirsizlik ve kaos yaratmak için parçalanırken, göz birinci derece bir duyu organı olma gücünü kaybeder. Beden âdeta bir ip cambazı gibi tüm duyularını kullanır. Bütün organların özgür beyinleri olduğunu söyleyen Arakawa, mekânlarını bu beyinleri tek tek uyuracak şekilde tasarladığını ileri sürer. Reuben Baron'a göre organizma dengeden uzaklaştığında, özellikle de görsel bilgiye dayalı motor stratejileri aksadığında, beden kendiliğinden yeni ve daha karmaşık bir seviyede organize olur. Rutin işleyen düzenin sarsılması duyuları daha karmaşık ilişkiler için de hassas hâle getirecektir. Alışılmış ilişkilerin sarsılarak dengesizliğin arttırılması, sistemi karmaşıklarlaştırarak, bedenin alışılmış çevrelerde birbiriyle etkileşimde olmayan duyu organları arasında bağ kurulmasına neden olur ya da bedenin farklı ve bağımsız kas grupları birlikte çalışmak zorunda kalabilir. Bu süreç dokunsal, kinetik ve görsel bilgiyi birleştirebilir ve çocuklardaki motor gelişiminin dinamik modeli gibi, sensörel motor, farklı çalışan birimlerin yeniden organizasyonu yepyeni bir eğitim süreci yaşar. Alışlagelmiş algılama, düşünce ve davranış biçimleri dondurulurken birey, pasif izleyici durumundan aktif katılımcıya dönüşür. Bedenin stratejik olarak kurgulanmış çevreden gelen uyarıyı karşılayıp ardından ona cevap vermesi, sürece dinamiğini kazandıran etkidir. Bu hem biyolojik hem de fiziksel bir süreçtir. Ekolojik psikoloji açısından önemli olan, karmaşık dinamik sistemlerin çalışmasıyla ortaya yeni konseptlerin çıkmasıdır.⁵⁷ Burada önemle vurgulanan mekânı deneyimleyen beden ile onu çevreleyen strüktür arasındaki gerilimin bireyin kapasitesini aşmamasıdır.

Helen Keller ve Üstün Beden Kavramı

19. Yüzyıl'ın sanayi hamlesiyle bedene de taşınan makine estetiği kavramı 20. Yüzyıl'da da sürmüş ve beden avangardın mekanik olana ilgisiyle birlikte, belirli bir işleve hizmet eden bir nesneye dönüşmüştür. İleri sanayi ve teknoloji toplumlarında, insan, teknoloji ve toplumdan oluşan sacayağındaki değişen dengelerin modern toplumdaki etkilerine karşı muhalif bir tavır olarak, bireyi ve kent mekânını sorgulayan akımlar, Modernizm'in teknolojik gerçekliğiyle denetlediği akılcı mekânın disipliniyle bireyi kontrol altına aldığı baskıcı tavrını hedef alır.

Mimarlığın özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak Kartezyen düşüncenin indirgemeciliğine karşı bütüncül bir yaklaşımla fenomenolojiyle ilişkilendirilmesi ve beden üzerine olan düşünceler, özellikle de feminist hareketin desteğindeki kimlik tartışmalarıyla birlikte, normalin ne olduğu, kime göre ve kimin veya neyin referans alınarak değerlendirileceğine ilişkin tartışmalara bedeni de dâhil etmiştir.⁵⁸ Özellikle Darwinci anlamda, Avrupalı beyaz erkeğin referans alınarak yüceltilmesine karşı bu hareket, "*her şeyin söküldüğü ve parçalandıktan sonra tekrar ele alınacağı, bedenin bir alıcıya, depoya; insanın evrim içerisindeki fizyolojik potansiyellerinin araştırılması için bir araca; teknolojideki ve tıptaki gelişmelerin üzerinde denendiği bir materyale dönüştüğü*" bir dönemi başlatır.⁵⁹ Arakawa mimarlığının sıra dışı mekânı da ancak bir bedenle birlikte bir anlama kavuşur; kullanıcı bu mekânın tamamlayıcısıdır. Çift, *Mitaka Reversible Destiny Lofts*'da Le Corbusier'nin *Makine Olarak Ev* tasavvuruna ait mekân anlayışına ve Modern Mimarlığın ideal öznesi, mükemmel insanına karşı Helen Keller'in bedenini ön plana almıştır:

⁵⁷ R. M. Baron, A.g.e., s. 332.

⁵⁸ G. Kunak, A.g.y.

⁵⁹ A.g.y.

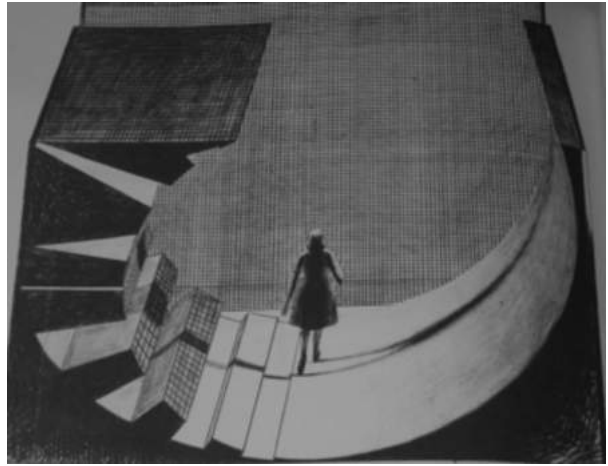


“Pek az mimar tasarlarken belirli bir bedene göre tasarlamıştır; çoğu mimar gerçekten de normatif bedenler için tasarlar ve bu çoğunlukla bir erkek bedendir. Mimarıdaki her ölçü bu tek bedene göre ele alınır. Bunun dışındaki bedenler yaşadıkları mekânlarda şiddete maruz kalır. Sanatçı çift tasarlarken özel bir bedenden yola çıkmıştır. Ancak bu biraz farklı bir bedendir. Spinoza'nın ‘Bir Beden ne Yapabilir’ sorusu doğrultusunda belirli bir beden seçilerek mekânsal çalışma o bedeninin sahibine, Helen Keller’e adanmıştır.”⁶⁰

Geçirdiği bir rahatsızlığın ardından iki yaşında işitme, görme ve konuşma yetisini yitiren Keller’in adı, bellek ve imgelem ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda, koku ya da dokunma duyularının unutulmuş bir görüntüyü geri çağırması üzerine yapılan deneylerde de karşımıza çıkar. Pallasmaa bellek ve imgelem bağlantısına örnek olarak retinal belleğin tamamen unuttuğu bir görüntünün kokuyla geri geldiğini söylerken yine Keller’i örnek göstermektedir: *“Beden salt bir fiziksel varlık değildir, düşle, geçmişle ve gelecekle zenginleşen bir belleğe sahiptir. Sinir sistemimiz ve beynimizle olduğu kadar bedenimizle de hatırlarız.”*⁶¹ Arakawa’nın Keller’e yönelik ilgisi ise, bir insanın kendi kendine bedenini yeniden kurgulayarak yepyeni bir beden yaratmasına ve olumsuz bir durumun bir avantaja dönüştürülebileceği konusunda verdiği cesarete dayanır. Bedenin istatistiksel verilere göre kodlanmış ölçüleriyle tasarlanmış mimarlıktaki güven duygusu ve konfor, gözleri gören özneyi âdeta körleştirirken, Keller gözleri yerine bedeniyle gören yepyeni bir özne kurmuştur. Arakawa ve Gins’in bu bağlamda geliştirdikleri yöntem bedensel belleği sarsma üzerinedir: Amaçları görme duygusu olan bedenlerin retinal bellekteki alışkanlıklarını alt üst edecek bir mimarlık yaratarak bedeninin duyularını arttırmaktır.

Maddenin dokusu, yoğunluğu, sıcaklığı tenle algılanır. Heidegger için eller düşüncenin organlarıdır ve elin her hareketi, yaptığı işte düşünme unsuruyla kendini taşır.⁶² Nitekim görsel bilgi yerine dokunsal geri bildirim ile dünyayı algılayan Keller, çevresindeki dokunsal ve kinetik bilgileri kullanarak çevresine yönelik yeni koordinatif strüktürler oluştururken, çevreyle ilişkisinde hem sensörel hem de motor olarak daha uyumlu olmuştur. Spinoza ve Deleuze’un bir beden yapabildiklerine ilişkin bilinemezliğe yaptıkları vurgu burada da karşımıza çıkar. Ölümle mücadele ve yaşama tutunma için gerekli olan kuvvetin normal bir bedende olmadığı bilgisinden hareketle, bedeninin normal bir organizma olmanın sınırlarını aşacak şekilde zorlanarak direniş gücünün arttırılabileceği şeklindeki varsayım ve bu amaçla kültür ve bağlama duyarlı bütün alışkanlıkların, sınırların ve ön koşulların devre dışı bırakılması, Deleuze ve Guattari’nin Antonin Artaud’dan aldıkları esinle kavramsallaştırdıkları “organsız beden” ile ilişkilendirilebilir.

Deleuze’e göre her gerçek beden sınırlı özellikleri, alışkanlıkları, hareket ve tepki kabiliyetinin ötesinde bir de sanal boyutu, potansiyel özellikleri, ilişkileri ve hareketleri vardır. Düşünür bu potansiyeller toplamına “organsız beden” der. Birey bu sanal potansiyelleri aktive edecek deneyleri sürekli hâle getirmelidir. Sıradan bedenlerimizin sınırları limitleri zorlanarak onların ötesinde olanı ve geride kalanı algıladığımız bir



Resim 10: İsimsiz.

⁶⁰ “We have Decided Not to Die”, A.g.y.

⁶¹ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 57.

⁶² J. Pallasmaa, A.g.e., s. 70.

evre vardır. Bu evreye de konvansiyonel bedenlerimizi sınırlandıran önceki pratiklerden soyunarak, onların taleplerinden kurtularak ulaşılır. Helen Keller de Artaud'nun düşüncesini desteklercesine, varoluşunun bu en tepe noktasında organizmasının bütünselliğinden kopmuş bir hâlde “üstün beden” ya da “organsız beden” için güçlü bir örnektir. (Resim 10)

Sanatın Nesnesi Olarak Mekân ve Beden

Arakawa ve Gins'in mimari tasarımlarında bedeni uyarmak için, yine belirsizliğin tekinsizliğinden yararlanması ve akılcı düzenin insanları tektipleştirmesine karşı bir başkaldırı olarak okunabilecek şekilde, akılcı ve yapay düzenlerden uzaklaşarak irrasyonele yaklaşma çabaları, bu yapıtları Sürrealizm bağlamında tartışılır kılar. Sürrealizm, Modernizm'in kusursuz, tamamlanmış ve tanımlanmış, kontrol altına alınmış konforlu biçimlerine ve otoritenin kontrolü altındaki sağduyuya, duyguyu akla feda ederek bireyi kontrol altına aldığı gerekçesiyle karşı çıkarak, baskı altına alınmış tüm öznellikleri serbest bırakacak bir özgürlük arayışıdır.⁶³ Sürrealistlerin modernist işlevselci mekânlarda bilinçaltının baskılanmasıyla birlikte mesken imgesine ait



Resim 11: Nagi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Ryoanji Zen Bahçesi Modeli Düzenlemesi (*Ubiquitous Site-Nagi's Ryoanji Architectural Body*), 1994.

tüm zihinsel ve fiziksel duyarlılığın yitirildiğine ilişkin eleştirileri, Arakawa ve Gins'in yaklaşımında, steril mekânlardaki güven duygusunun zihni ve bedeni körelteceğine yöneliktir. Bu noktada mücadele ettikleri tanımlanmış, tanıdık formların oluşturduğu güvenli çevrenin bireye sunduğu konforun bedene vereceği atıllıktır. Sürrealistler hareketlerini kurulu çevrenin sabitliklerini tersine çevirecek deneyimler olarak açıklarken, sanatçı çift, mimarî mekânı tersyüz ettikleri deneysel tasarımlarını “*kaderin tersine çevrilmesi*” olarak yorumlamıştır. İşlevsel düzenini çözerek mimarî otoriteyi sarstıkları belli risklerle donatılmış mekânları Sürrealist denemeleri yeniden gündeme taşımıştır. Breton'un isteği üzerine “duyulara adanmış bir apartman dairesi” tasarlayan Matta Echaurren'in psikolojik bir etkileşim mekânı olarak ele aldığı çalışması, parçalanmış düzlemleri, korkuluksuz merdivenleri ile “*boşluğa hükmetmeye imkân veren bir vertigo makinesi*” olarak tanımlanır.⁶⁴ Arakawa'nın mekânlarını deneyimleyen beden de üstlendiği risk nedeniyle bir “*ip cambazı*” olarak tanımlanmaktadır.⁶⁵ Burada beden deneyimlediği mekânla birlikte sanatın bir nesnesi hâline gelmektedir.

Arakawa'nın ilk mekânsal tasarımı mimarlığını Arata Isozaki'nin yaptığı Nagi Çağdaş Sanatlar Müzesi için gerçekleştirdiği bir düzenlemedir. Sanatçı, güneş, ay ve yeryüzünü temsil edecek üç büyük kütlede *Güneş*'in tasarımını üstlenerek, müzeye yatay olarak eklemelendirdiği dev silindirin iç mekânında Kyoto'daki *Ryoanji Zen Bahçesi*'ni canlandırmıştır. Silindirik yüzeyin içbükeyliğinde oluşturulmuş bahçe ve tünelin ucundaki ışık, birlikte, bireysel farkındalık ve beden algısı arasındaki aksı sarsarak, bilinci farklı bir düzeye çekme amacı taşıyan bir araç olarak değerlendirilmektedir. “*Yeni doğan bebeğin algısında var olan, ancak büyürken unutulmuş*”, bir bilinç düzeyidir burada söz konusu olan⁶⁶ ve bu bize Zen'deki “*asil zihin zihin yokluğudur*” deyimini hatırlatır. (Resim 11)

⁶³ A.Vidler, A.g.y.

⁶⁴ A.Vidler, A.g.y.

⁶⁵ “We have Decided Not to Die”, A.g.y.

⁶⁶ *Ubiquitous Site-Nagi's Ryoanji Architectural Body* Erişim tarihi 30 Nisan 2017,

<http://www.reversibledestiny.org/architecture/ubiquitous-site-nagi-s-ryoanji-architectural-body?view=slider#6>.

Arakawa'nın deneysel mekânı izleyiciyi âdeta performansla davet eden, pasif durumdan aktif duruma geçiren bir tasarımdır. Bedenin hareketi ve mekânın beden hareketine yön verme eğiliminden doğan gerilim katılımcının algısını da sürekli zorlar. Bu bağlamda söz konusu mekânsal deneyimlerde hem kullanıcı hem de izleyici mekânsal bir performansın katılımcısı olarak kabul edilebilirler. Mekân algısının beden her hareketiyle sürekli değişimi ve anlık ve parçalı deneyimler Richard Serra'nın mekânsal heykelleriyle karşılaştırılabilir algısal etkilere sahiptir. (Resim 12) Pallasmaa mimarlığı maddesellik ve dokunsallık, doku ve ağırlık ve mekân yoğunluğu ile yeniden duyumsallaştırmak üzerine görüşlerini dile getirirken Serra'nın yapıtlarının hem bedene hem de maddesellik, yer çekimi ve ağırlık deneyimlerine seslendiğini dile getirir.⁶⁷ Bu tasarımları deneyimleyen beden, ancak parça parça algılayabildiği bu mekânda gezerken, alışlagelmiş algılama düşünme ve davranma biçimlerinden uzaklaşarak, bir sonraki adımın ne olacağına ilişkin bilinmeyenin verdiği belirsizlikten kaynaklanan merak ve kaygı duygularını bir arada yaşar, sanatçının kendi ifadesiyle "biraz sonra ne olacağını öngörmeye ya da az önce yaşadığını hatırlamaya çalışırken, kaygılanır ya da gevşer."⁶⁸ Her iki performansta da farklı etkileşimlere maruz kalan birey uyarıcı rastlantısalılıklar yaşar. Tüneller çıkmazlar ve labirentler ile belirlenmiş mekânı deneyimlerken, mekân ile birleşerek kullanıcıya dönüşür.

Bu açıdan yaklaşıldığında *Site of Reversible Destiny Yoro Park* kullanıcı tarafından bir sanat yapıtı gibi deneyimlenen, dinamik ve sürekli hareket içeren bir parkur olarak değerlendirilir. Söz konusu park, felsefe ve bilimi birleştiren bahçeler ile birlikte anılır. Arakawa ve Gins'in bu tasarımdaki amaçları, ziyaretçiyi stabilize ederken fiziksel ve spiritüel deneyimler ile beklenmedik tartışmalara girerek, cevapsız kalmış sorulara ve muhakemelere cevap aranması şeklinde açıklanır.⁶⁹ Charles Jenks, Freud ve Einstein'ın araştırmalarından sonra bahçe anlayışının tamamen değişmek zorunda kaldığını ileri sürmüştür. Özellikle son yüzyıldaki biyoloji alanındaki buluşlar, DNA'nın gelişimi ve etkisi, evren bilim ve evrenin kökeni hakkındaki araştırma ve sonuçlar, doğaya bakış ve doğanın temsili konusunda bambaşka bir bakış açısı geliştirmiştir.⁷⁰ Bu bağlamda incelendiğinde *Yoro Park* mimarlık ve sanatın gri sınırlarında alışılmadık dev bir bahçe tasarımıdır. Çeşitli binalar, dik yürüyüş yolları ve çukurlar ile ziyaretçiyi sürekli şaşırtan tasarımda dokuz pavyon yer alır; ana pavyonun içinde de yoğun bir labirent oluşturulmuştur. (Resim 13) Arakawa ve Gins, algıyı sürekli uyanık tutabilmek ve alışkanlığa engel olmak için karşıtlıklar, farklı vurular ve değişen ambiyanslar yaşatarak, tasarımın her seferinde henüz deneyimlenmemiş bir



Resim 12: *Tersine Çevrilebilir Kader Parkı (The Site of Reversible Destiny)*, Yoro Park, 1995.



Resim 13: *Tersine Çevrilebilir Kader Parkı (The Site of Reversible Destiny)*, Yoro Park.

⁶⁷ J. Pallasmaa, A.g.e., s. 44.

⁶⁸ Damla Duru, "Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekân İlişkilerinin Araştırılması", (İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: 2015), s. 40.

⁶⁹ Christoph Brunner, "AI & SOCIETY". *Nice-looking Obstacles: Parkour as Urban of Deterritorialization*, Xin Wei Sha (Ed.), (Springer, 2011), s. 148.

⁷⁰ Tim Richardson (Ed.), *The Garden Book*, (London: Phaidon Press), s.20

başka yönünün fark edilmesine çalışmış, durgunluk, canlılık, huzursuzluk ve bıkkınlık gibi hisleri ardarda uyuracak biçimlere ağırlık verirken, değişen renk, ses, koku ve özellikle de dokuyla bedenın gevşemesine engel olarak hafızayı da zorlamış, statik ve dinamik, düzenli ve düzensiz, rasyonel ve irrasyonel, gölgeli ve ışıklı mekânsal parçaları uyarıcı olarak yan yana kullanmıştır. Engibeli zeminde ve farklı kotlarda hareket eden beden sürekli değişen, parça parça algılanan, anlık imgesel mekânlar yaşar; arzulanın bu bitmeyen süreksizlik durumu, nedensel olarak değil ama davranış olarak Modernizm eleştirisi ütopyalarla karşılaştırıldığında, mekânı deneyimleyen bireyin öznelliklerini ve tüm duyusallığını yok sayan davranışa karşı bir başkaldırı olarak da yorumlanabilir. “*Birey mimarlığın otoritesi tarafından kendisine dikte edilmiş olan ‘psiko-fonksiyonlardan’ arınırken özgürleşir ve özüne döner, bir anlamda bireyselliğini ilân eder, bütün kavramsal zincirlerinden kurtulırken tüm alışkanlıklar silinir.*”⁷¹

Gecicilik ve Yersizleştirme

Çiftin mekânlarındaki engeller, beden ve ilişkileri arasında potansiyel hareket barındırır. Hareket, beden ve çevre arasındaki ilişkinin, engeller ve önceden kurulmuş strüktürlerle etkileşirken, algı, anlam ve deneyimden soyutlanmış karmaşık bir karaktere bürünmesiyle, mekânlar bölgesizleşir. Christoph Brunner’a göre parkur hareketle farklılaşan bölgesizleştirme ve deneyimin tekrarıyla yeniden bölgeleşmeye olanak sağlar. Böylece hareket ve deneyim üzerinden farklı bölgeler ve bunların organizasyonu ile ilgili yeni kavramlar geliştirilebilir.⁷² Deney, bedenın potansiyelini ve kapasitesini sınırlarının ötesine taşımak ve bedenın tanımını aşarak neler yapabileceğine odaklanmak üzerine kuruludur. Bu mekânda da yine katılımcı ya da gözlemciyi “bozan ve onaran” bir deneyim söz konusudur. Mekânlardaki deneysellik, süreksizlik ve kendiliğindenlik, sürekli değişen gelip geçici kısa ömürlü ambiyanslara olan vurgu, bitmiş ve tanımlanmış yapıya ve konfora karşı anarşinin önerilmesi, çiftin tasarımlarını, sabitlik ve kalıcılığa karşı, geçicilik ve süreksizliği kutsallaştırın Sitüasyonistlerin ütopyacı yaklaşımlarıyla karşılaştırmamıza olanak verir.

Sitüasyonistler de, Modernizmin kodlarına, tartışmaya kapalı prensipler ile belirlenmiş sabit kabullerine ve mükemmel yapısına karşı, sürekli değişen anlık perspektifler, ve dengeyi ve uyumu alt üst eden geçici atmosferler ile sağduyulu bütünsel yapıların sabitliklerini ters yüz ederek canlılığını koruyacak bir yaklaşım önerirken,⁷³ özgür ve oyuncu bir tutumla mevcut kent yapılarının manipülasyonunu hedefleyen bilinçli bir şaşırma ve saptırma ile detournement yöntemini ileri sürmüşlerdir. Gündelik yaşamdan başlayacak olan devrimci değişim ve “*her bireyin diğerinin öz gerçekleşmesinde yer almasını öneren sitüasyonlar için yaratıcılık, sevgi ve oyun da, en az beslenme ve barınma kadar gereklidir.*”⁷⁴

Sitüasyonistlerin çevrenin sabit psiko fonksiyonlarını yıkma önerileri ve Constant’ın geçiciliği ve dönüşümü ilke edinmiş *Yeni Babil* kent tasarısı gibi, Arakawa tasarımları da, destibilizasyonun ve deneyin sürekli olduğu ölümcül bir ciddiyetle ele alınmış oyuncu mekânlardır. *Yeni Babil* de, anlık deneyimler ve ambiyansa dayalı, çıkmazlar ve labirentler ile yön duygusunun bilinçli olarak sürekli silindiği, dezoryantasyonun oryantasyonun yerine geçtiği, bir oyunmuşcasına hayatı yaşayan *homo ludensin* mekânıdır. *Yeni Babil*: “*Özgürlük, esneklik, karmaşıklık ve sayısız ihtimallerden oluşan göçebe varoluşa sahip bireylerinin spontaneliği ve yaratıcılığıyla sabit değerlerin yıkıldığı, insanla mekânın sürekli bir oluş ve dönüşüm hâlinde olduğu sürekli bir süreksizlik durumu içinde, bir organsız beden olarak tanımlanır.*”⁷⁵

⁷¹ Roysi Ojalvo, “Modernitenin İki Yüzi Arasında Mimarlık: ‘Mesken Tutmak’tan Göçebelige”, *e-skop, skopdergi* 12.3.2012, Sayı 2, Erişim tarihi 21 Mart, 2017, <http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-mesken-tutmaktan-gocebelige/584>.

⁷² C. Brunner, A.g.y.

⁷³ R. Ojalvo, A.g.y.

⁷⁴ H. Heynen, A.g.e., s. 215.

⁷⁵ R. Ojalvo, A.g.y.



Geçicilik ve zamansallık kavramlarının belirleyici olduğu daha yakın döneme ait ve bu kez kağıt mimarlığı dışından bir mimari yaklaşım Bernard Tschumi'nin mekân, hareket ve eylem ilişkisi üzerine kurulu olan "olay mimarlığı"dır. *Mimari Paradoks* adlı kitabında mimarlığı, kusurlu, yetersiz, bir eksiğin, bir noksanın, bir tamamlanmamışlığın ifadesi olarak ele alan mimarın bu doğrultudaki yaklaşımı, rastlantısal, kuramsal ve duyusal bir mekân arayışı içinde deneysel ve tensel performatif bir mimarlık olarak tanımlanmaktadır.⁷⁶ Maddesiz hâle getirilmiş zihin ürünü bu mimarlıkta deneyim süreci, mekân algısından daha ön plandadır.⁷⁷ Tschumi tarafından farklı kombinasyonlara açık, tamamlanmamış bir tasarım olarak sunulan *Parc de la Villette*, içerdiği hareket ve sürekli değişen deneyimden oluşan kaosa, Arakawa mimarlığıyla karşılaştırılabilir özelliklere sahiptir. Her iki yaklaşımda da mekânı deneyimleyen beden, kaos ve belirsizliğin yarattığı kaygıdan beslenen bir bedendir.

Değerlendirme ve Sonuç

Arakawa ve Gins'in tasarımlarına toplu olarak göz atıldığında yoğun bir kuramsal ilgi ve muhalif bir tutumla karşılaşılır. Eleştirel bir mizah, göz, zihin ve beden ilişkisine dayalı bir sorgulama, baştan itibaren çalışmalarında dikkat çeken özelliklerdir. Ölüme olan ilgi özellikle Arakawa'nın ilk çalışmalarından başlayarak gittikçe yoğunlaşır. Sanatçının kırışmış, kabuklaşmış, grotesk dokusuyla *Tabutlar* adlı ilk serisi insan varoluşunun ölüm ve yaşam arası belirsizlikteki kaybolmuşluğu olarak yorumlanabilir. Ancak ölüm korkuları ve ölüm düşüncesine ilişkin bu ilgileri arttıkça, tasarımlarındaki muhalif duruş yerini bireye yönelik yararçı bir tutuma bırakacaktır.

Çiftin deneysel mekânları ve mekânsal denemeleri, özellikle de zihnin çeşitli durumlarına göre yaptıkları tasarımları, Modern, Postmodern ve Çağdaş Sanat ve Mimarlıktan seçilmiş örnekler üzerinden tartışılmıştı. Değişim, geçicilik, süreksizlik, rastlantısallık, belirsizlik gibi kavramlar ve süreçsellik, Arakawa ve Gins'in resimsel, kütleli ve mekânsal tasarımlarında başlangıçtan itibaren karşılaşılan ortak noktalarıdır. Bu bağlamda Dada ve Sürrealizm ile karşılaştırdığımız tasarımlarındaki muhalif tutum *Anlamın Mekanizması* adlı dizilerinde entelektüel bir estetiğe bürünmüştü. Bilinçli olarak abartılmış ölçüleriyle, ancak tüm bedenle yapılabilecek bir okuma olarak önerilen bu yapıtlar, kelime ve imgelerin serbest bırakıldığı dil oyunları, doğaçlama ve Otomatizm'e olan yakınlıkları ve rastlantısal lekeler ya da bilinçli kusurlarıyla, Soyut Ekspresyonizm ve Soyut Otomatizm, özellikle de George Maciunas'ın ifadesiyle "hazır nesneyi hazır eyleme"⁷⁸ dönüştürmüş olan Fluxus'un "kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemişi ve bitmiş yapıt yerine süreçsellik ve anı önemsemişi"⁷⁹ düşüncesini akla getirmektedir.

Gelip geçicilik, belirsizlik, arada kalmak, başta da değinildiği gibi çiftin en yoğun olarak üzerinde çalıştığı kavramlardır. Bu, *Anlamın Mekanizması*'ndan başlayarak ortak çalışma yürüttükleri Heisenberg'in "Belirsizlik İlkesi" ile ilişkilendirilebilir: "Doğrunun ve yanlışın olmadığı ya da bilinemediği durumda karşılıklıya kalkan belirsizlik, ya da matematiksel anlamda çok değerlilik anlamına gelen bulanıklık, ya da doğruluk, yanlışlık ve belirlenemezlik ile varlık, yokluk ve belirsizlik karşısındaki arada kalma durumu söz konusu olduğunda başlayacak tartışmaların kökeni, söz konusu ilkeye kadar uzanır".⁸⁰ Gelip geçicilik kavramı, Gins'in ve özellikle de etkisi altında kaldıkları Duchamp'ın Zen Budizm'e olan ilgileriyle ilişkilendirilecek olursa, çelişkili bir durum ile karşılaşılır. Ölümsüzlüğe duyulan arzu ve bu uğurda verilecek olan mücadele, Zen'in, olaylar,

⁷⁶ A. Vidler, A.g.e., s. 23.

⁷⁷ K. Michael Hays, *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*, Çev. Volkan Atmaca - Bahar Demirhan, (İstanbul: YEM Yayın, 2015), s. 123.

⁷⁸ A. Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), s. 204.

⁷⁹ A. Antmen, A.g.e., s. 205.

⁸⁰ Barış Yılmaz, "Belirsizlik" Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: 2014), s. 21.



anlık yaşanmışlıklar ve deneyimler dışında evrendeki her şeyin gelip geçici olduğu şeklindeki düşüncesiyle bağdaşmaz; doğanın dengesinin ve doğal olanın akışının engellenmesi Doğu düşüncesinde yeri olmayan müdahalelerdir. Ölüme meydan okumak da, yine ne Deleuze'ün ölüme ilişkin bakış açısı, ne de geçicilik ve süreksizlik gibi kavramların ardında yatan düşünceyle bağdaşır.

Arakawa ve Gins'in *Anlamın Mekanizması* adlı serileri, dönemlerinin entelektüel iklimine uygun güçlü bir kavramsal sanat örneğidir. Mekânsal denemeleri söz konusu olduğunda ise çift, dönemlerine özgü düşüncenin açtığı yolda, bu düşüncelerden beslenmiş ve bu düşüncelere katkıda bulunmuş olan sanat davranışlarının sağladığı özgürlüğün izinde ilerlerken, hareketin düşünsel kökeninden ziyade pratikteki yöntemine odaklanıp, kaos, kendiliğindenlik, süreksizlik, alışkanlıkların ve sabitliklerin ters yüz edilmesi ve yersizleştirme gibi kavramlara dayalı düşünce ve yöntemleri, arkada yatan felsefeden ziyade pratikleri açısından araçsallaştırarak, bedeni, psikolojik ve fiziksel açıdan dönüştürmek için, beklenmedik fiziksel ve spiritüel deneyimler ile sarsarak destabilize edecek bir çözüm için kullanmışlardır.

Performansları davranış açısından, kendi dönemlerinin ve günümüzün, beden ve harekete odaklanmış, düzeni düzensizlik üzerinden arayan ve mimarlığı yaşamı değiştirmenin bir aracı olarak kavrayan mimarî davranışlarıyla karşılaştırılacak olursa Sitüasyonizm ve *Yeni Babil*'in, itici gücü sürekli deney olan kolektif bir yaşamın geçeceği deneysel bölgeleri⁸¹ gibi, çiftin mimarlığında da kullanıcı beden sürekli ve değişken bir deneye tâbi tutulmaktadır. Arakawa ve Gins için mimarlık, mekânı kullanan katılımcı ya da gözlemciyi önce sarsarak bozan, ardından onaran yapıcı bir deneyim ve bu bağlamda da, özünde sağlıklı bir bedensel algılama ve duygulanım açısından güçlü bir tepki yaratmak için, beyindeki duyum ve motor hareket merkezlerinin etkinliğinin arttırılmasına yönelik zorlu bir süreçtir. Belirsizlik ve kaosun yol açtığı tedirginliğe paralel olarak gerilim arttıkça, beden yeni durumlara uyum sağlayacak şekilde kendini geliştirirken, kişinin kendi yaratıcı kaosundan net ve tanımlanmış bir geçicilik elde etmesi beklenir; belirsizliğin altında yatan kararsızlık zihni karıştırırken, beden pasif durumdan aktif eyleme geçecektir. Paradoksal olan, geçicilik ve süreksizlik gibi kavramların bedeni sürekli kılacak bir yöntem için kullanılmasıdır.

Ev olarak kurdukları mekânlar aslında bir meskendeki gündelik aktiviteyi içeren işlevlerle donatılmış, bedenin engeller ve çeşitli tuzaklarla zorlu bir antremandan geçirilmesinin ardından sonuçların uzman gözlemciler tarafından değerlendirildiği bir tür laboratuvar olarak değerlendirilmelidir. Bu tasarımlarda beden, salt gözle değil, tüm sinir uçlarıyla dokunduğu mekânda, kontrolünü kaybetmeyi deneyimler. Söz konusu mekânlar Arthur Danto tarafından "*rahatsızlık aracılığıyla immün sistemi uyararak hayatı uzatan, evimsi birer strüktür, birer araç*" olarak tanımlanmıştır.⁸²

Bedenin bir araştırma nesnesi olarak kullanılması ve kullanıcı ile yapay ve doğal yaşam alanları arasındaki karmaşık ilişkiye ve zihin beden iletişimine yönelik araştırmaları, günümüz mimarlığı içinde sadece fiziksel değil, zihinsel ve psikolojik unsurlara ve genetik araştırmalara yönelen çeşitli davranışlarda karşılığını bulan yaklaşımlarsa da, bedene ait zayıflıkların mimarî yaratmayla beden ölümüne karşı mücadelesinde kullanılacak bir araç, bir avantaja dönüştürülebileceği düşüncesi, çiftin çalışmalarını diğerlerinden ayırmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Arakawa'nın *Dönüştürülebilir Kader* adlı tasarımını Helen Keller'e ithaf etmesi, bu mekânı kullananların Keller'in temsil ettiği engelli bedenlerin konumuna girerek, onların dünyasını içerden deneyimleyerek, fenomenin bileşenleri konusunda farkındalık kazanmaları adına anlamlı görülebilir mi? Bu bağlamda değerlendirildiğinde, göze odaklanmış bir görmeden

⁸¹ H. Heynen, A.g.e., s. 207.

⁸² A. Danto, A.g.e., s. 89.



yola çıkarsak, çok sayıda sakatlanmanın yaşandığı *Yoro Park*, gören ve görmeyenin âdil bir şekilde eşitlenebildiği ütopyik ya da bedensel konforun kolaylıklarına alışmış bir beden için, taşıdığı riskler açısından distopik bir mekân olarak kabul edilebilir mi? Bedenen orada olan kullanıcının aynı zamanda bir araştırmacı gibi bedenini araçsallaştırarak gözlemlerde bulunması, beden üzerine yapılan farklı araştırmalara alt yapı sağlayabilir mi? Bu gibi sorulara benzerlerini ilave etmek mümkünse de, çiftin odaklandıkları konu tamamen farklıdır: “*Analitik incelemeler, mekân, beden ve davranış ilişkisine yönelik peşpeşe yapılan deneyler, tekrarlar ve gözlemler ile beden için yeni bir evrim süreci başlatmak*”.⁸³

Arakawa ve Gins bu amaçla Kartezyen düşüncenin göz merkezli çıkışına karşı ten ve dokunmayı ön plâna aldıkları bir kavrayışla düşüncelerini kurarken, bu ilişkiden beslenen, bu ilişkiye önem veren ve gücünü bilen, bu ilişkiye odaklanmış ve tam da bu bilgiden hareketle söz konusu ilişkiyi hedef alarak ters yüz eden bir yöntem geliştirmiştir. “*Ölümlülüğe direnebilmek için dayanılabilecek zorluğun ve tedirginliğin üst sınırı nedir*” şeklindeki soruları,⁸⁴ mekânlarını deneyimleyenlerin fiziksel ve ruhsal açıdan katlanacakları rahatsızlığın ipuçlarını vermektedir. Temelsizlik ve belirsizliği ölüm dürtüsüyle ilişkilendiren Heynen, dinamizm, sürekli değişim, esneklik gibi kavramların huzur, sükûn ve uyum gibi kavramlarla zıt düştüğünü söyler.⁸⁵ Tüm yaşam deneyiminin içine nüfus edecek kökten bir devrim için tüm uzlaşmaları temelinden sarsarak anlık, gelip geçicilik, şeffaflık, değişkenlik gibi değerler ileri süren⁸⁶ Sitüasyonizm ve *Yeni Babil*'in kollektif yaklaşımına karşı, Arakawa mekânlarının kullanıcı bedeni yalnız bir bedendir.

Çiftin tasarımlarının tekinsiz peyzajını deneyimleyen kullanıcı, dengesini yitirmiş, psikolojik ve fiziksel açıdan güven duygusu elinden alınmış, bilinmeyen beklenti ve kaygısı içindeki huzursuz bir bedendir. Ölüme karşı bedeni güçlü kılmak için onu tüm alışkanlıklarından soyarak, hafızasını silerek, sürekli bir süreksizliğin bilinmezliğindeki bir bekleyişe açmak, sürekli bir tetikte olmanın uyarıcı gücü, bedeni diri ve her türlü tehdiye hazırlıklı kılsa da bunun psikolojide yapacağı etki, önerilen yöntemi, kuramda kalsa bile tartışılır kılar. Tam da bu noktada belirtilmesi gereken *Reversible Destiny*'nin çift için metaforik değil, somut nitelikte bir anlam taşıdığıdır. Nitekim Danto da çiftin “*ölümün üstesinden gelmek gibi en önemli işi*” yaptıklarına yürekten inandıklarını söylemiştir.⁸⁷

Adorno'ya göre sanat, gündelik gerçekliğin dehşeti konusunda bilinçlendirirken, taşıdığı olumsuzlukla ütopyacı düşünceyi canlı tutar.⁸⁸ Bu bağlamda yaklaşıldığında Arakawa ve Gins'in mimarî denemelerini farklı alanlar kadar, farklı değer yargıları üzerinden de tartışmak mümkündür. Ölüm korkusundan yola çıkıldığında çiftin düşüncesi bir ütopya olarak kabul edilse de, karşıt bakış açısından, insanın ölümsüzlüğe erişmesi distopik bir durumdur da aynı zamanda. Çiftin idealini, toplumsal bir bakış açısıyla, mezarlıkların yer olmadığı bir dünya olarak okuyan Ed Keller, söz konusu anlayışı, Gabriel Garcia Marquez'in ifadesiyle: “*Hiç kimsenin başkalarının nasıl öleceğine karar veremeyeceği, aşkın hakiki ve mutluluğun mümkün olduğu ve yüz yıllık yalnızlığa mahkûm edilmiş halkların sonunda ve sonsuza kadar yeryüzünde ikinci bir fırsata sahip olacağı, yeni ve sınırsız bir hayat ütopyası*” olarak kabul eder.⁸⁹ Kendi çalışmamızın perspektifinden sorguladığımız ise bu düşünce ve tasarımların sanat ve mimarlıktaki gelişmeler içinde taşıdığı anlamdır.

⁸³ D. Buchwald, A.g.m., s. 23-35.

⁸⁴ Karen Cilento, “Reversible Destiny / Shusaku Arakawa + Madeline Gins”, 28 Mayıs 2010, Erişim tarihi 02 Nisan 2017, <https://www.archdaily.com/62055/reversible-destiny-shusaku-arakawa-madeline-gins>.

⁸⁵ H. Heynen, A.g.e., s. 235.

⁸⁶ H. Heynen, A.g.e., s. 254.

⁸⁷ Fred A. Bernstein, A.g.y.

⁸⁸ H. Heynen, A.g.e., s. 250.

⁸⁹ Marquez Uçtu”, Gabriel Garcia Marquez'in, 8 Aralık 1982'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmadan...Çev. Ali Artun, e-skop, skopbülten, 19 Nisan 2014, Erişim tarihi 03 Nisan, 2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marquez-uctu/1906>.



Adorno'ya göre ütopya gerçekliği gerçek olmayanla sürekli olarak karşı karşıya getirerek olumsuz bir tarzda form kazanabilir ancak ve ütopya resmini yapmamıza izin verilmediği ölçüde, doğru şeyin ne olacağını bilmediğimiz ölçüde, kesinlikle yanlış olanın ne olduğunu tam olarak biliriz; içinde ütopyik düşünmenin bize verildiği tek form budur aslında. Düşünüre göre ütopyik olan olumlu bir form hâlinde kavranılamaz, hiçbir imge ütopyik olanı gülünç ve banal göstermeden olumlu bir şekilde gösterecek kadar da güçlü değildir⁹⁰ ve yine düşünüre göre, ütopya somut bir form verildiğinde totaliter ve dogmatik bir kimliğe bürünecektir.⁹¹

*“Ütopya sözcüğü hem umudu, hem umutsuzluğu, hem gerçekleşmesi istenen ideale olan inancı, hem de gerçekleşmesi istenen idealin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği bilgisini üzerinde taşır.”*⁹² Söz konusu sözcüğü hayâl edilen ideale ya da asla gerçekleşmeyecek olana doğru hangi anlamıyla kullanırsak kullanalım, çiftin tasarımları ütopya ile distopya arasındaki belirsiz bir çizgide seyreden kağıt mimarlığı örnekleri olarak okunabilir.

Bitirirken

Shusaku Arakawa kendisi için *“uzak geleceğin soyutlamacısı ebedi outsider”* ifadesini kullanır. *“Bir grubun dışında olan”, “dışarıdaki”, “aykırı”, “kazanma şansı olmadığı halde kazanan”, “sürpriz yabancı”* gibi farklı anlamlarda da kullanılan *“outsider”* kelimesinin burada seçilmesiyle ilgili olarak sanatçının bir başka açıklaması ipuçları barındırır:

*“Biliyoruz ki bize Don Kişotlar deniyor. [...] Neden bir insan, imkânsız olan için yel değirmenlerine karşı savaşmak istediğinde, bu yel değirmenini kendi gücüne göre inşa etmesin? [...] Neden hayatı en uca kadar mücadeleyle deneyimlemeye cesareti olan birileri, imkânsız arayanlarla aynı yapıya sahip olanlar, her yel değirmeninin alt edilebileceği bir dünya inşa etmesinler?”*⁹³

Buradaki vurgu olanaksız olanla mücadele etme cesaretine olduğu kadar, belki de, mutlak kesinliğe karşı belirsizliğin öne sürülmüş olmasınadır da aynı zamanda. *Don Kişot'u*, *Faust* ve *Hamlet* gibi büyük edebiyat yapıtlarıyla karşılaştırırken büyük bir paradoks olarak nitelendiren Carlos Fuentes de, Cervantes'in isimlerin, kimliklerin ve hatta yerin bile belirsiz olduğu bu romanını, mutlak bir kesinliğin arandığı dogmatik dünyaya karşı kuşkunun, sorgulamanın ve belirsizliğin bir aracı olarak kullandığını yazar.⁹⁴

Arakawa ve Gins'in mücadeleleri umulandan kısa sürmüştür. 20 Mayıs 2010'da Arakawa, 8 Ocak 2014'te de Gins hastalık nedeniyle ölürler. Her iki sanatçı da doktorların teşhisini red etmiş, rahatsızlandıklarının duyulmaması için dostlarıyla da görüşmeyi keserek evlerine çekilmiştir. *Tersine Çevrilebilir* projeleri sayesinde iyileşeceklerine olan inançla, ancak durumlarının en ağır olduğu dönemde, şikayetlerini hafifletilmesi için, alternatif bir tedavi yöntemi olarak tıbbı başvurmuşlardır. Ölüme meydan okumasıyla tanınan sanatçıların erken sayılacak yaştaki beklenmedik ölümleri basında geniş yer bulmuştur. Gins eşinin ölümü nedeniyle kendisiyle görüşen bir gazeteciye ortak görüşlerini yineler: *“Yaşama en yüksek değeri biçen bir sistemin ölümlülüğü etik dışı bulmadan kabullenmesi, mantıksız olduğu kadar etik dışı da”*.⁹⁵ Bu ölümleri felsefeleri açısından bir yenilgi olarak değerlendirenlere karşı, Danto, onların bu evleri hiç kullanmamış olduklarını söyleyecektir; bunun nedeni düşünür tarafından ölümü bir şekilde mutlaka yene-

⁹⁰ H. Heynen, A.g.e., s. 254.

⁹¹ A.g.y.

⁹² Erdem Ceylan, "Modern Bir Mimarî Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram", (MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2010), s. 400.

⁹³ D. Buchwald, A.g.e., s. 27

⁹⁴ Constantin von Barloewen, *Bilgiler Kitabı, Çağımızın Önemi Düşünce İnsanlarıyla Söyleşiler*, Çev. Işık Ergüden (İstanbul: Verus, 2007), s. 92.

⁹⁵ Fred A. Bernstein, "Arakawa, Whose Art Tried to Halt Aging, Dies at 73", A.g.y.



ceklerine inanmalarına bağlanır: “Onların bu erken ölümü başarısızlıklarının bir delili sayılmamalıdır, çünkü onlar âdeta hiç ölmeyeceklerini düşünüyormuşcasına bu mekânlarda yaşamaya gerek duymamışlardır.”⁹⁶

Kaynaklar

Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Aras, Kudret. “Gilles Deleuze Felsefesinde Özne Oluşun Ontolojik Tasarımı”. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 2011.

Auster, Paul. *Winter Journal*. New York: Henry Holt, 2012.

Ayşe Uslu. “Bir Beden Neler Yapabilir Sorusunun Biyoetiksel Yankıması ya da Ölüm ve Yaşam Üzerine Felsefi Bir Soruşturma”. *Türkiye Biyoetik Dergisi*, Vol. 2, No. 2. (2015): s. 90-103.

Bachelard, Gaston. *Uzamanın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki, 2008.

von Barloewen, Constantin. *Bilgiler Kitabı, Çağımızın Önemli Düşünce İnsanlarıyla Söyleşiler*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap, 2007.

Baron, Reuben M. “Ecological Psychology”. *The Role of Tentativeness in Perceiving Architecture and Art: A Far-from-Equilibrium Ecological Perspective*. London: Routledge, 2008, s. 328-342.

Bernstein, Fred A. “Arakawa, Whose Art Tried to Halt Aging, Dies at 73”. *New York Times*, 20 Mayıs 2010, Erişim tarihi 29 Mart, 2017. <http://www.nytimes.com/2010/05/20/arts/design/20arakawa.html>.

Brunner, Christoph Brunner. “AI & SOCIETY”. *Nice-looking Obstacles: Parkour as Urban of Deterritorialization*. Xin Wei Sha (Ed.) Springer, 2011, s. 143-152.

Buchwald, Dagmar. “Routen zur Unsterblichkeit”. Dagmar Buchwald (Ed.), Madeline Gins und Arakawa *Niemals Sterben! Architektur gegen den Tod*. Berlin: Jovis Verlag. 2008, s. 23-35.

Büyüktuncay, Mehmet. “Kış Günlüğü: Paul Auster’ın Otobiyografisinde Bedenin Fenomenolojisi ve Bedensel Algı Sorunu”. *9 Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, (2013): s. 35-60.

Ceylan, Erdem. “Modern Bir Mimarî Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram.” Mimar Sinan Güzel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2010.

Cilento, Karen. “Reversible Destiny / Shusaku Arakawa + Madeline Gins”. 28 Mayıs 2010. Erişim tarihi 02 Nisan, 2017. <https://www.archdaily.com/62055/reversible-destiny-shusaku-arakawa-madeline-gins>.

Danto, Arthur C. “Arakawa: (1936-2010)”. Michelle Kuo (Ed.) Artforum International, (Eylül 2010).

Dereko, Ayhan. “Merleau-Ponty’de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne”. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: 2011.

Direk, Zeynep (Haz.). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Direk, Zeynep. “Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida’da Öteki”. *Felsefede Hayvan Sorusu*, Cogito. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Bahar 2015): s. 243-273.

Duru, Damla. “Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekân İlişkilerinin Araştırılması”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: 2015.

Erkartal, Pınar Öktem, Hikmet Selim Ökem. “Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalanmaya İlişkin Bir Alan Çalışması”. Faruk Tuncer (Ed.) Megaron, Cilt 10, Sayı 1, (2015): s. 92-111.

⁹⁶ A. Danto, A.g.e., s. 89.



Hays, K. Michael. *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*. Çev. Volkan Atmaca - Bahar Demirhan. İstanbul: YEM Yayınları, 2015.

Heynen, Hilde. *Mimarlık ve Modernite*. Çev. Nalan Bahçekapılı - Rahmi Öğdül. İstanbul: Versus Kitap, 2011.

Housefield, James. "Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası". Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, *e-skop, skopbülten*, 4. 12. 2013, Erişim tarihi 03 Mayıs 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

Keane, Jondi, Evan Selinger. "Architecture and Philosophy: Reflections on Arakawa Gins", *Architecture and Phenomenology*, 3, (2008): s. 135-142, Erişim tarihi 04 Mayıs, 2017. <http://footprint.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/691/869>.

Keller, Ed. "# Architectural Theories /// Dislocative Architecture: An Essay by Ed Keller About the Work of Arakawa and Gins". Erişim 14 Nisan 2017, <https://thefunambulist.net/architectural-projects/architectural-theories-dislocative-architecture-an-essay-by-ed-keller-about-the-work-of-arakawa-and-gins>.

Kunak, Göksu, "Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar". *e-skop, skopbülten*. 13.10. 2013. Erişim tarihi 26 Mart 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>.

Lambert, Léopold. "Bedenin Düşünceleri" Japon Dans, Tiyatro ve Dövüş Sanatlarına Felsefeyle Bakmak. Çev. Elçin Gen, *e-skop, skopbülten*, 6.9. 2013. Erişim tarihi 3 Mart 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bedenin-dusunceleri-japon-dans-tiyatro-ve-dovus-sanatlarina-felsefeyle-bakmak/1472>.

Marquez, Gabriel Garcia. "Marquez Uçtu". Gabriel Garcia Marquez'in 8 Aralık 1982'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmadan... Çev. Ali Artun. *e-skop, skopbülten*, 19 Nisan 2014, Erişim tarihi 03 Nisan, 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/marquez-uctu/1906>.

May, Rollo. *Yaratma Cesareti*. Çev. Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Mustafa, Cihan. "Spinoza Felsefesinde Varlık ve Bilgi Problemi". Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. Erzurum: 2001.

Özayten, Nilgün. "Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler". İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul: 1992.

Pallasmaa, Juhani. *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: YEM Yayınları, 2011.

Richardson, Tim (Ed.) *The Garden Book*. London: Phaidon Press, 2000.

Roysi Ojalvo, Roysi. "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: 'Mesken Tutmak'tan Göçebelige". *e-skop, skopdergi*, 12.3.2012. Sayı 2, Erişim tarihi 21 Mart 2017, <http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-mesken-tutmaktan-gocebelige/584>.

Schonbek, Amelia. "The House Where You Live Forever". 16 Ağustos 2016. Erişim tarihi 16 Nisan 2017, <https://www.theawl.com/2016/08/the-house-where-you-live-forever/>.

Tsukahara, Fumi, "Highlights of Shusaku Arakawa Exhibition – From Diagrams to Reversible Destiny and Beyond". Erişim tarihi 09 Nisan, 2017, <http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/culture/140528.html>.

Vidler, Anthony. "Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz". Çev. Renan Akman. *e-skop, skopbülten*, 21. Mayıs 2014. Erişim 24 Nisan 2017, <http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963>.

Vidler, Anthony Vidler. "Aidiyetsiz". Çev. Gönül Çelik. *Mimarlık*, 277, Yıl: 35, Sayı: 5, (1997): s. 18-23.

Yılmaz, Barış. "'Belirsizlik' Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: 2014.

Zengin, Nilüfer. "Görünmeyi Görmek: Et Kavramı Üzerine." Zeynep Direk (Haz.) *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Web Sayfaları

"Ubiquitous Site · Nagi's Ryoanji · Architectural Body". Erişim 30 Nisan 2017, <http://www.reversibledestiny.org/architecture/ubiquitous-site-nagi-s-ryoanji-architectural-body?view=slider#6>.

"We have Decided Not to Die": The Work of Arakawa and Madeline Gins, recorded with Momoyo Homma in Tokyo on October 30, 2014. The Funambulist." Erişim tarihi Nisan 2017, <https://thefunambulist.net/podcast/momoyo-homma-we-have-decided-not-to-die-the-work-of-arakawa-and-gins>

<https://osmanerden.com/>

Ağıtların Edebî Özellikleri Üzerine Bir Literatür ve Veri Analizi*

Literature Review and Data Analysis on the Literary Characteristics of Elegies

Nihan TAHTAIŞLEYEN¹

Öz

Türkçe ağıtlar yaklaşık 40 yıldır halk edebiyatı araştırmacılarının yayınlarına konu olmuştur. Bu yayınlarda belli başlı yörelerden kayda geçirilen ağıtlar incelenerek edebî tanımlara ve sınıflamalara gidilmiştir. Literatürün büyük kısmında ağıtlar biçim, konu ve işlevleri değerlendirilerek sınıflandırılmış, genel edebî özellikleri bu veriler doğrultusunda belirlenmiştir. Bu üç veri üzerinde mutabakat sağlanamadığı durumlarda ise ağıtların müziklerine bakma gereğine vurgu yapılmıştır. Ağıt üretiminin günümüzdeki uygulama biçimlerini ve ağıtın bu kültürün sürmesine neden olabilecek tüm malzemelerini incelediğimiz *Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü* adlı yüksek lisans tezinin “Ağıtların Edebî Özellikleri” bölümünden türettiğimiz bu makalede edebiyat alanında ağıtlarla ilgili yapılmış tanımlama ve sınıflamalar ele alınmıştır. Ayrıca TRT Halk Müziği Repertuarında yer alan ölüm konulu türküler, resmi kayıtlardan notaya almış olduğumuz ölüm konulu bozlak, divan, gazel, türkü ve ninniler ile çeşitli alan kayıtlarından edindiğimiz Türkçe ağıt örnekleri biçim, konu, işlev ve müzik bakımından incelenerek literatürde ağıtların özellikleri üzerine yazılanların dışında sonuçlara varılmıştır. Çalışmada elde edilen veriler literatür ve müzik arşivi tarama ile çeşitli alan araştırmalarında görüşme yöntemleriyle elde edilmiştir. Bu çalışmada mevcut literatür bilgisi ve veri analizinde elde edilen bilgilerin karşılaştırılması yöntemiyle literatür dışı sonuçlara varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ağıt, edebî biçim, edebî tür, ölüm konusu

Abstract

Turkish elegies have been researched for about 40 years by folklore scholars. In these studies, recorded elegies from certain regions have been examined, defined and categorized. In a major part of the literature, elegies have been classified based on form, content and function, and their general literary characteristics have been determined accordingly. When a consensus could not be reached on these three factors, reviewing the music of elegies has been emphasized. In this article, which we based on the M.A. Thesis titled *Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü* (The Characteristics of Anatolian Elegy Tradition and its Role in Cultural Continuity), especially the section called “Literary Characteristics of Elegies”, we look into current practices of elegy making and all ingredients that might sustain this culture of elegy production. We also investigate definitions and classifications about elegies in the literature. Also, folk songs about death in the TRT Folk Music Repertoire, bozlak, divan, gazel, folk songs and lullabies abo-

* Yayın Başvuru Tarihi: 21.07.2017 , Yayın Kabul Tarihi: 18.09.2017.

¹ MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Araştırma Görevlisi, Doktora Öğrencisi, nihan.tahtaisleyen@msgsu.edu.tr.



ut death recorded from official sources as well as samples of Turkish elegies from various field recordings have been studied in terms of form, content, function and music in order to come up with more than what has already been said about properties of elegies in the literature. Data in this study have been gathered through a review of literature and scrutiny of music archives as well as interviews in various field studies. In this study, the existing literature and the findings from the data analysis have been compared in order to draw non-literary conclusions.

Keywords: Elegy, literary form, literary genre, death theme.

Giriş

Ağıt, sözlü kültürün ve dolayısıyla sözlü edebiyatın önemli bir parçasıdır. Müzikal bakımdan da “sözlü müzik” alanına dâhildir. Bu özelliği sebebiyle ağıtları müzik ürünü olarak inceleyen edebiyattan bağımsız ele almamız olanaksızdır. Türkiye’de bugüne kadar yapılmış olan ağıt ile ilgili çalışmaların çoğu onun edebî özellikleri üzerinedir. Bu çalışmalar, Anadolu’nun çeşitli yörelerinden derlenen “şeklen kusursuz” Türkçe ağıt metinlerinin edebî özellikleri ve bu yörelerdeki yas törenleri hakkında verilen bilgileri içerir. Edebiyat araştırmacılarının günümüze dek yapmış oldukları çalışmalar, ağıtların edebî özellikleriyle ilgili önemli bilgiler içermekle birlikte -kendilerinin de kaynaklarda belirttiği üzere- bu verilerin müzikten bağımsız olarak değerlendirilmiş olmaları, çalışmalarının önemli bir kısmının eksik kalmasına sebep olmuştur. Bazı edebiyat araştırmacıları müzik alanında yeterli donanıma sahip olmamalarına rağmen yanlış tanımlamalara, kavram ve terim kullanımlarına yönelmiş, sınıflama konusunda çeşitli çabalara girmiş, bütüncül sonuçlar elde edememişlerdir.

Edebiyat araştırmacılarının genel eğilimi edebî türleri “Konularına göre”, “Ezgilerine göre”, “Yapılarına/Biçimlerine göre”, “İşlevlerine göre” vb. şekillerde sınıflandırmaktan yana olmuştur. “Ölüm”ün ağıt konularının büyük çoğunluğunu kapsıyor olması sebebiyle, ağıtlar daha çok “Konularına göre” yapılmış sınıflamaların içinde yer alır. Fakat konusu ölüm olmayan, en az onun kadar acı veren “ayrılık” durumları için söylenen “Gelin Ağıdı”, “Kına Havası” vb. gibi ağıtlar bu sınıflamanın dışında kalır. Bu sebeple konu bakımından yapılan sınıflamalar tüm ağıtları kapsar nitelikte değildir. Ağıt edebî bakımdan kendine has biçimsel bir özellik taşımadığı için edebî biçimlerine göre sınıflandırılmış türler arasında da yer almaz. Böylece edebî bakımdan mâni, koşma vb. biçimler üzerinden değerlendirilir. Ağıtların ezgileri göz önünde bulundurulurken henüz kapsamlı bir sınıflandırma yapılmamıştır.² Fakat ağıtlarda ezgi ve konu arasında güçlü bir bağ olduğu belirtilerek bu özellikleri bakımından ağıtları diğer türlerden ayırmak gereği üzerinde durulmuştur.³ *Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü*⁴ başlıklı yüksek lisans tezim kapsamında incelediğimiz ağıtların müzikal özellikleri başka bir makale konusu olacağından burada sadece konuyla ilgili kısa bir bilgilendirme yapmayı uygun görüyoruz. Müzik araştırmacıları tarafından sunulan kısıtlı sayıdaki ağıt çalışmasında yapılmış olan tüm müzikal tanımlamaların dışında kalan örnekler müzik literatüründe sayıca daha fazla yer kaplamaktadır. Buna ek olarak ağıta özgü müzikal bir formun varlığından söz etmek de mümkün görünmemektedir. İşlevsel bakımdan ağıtları değerlendirdiğimizde ise sadece yas törenleri içinde yer almadıklarını doğum, düğün ve asker uğurlama gibi durumlarda da icra edildiklerini görüyoruz. Hatta bazen ağıtın sözleri ölüm konusunu içermesine rağmen, işlev değiştirerek

² Macar etnomüzikolog Janós Sipos’un, Béla Bartók’un derlediği Türk ve Macar ağıtları üzerinden yaptığı karşılaştırmalı bir inceleme mevcuttur. Fakat bu çalışma küçük bir yöreyi kapsar. Anadolu’daki ağıtların müzikal özellikleri göz önünde bulundurularak yapılmış sınıflamalardan ziyade, sadece eldeki veri üzerinden müzikal sınıflamalara gidilmiştir. Bkz. Janós Sipos, *Anadolu’da Bartók’un İzinde*, Çev. Sanat Deliorman, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009), s. 62-182.

³ M. Öcal Oğuz, *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2001), s. 18.

⁴ Nihan Tahtaişleyen, “Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Gülper Refiğ, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ABD Etnomüzikoloji ve Folklor Programı), İstanbul, 2013.

oyun havası olarak icra edildiğini biliyoruz.⁵ Bu sebeple işlev üzerinden yapılacak sınıflamalar da ağıta has özellikler üzerinden kesin sonuçlar vermemektedir. Literatürde yapılmış olan ağıt tanımlamaları ve sınıflamalarının sonuç vermemesi, ağıtın tüm parametrelerinin hemen hemen tüm diğer biçimler ve türlerle ilişkilenebilmesinden kaynaklanır.

Ağıtlarda Biçim

Edebiyat araştırmacıları, “biçim” kavramıyla bir edebî ürünün “dış”a, yani “şekil”e ait özelliklerini vurgular. Bir edebî ürünün şekilsel özelliklerinin içine kafiye örgüsü, nazım birimi, vezin, şiirin hacmi (mısra, beyit, bent veya dörtlük sayısı), şiir içinde tekrar edilen ve kimi edebiyatçılar tarafından bir kısmı “doldurma” olarak adlandırılan kelimeler ile ünlem ifadeleri girmektedir.

Halk edebiyatıyla ilgili yapılmış olan tüm incelemeler ve tanımlamalar, sözlü ürünlerin kendi ortamı içinde veya dışında, yerel insanların ağızından yazıya aktarılması sonucunda yapılabilmektedir. Fakat sözlü kültürün üreticisi olan topluluklarda sözlü ürünün “biçimsel” yani şekle ait özellikleri yazıya aktarılmadan da bilinmektedir. Yerel topluluklar ürünlerini tanımlama ihtiyacı duymaz, onları betimlemeden, sınırlandırmadan kullanır. Bu ihtiyaç modern insanın var olanı sınıflandırarak anlamak isteme çabasından kaynaklanır.

Ağıtların biçimsel özelliklerinin sözlü kültürdeki aktarımı, yerel icracıların ağıtları hafızalarına kaydetmeleri ve gerekli duygu yoğunluğunun olduğu ortamlarda onları aktarmaları sayesinde gerçekleşir. Sözlü ürünlerin hafızada tutulabilmesi ve aktarılması ise biçimsel özelliklerle mümkündür. Ritim, vezin ve kafiye gibi biçimsel unsurların en önemli parçası ve bu biçimsel özellikleri barındıran sözlü ürünlerin insan hafızasına yerleşmesinin aracıdır. Sözlü kültürde toplumun ortak malı olan hazır kalıplar ve edebî biçimler yazılı kültürde yazının üstlendiği görevi görür ve deneyimlerin zihinsel düzenlenişini belirler, hafızayı pekiştirecek şekilde akla yerleştirilir.⁶ Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları, kelimeler arasındaki kafiye ilişkisi, sıfatlar ve başka kalıp ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırlayacağı şekilde biçimlenmiş olan atasözü ve deyimlerden oluşması, bu özellikleriyle duygu yoğunluğu olan ortamlarda tekrar edilmesi;⁷ özellikle önemli olaylar sonucunda yaşanan deneyimlerin hafızaya yerleşmesine ve aktarılacak unutulmamasına imkân sağlar. Bu şekilde kalıplaşmış deyişlerden⁸ oluşmayan hiçbir düşüncenin sürekliliği mümkün değildir, çünkü deyişler düşüncenin özüdür.⁹ Bu öz zaman içinde toplum hafızasında yer bulur, ortak bir sözlü kültürün oluşmasına neden olur. Ağıtlar da toplum hafızasında bu şekilde yer etmiş ve günümüze dek ulaşmıştır. Aşağıda ağıtların toplum hafızasında yer etmelerini sağlayan vezin ve kafiye örgüsü gibi biçimlerine dair literatürde yer alan veriler ile incelediğimiz ağıt örneklerinde yaptığımız tespitler karşılaştırılmıştır.

Ağıtlarda Vezin

Ağıtlar, aruzla söylenen istisnai örneklerin dışında çoğunlukla hece ölçüsü ile söylenir. En eski yazılı örnekler ve günümüzdeki anonim örnekler bakıldığında daha çok 7, 8 ve 11’li hece ölçüsünün kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.¹⁰ Hece ölçüsüyle söylenen örneklerin dışında, konuşur gibi söylenen ağıtlar da mevcuttur. Bu tip ağıtların içerisinde serbest söylenen sözlerle birlikte kalıplaşmış deyişler ve söz öbekleri kullanılır. Edebiyat araştırmacılarının “sanat sevi-

⁵ TRT Repertuar No: 2221, “Kırcaaliyle Arda Arası (Deryalar)” adlı Rumeli Türküsü’nde Yusuf adlı kişinin ölmesi ve ölüme sebebiyet vermesi konu edilmektedir. Buna rağmen bu türkü-ağıt Rumeli düğünlerinin oyun havalannın başında gelmektedir. Ayrıntılı inceleme için Bkz. Nihan Tahtaisleyen, “Ağıt İcrasında Mekân Değişimi”, Gevher Gökçe Acar (Der.), *Ölüm Sanat Mekân V.* (İstanbul: DAKAM Yayınları, 2015), s. 289-292.

⁶ Walter J.Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (İstanbul: Metis Yayınları, 3. Baskı, 2003), s. 51

⁷ A.g.e., s. 49.

⁸ Burada “deyiş” kelimesi başlı başına müzikal ve edebi bir tür olan “deyiş” değildir. Kaynaktan alındığı şekilde aktarılmış ve “kalıplaşmış ifadeler” anlamında kullanılmıştır.

⁹ Walter J.Ong, A.g.e., s. 50.

¹⁰ Şükri Elçin, *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), s. 2.



yesine ulaşmış”¹¹, “ferdiyet kazanmış”¹² veya “türküleşmiş”¹³ olarak nitelendirdiği ağıt örnekleri daha düzenli bir ölçü yapısına sahipken, yas töreni esnasında veya onun etkisinde “yakım/yakma” şeklinde icra edilen ağıtlar düzensiz bir ölçü yapısına sahiptir.

Etnomüzikolog Süleyman Şenel ağıtların şekillerinden çok konularına göre sınıflandırılması gerektiği üzerinde durur: Bir ağıt edebî biçim bakımından mâni, koşma, türkü ve destan olabirirken, ancak konu ve bazen ezgi bakımından ağıt olarak nitelendirilebilir.¹⁴ Literatürdeki genel yaklaşım ağıtın, edebî bakımdan ayırt edici biçimsel bir özelliğe sahip olmadığı fakat konu ve müzikal özellikleri bakımından ayırt edici bir özelliğe sahip olduğu şeklindedir.

Ahmet Şükrü Esen’in derlediği ağıtlar üzerinden yaptığı açıklamalarda Boratav, ağıtların nazım şekilleri ve kafiye düzenlerini ayrı başlıklar hâlinde incelemiştir. Boratav burada ağıtları “nazım düzeninde tutarlılık, kararlılık bulunmayan ağıtlar”, “düzenli nazımla söylenmiş ağıtlar” ve “konuşma biçiminde söylenmiş ağıtlar” olarak üçe ayırır. Nazım düzeni tutarlı olmayan ağıtlar yakarış nidalarıyla düzenli bentlerden oluşan türkü ve şiir kesitlerinin birleştirilmesi sonucu oluşturulur. Bugün Anadolu’da en çok karşılaşılan ağıt örnekleri nazım düzeni tutarlı olmayan bu tip ağıtlardır. Nazım düzeni tutarlı olmayan ağıtlar ancak yas törenine katılarak yakından incelenebilir. Fakat yas törenlerinin mahremiyeti çoğu araştırmacının katılımını veya malzeme toplamasını engeller; bu da literatürde nazım düzeni tutarlı olmayan ağıtlara az rastlanmasının bir sebebidir. Bu durumun bir diğer sebebi de araştırmaların kusursuz ve tutarlı örnekler toplama kaygısıyla yapılmış olmalarıdır. Böylece düzenli nazım özellikleri taşıyan örnekler yazıya alınarak, düzensiz nazım özellikleri taşıyan örnekler çoğunlukla göz ardı edilmiştir.¹⁵

Boratav’a göre, nazım düzeni tutarlı olan ağıtlarda karşılaşılan biçim daha çok 8’li hece ölçüsüdür. Nazım düzeni tutarlı olan bir diğer biçim ise daha çok Azerbaycan’da ve Azerbaycan etkisindeki Kars ve Erzincan’da görülen mani biçimindeki, 7’li hece ölçüsüyle söylenmiş ağıtlardır.

Makale kapsamına aldığımız TRT halk müziği repertuarının içerisinde yer alan, ayrıca bunların dışında notaya aldığımız yaklaşık 250 civarındaki ağıtı incelediğimizde, edebiyatçılar tarafından belirtilen genel özelliklere uyan ve uymayan pek çok ağıt örneğine rastladık. Vezin, bazı ağıt örneklerinde sabit iken diğer ağıt örneklerinde hemen hemen her mısradaki değişmektedir. Bu vezin değişikliği daha çok doldurma sözcük ve cümlelerle yapılmıştır. Bazı ağıt örnekleri ise 12, 13, 14’lü hece ölçüsüyle yazılmıştır/söylenmiştir.

Özellikle müzikal bakımdan ritmik kalıpları belirgin olan ağıtlarda hece ölçüsü önemli bir unsurdur. Mısraların içerisindeki hece miktarından kaynaklanan iç ritim, müziğin ezgisini de etkiler. Ağıtın sözlerinin iç ritmi yani hece dizilimi ne kadar kuvvetli ise ağıtın ezgisi o oranda kuvvetli ve etkilidir. Böylece hafızada yer etmesi de kolaylaşır.

Yaptığımız inceleme neticesinde elde ettiğimiz istatistikî verilere göre 250 ağıtın % 36’sı 11’li, % 10’u 7’li ve % 10’u 8’li hece ölçüsüyle yazılmıştır/söylenmiştir. Geri kalan % 44 oranındaki ağıtın tamamı 7, 8, 11, 12, 13 ve 14’lü hece ölçülerinin birlikte kullanıldığı örneklerdir. Bu örneklerin bir kısmı şiirin bütününe hâkim hece ölçüsünü bozan ve kimilerince “doldurma” tabir edilen sözcük ve cümlelerin mısralara eklenmesi sebebiyle; bir kısmı da tamamen mısranın iç yapısı gereği ölçü değişikliğine uğrar. Bazı örneklerde ise ölçü değişikliği aşağıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi sadece bağlantı kısımlarında yapılmıştır:

¹¹ “Sanat seviyesine ulaşmış” ağıtlar tabiri Ş. Elçin’in “sanat seviyesine ulaşmamış” ağıtlar tabirine karşılık kullanılmıştır. Bkz. (10), Elçin, s. 2.

¹² “Ferdiet kazanmış” ağıtlar tabirini Şükrü Elçin kullanmaktadır. Bu tabir ile kastedilen halk şairi ürünü olan, şairi belli olan ağıtlardır. Bkz. (10), Elçin, s. 2.

¹³ Süleyman Şenel, “Ağıt”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), I: s. 473.

¹⁴ A.g.y.

¹⁵ Ahmet Şükrü Esen, *Anadolu Ağıtları*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1990), s.16.

TRT, THM Rep. No. 2936 “Garşı Dağın Başına”	Garşı dağın başına
(Yavrum, Aman)	Arka verdim daşına oy Yıkılasın gurbet el
(Yavrum, Haydi de)	Neler geldi başıma
Bağlantı-	Gelme acel üç gün ara ver Bir mektup yazdırayım Ali Bey’e ver Garşı dağın yolları
(Haydi, Aman)	Dönüm gidiyor dönüm oy (ey) Goydular sala beni
(Yavrum, Haydi)	Ölüm gidiyor ölüm oy (ey)
Bağlantı-	Gelme acel üç gün ara ver Bir mektup yazdırayım Ali Bey’e ver

Bu örnekte dörtlükler 7’li hece ölçüsüyle, bağlantı kısmı ise ilk mısraı 9’lu, ikinci mısraı 11’li olmak üzere farklı ölçülerde yazılmıştır/söylenmiştir. Bazı örneklerde doldurma sözcükler sebebiyle durum biraz daha karmaşıklaşır:

TRT, THM Rep. No.3671 “Be Gemici Gemici”

Be gemici gemici kullan dümeni
Çıkar bir fırtına (Hafız aman) kırar sereni
Ah nasıl aldın be Tuna (aman) bunca ergeni

Yanarım genç yaşıma (Hafız aman) kaldım deryade
Senin aşkın (kömür gözlüm aman) benden ziyade

Balçık iskelesi kalktığım zaman
Karadeniz fırtın almış halimiz yaman
Ah Tuna kanlı Tuna (aman) vermiyor aman

Yanarım genç yaşıma (Hafız aman) kaldım deryade
Senin aşkın (kömür gözlüm aman) benden ziyade

Bu örneğin ilk üç mısraındaki “Be”, “Hafız aman”, “Ah”, “be” ve “aman” gibi hece ve sözcükler anlam bütünlüğüne etki etmedikleri için göz ardı edildiğinde bu mısraların her birinin 11’li hece ölçüsü görülür. Bağlantı kısmının ilk mısraı ise “Hafız aman” söz öbeği çıkarıldığında 12’li, ikinci mısraı “kömür gözlüm aman” çıkarıldığında 9’lu hece ölçüsüyle yazılmıştır/söylenmiştir. İkinci bendin ilk mısraı 11’li, ikinci mısraı 13’lü ve üçüncü mısraı “ah” ve “aman” doldurma ifadeleri çıkarıldığında 11’li hece ölçüsüyle söylenmektedir. Burada birkaç örnek üzerinden açıklanan, “karmaşık hece ölçülü ağıtlar”ın ve daha genel bir ifadeyle bu gibi türkülerin, Türk halk müziği repertuarının çok büyük bir kısmını kapsıyor olmasıdır.

İncelediğimiz ağıtların çoğunda, kimi zaman mısraların hece ölçülerinin değişmesine sebep olan “of”, “ey”, “hey”, “oy”, “uy”, “vay”, “aman”, “leyli”, “yandım”, “öldüm”, “ölem”, “civan”, “civanım”, “aslanım”, “a gelin”, “a oğul”, “a canım”, “askerim”, “efem”, “yavrum”, “haydi de”, “haydi”, “nenni”, “di nenni”, “bebek oy”, “yar fidan boylum”, “kara gözlüm”, “annem”, “allı-

lar pullular”, “el yaman”, “el aman”, “ninay” gibi doldurma sesler, nidalar, sözcük ve cümleler kullanılmıştır. Bazı ağıtlarda, özellikle mısra sonlarında, ünlem niteliği taşıyan ve hece ölçüsünü bozan sözcük ve isim tekrarlarına rastlanır. Bunun yapılmasının birkaç sebebi vardır. İlki ağıt yakan kişinin, söylediği mısradan sonra gelen mısraın sözlerini veya ezgisini hatırlamak için mısra sonlarında ağlayarak bu tip ünlem niteliği taşıyan sözcükler kullanmasıdır. Bir diğer sebep ise çekilen acının ifade biçimleri olan ünlem heceleri ve sözcükleriyle birlikte ölen kişinin isminin birçok kez telaffuz edilmesinin, ağıtın etki gücünü artırarak yas ortamının atmosferini dinamik tutmasıdır. Bu tip ağıtlar için verilebilecek örneklerin birkaçı şunlardır:

TRT, THM Rep. No.20 “Hastane Önünde İncir Ağacı”

Hastane önünde incir ağacı (anem ağacı)

Doktor bulamadı bana ilacı (anem ilacı)

Baştabip geliyor zehirden acı (anem vay acı)

Garip kaldım yüreğime derdoldu (anem derdoldu)

Ellerin vatani bana yurdoldu (anem yurdoldu)

Mezarımı kazın bayıra düze (anem vay düze)

Yönünü çevirin sıladan yüze (anem vay yüze)

Benden selam söylen sevdiğime

Başına koysun karalar bağlasın (anem bağlasın)

Gurbet elde kaldım diye ağlasın (anem ağlasın)

TRT, THM Rep. No.1998 “Elma Attım/Bebek Türküsü”

Elma attım yuvarlandı (uy)

Gitti beşiğe dayandı (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Bebek beşikden uyandı (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Sana bebek diyemedim

Kalkıp emzik veremedim (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Deve gelir katar gider (uy)

Çamurlara batar gider (uy)

Bu da nasıl anayımış (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Yavrusunu atar gider (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Sana bebek diyemedim

Kalkıp emzik veremedim (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Devemi deveye kattım (uy)

Yuları boynuma attım (uy)

Yurt yerine varanacak (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Kaynanamdan hicâb ettim (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)

Sana bebek diyemedim

Kalkıp emzik veremedim (Nenni oğul oğul, Nenni yavru yavru, Nenni balım uy)



Konuşma biçiminde söylenen ağıtlar ise “söyleyişte kesinliğin, anlatıda kararlılığın ve mantık düzeninin olmadığı ağıtlardır”¹⁶. Bu tip ağıtların mantık düzeninde ilerlememesinin en önemli sebebi icra biçimidir. Konuşma biçimindeki ağıtlar daha ziyade çoklu icra neticesinde oluşur. Ağıt metni tek bir ağıtçı ve ortamda bulunan aile fertleri, akraba ve komşular tarafından kurgulanır. Ağıt yakma işlemine bu kadar çok ve profesyonel olmayan icracının dâhil olması metindeki düzenin ve kontrolün kaybedilmesine sebep olur. Konu bakımından da dağınıklık içeren bu tip metinlerde, her icracı kendi acısını ve kendi hikâyesini metne katar. Zaman kavramının olmadığı ve söyleyen kişinin sürekli değiştirildiği bu tip ağıtlar, gelenekte kadınlar tarafından yakılır. Anadolu’da mâni geleneğine daha çok kadınlar hâkimdir. Bu sebeple kadınlar ağıt yakarken dağarcıklarındaki hazır mâni kalıplarını metne ekler. Bu tip ağıtlarda doldurma sözcükler, inlemeler, ağlama ünlemleri ve konuşmaların ritmine çeşitli bedensel hareketlerle de eşlik edilir.

Kırklareli’nden derlenmiş olan “Ağlaş”, kesinliğin ve belli bir mantık düzeninin olmadığı ağıtlara örnek olarak verilebilir:

A benim kıymetli kızım
Çok sevdiceğin kardaşların geldi
Kıymetli komşuların gelmiş
Bunlar sana yakışmaz
Koyu Göl’den tiyzen gelmiş
Kal benim allı pullu kardaşım
Bu sabah dışarılara vardı
Acı haberlerin geldi
Ah bayram sabahları da
Acı haberler olur mu
Benim allı pullu gardaşım.¹⁷

Karadeniz Bölgesi’nden derlenmiş bir diğer örnek olan “Yâdigar’a Ağıt” da düzensiz söz dizilerinden oluşan, icracının tamamen içinden gelen sözcükleri sıraladığı bir örnektir. Bu tip düzensiz sözlü örneklerin ezgileri de sözün düzensizliğine bağlı olarak serbest tartımlı icra edilir. Fakat bu serbest tartım içerisinde sözcüklerin yapısından kaynaklanan bir iç ritim mevcuttur.

Gelelim o kiza gidun dağlara
Çikarin nalini da yaygıları da gelun oy
Yâdigarı Yâdigarı
Fikriyen kurban uzun boylarına
Fikriyen kurban adularına
Ufak ayaklarına oy
Ufak elciezlerine oy
Yâdigarum Yâdigarum
Dağları dolaşan Yâdigarum oy
Değmereleye çıkar Yâdigarım
O uzun yollarda di bana
Gezdin oralarda cahil
Yâdigarım buldun dengeler [...]
[...] Fikriyen da dertsiz ayacıklarına

¹⁶ A. Ş. Esen, A.g.e., s. 18.

¹⁷ İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu ses sanatçısı, halk müziği araştırmacısı Nuran Duygulu’nun kişisel alan kayıtları arşivinden alınmıştır.



Yâdigarım oğlan uşağum
 Gittin Kadirga'ya da ye dedun o horon dedun mi
 Yâdigarum Yâdigarum Yâdigarum
 Fikriyen oralarinan
 Fikriyen kollarına
 Yâdigarum Yâdigarum¹⁸

Hece ve serbest ölçülü ağıtlarda durum böyleyken aruz ölçüsü ile söylenmiş ağıtlarda da benzer bir düzen ve düzensizlik vardır. Ölümün konu edildiği aruz vezinli türlerin başında “mersiyeler” gelir. Aruz vezni daha çok şehir merkezli edebiyatın ölçü biçimidir. Fakat şehir merkeziyle bir şekilde ilişki içerisinde olan Anadolu halkı da aruz veznini kullanarak çeşitli ağıt örnekleri vermiştir. Bunlara verilecek örneklerden biri edebî biçim bakımından “Gazel”, diğeri ise “Dîvân”dır. Dîvân düzensiz aruz kalıplarıyla, Gazel ise “Fâilâtün (Feilâtün), feilâtün, feilâtün, feilûn (fa'lün)”¹⁹ aruz kalıbıyla söylenmiştir. Her iki örneğin de kaynaklardaki orijinal metinlerinde “aman”, “âh”, “Yar ey can canım” ve “Medet ah yar ey gönül hey” gibi şiirin anlam bütünlüğü dışında hece ve sözcükler mevcut değildir. Bu hece ve sözcükler, sözün müzikle birleştirilmesi esnasında, gelenekte ağıt yakan kadınların sıklıkla yaptığı gibi duygunun etkisini artırabilmek için eklenmiştir. Tür bakımından “Dîvân” olan “Ben Şehid-i Bâdeyim” adlı örneğin şiiri şöyledir:

Ben şehid-i bâdeyim dostlar demim yâd eyleyin
 Kabrimi meyhâne enkâzıyla bünyâd eyleyin
 Aman...
 Kabrime kandil için bir köhne sağar vakfeyleyin
 Aman aman...
 Şûle-i nâr-ı arakla rûhumu şâd eyleyin
 Aman aman...
 Ney'le mey'le bir alay mahbûb ile her dem gelin
 Aman aman...
 Bezm-i cem âyinini kabrimde mutâd eyleyin
 Aman aman...²⁰

Edebî bakımdan “Gazel” olan “Ey Firâk-ı Leb-i Cânân” adlı örnek ise şöyledir:

Ey firâk-ı leb-i cânan çiğirim hûn ettin âh
 Aman aman aman
 Çehre-i zerdimi hûn-ab ile gül-gûn ettin âh
 Aman aman aman

Söyledin kim tutarım şâd gönüllerde makâm
 Aman aman aman
 Şâd iken bû söz ile gönlümü mahzûn ettin medet
 Aman aman aman

Cür'a-cür'a mey içüb zib-i cemâl artırdın ağam
 Zerre zerrê gözümün nûrunu efzûn ettin

¹⁸ Kaynak kişi: Fikriye Karabulut. Apolas Lermi, *Kalandar*, (İstanbul: Anadolu Müzik, 2011), Track no:6.

¹⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, *Fuzûli Divanı*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2006), s. 414.

²⁰ Bu divan Elaziğ Harput'lu Rifat Dede'ye aittir. Notaya aldığım örnekte gazelin sözlerinin bir kısmı kullanılmıştır. Sözlerin tamamı için Bkz. Zülfü Güler, “Harput'ta Edebiyat Ve Sözlü Folklor”, *Dünü ve Bugünüyle HARPUT (Tarih-Edebiyat-Şiir-Folklor)*, (Elaziğ: TDV Elaziğ Şubesi Yayınları, 1999), I: s. 441.



Aman aman aman aman aman
Yar ey can canım

Ey Fuzûlî ahıdup seyl-i sirişk ağlayalı
Işk ehlîne figân etmeyi kaanûn ettin
Medet ah yar ey gönül hey²¹

Ağıtlarda Kafiye

Kafiye, özellikle ritmik kalıpları belirgin olan ağıtlarda önemli bir edebî unsur olarak karşımıza çıkar. Serbest tartımlı ağıtlar bu konuda daha esnek bir yapıya sahiptir. Boratav nazım düzeni tutarlı olan 8’li hece ölçüsündeki ağıtlarda daha çok aşağıdaki kafiye düzenleriyle karşılaştığını belirtmiştir: ²²

1- _____ a	_____ c
_____ a	_____ c
_____ b	_____ d
_____ a	_____ c
2- _____ a	_____ d
_____ b	_____ e
_____ c	_____ f
_____ d	_____ e

Boratav’a göre “bu tip ağıtlar ağlama törenlerinde söylenen ağıtların öz malı olan biçimdir. Bu biçimin aslen Türkmen ve Yörük olan Toroslar, Çukurova ve Kayseri’nin Pınarbaşı bölgesinde yerleşmiş köylerin ağıtlarında aksaksız ve titizlikle kullanıldığı göze çarpar. Bu nazım biçimindeki en ünlü ağıtlar genelde ‘Avşar Ağıtları’dır.”²³ Boratav’ın “törenlere bağlı ağıtlar”ın “acıklı bir konuyu işleyen anlaticı türkü”ye dönüşmesi sonucu beliren bir “alt tip” olarak adlandırdığı 8’li hece ölçüsüyle söylenen ağıtların kafiye şeması ise şöyledir:²⁴

_____ a	_____ c
_____ a	_____ c
_____ a	_____ c
_____ b	_____ b

Azeri kültürünün etkisindeki Kars, Erzurum ve çevresinde görülen 7’li hece ölçüsüyle söylenmiş mâni biçimdeki ağıtların kafiye şeması da şöyledir:

_____ a	_____ c
_____ a	_____ c
_____ b	_____ b
_____ a	_____ c

Boratav da dönemin pek çok edebiyat araştırmacısı gibi “orijinal” Türk edebiyatı örnekleri bulma çabasıyla ve Türk kimliğini Yörük Türkmen kimliğinin temsil ettiği düşüncesinden hare-

²¹ Notaya aldığım örnekte gazelin sözlerinin bir kısmı kullanılmıştır. Sözlerin tamamı için Bkz. (19) Gölpinarlı, s. 163.

²² A. Ş. Esen, A.g.e., s. 16.

²³ A.g.y.

²⁴ A.g.e., s. 17.



ketle, araştırmalarını bu kültür kanalından sürdürmüş ve en steril, şeklen düzgün, içerik bakımından tutarlı örnekleri seçerek yeni oluşturulan Türk Edebiyatı Literatürü'ne katkı sağlamıştır. Bugün tüm ideolojik yaklaşımların dışından baktığımızda ritmik kalıpları belirgin olan ağıtlarda kafiye şeması oldukça farklı örneklerin de mevcut olduğunu görürüz. İncelenen örneklerin büyük bir kısmı kafiye şemalarına bakıldığında mâni ve koşma özelliği taşıyor gibi görünmektedir. Fakat bu ağıtların kafiye şemalarının edebiyatçılar tarafından tespit edilmiş hiçbir kalıba uymuyor olması ve bu ağıtların her beyitten sonra bağlantı bölümü içermesi, onları edebî biçim bakımından “türkü”ye yaklaştırır.

Edebî biçim bakımından hece ölçüsü ve kafiye şemaları göz önünde bulundurulduğunda, incelediğimiz 250 ağıtın yaklaşık %73'ü “Türkü”, %7'si “Mâni” ve %1'i “Koşma”dır.

Ağıt Bir Tür müdür?

“Tür” kavramı, Türk halk edebiyatında ve Türk halk müziğinde önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar. Türk halk edebiyatı türlerini belirleyen unsurların standartlaştırılması konusunda yapılmış olan çalışmalar, halk edebiyatı ürünlerinin çeşitliliği sebebiyle bugün dahi kesin bir sonuca varılamamıştır. Türk halk müziğinde ise bu müziğin en önemli unsurlarından biri olan sözün-şirin, hangi tür dâhilinde değerlendirileceğinin belirlenmemiş olması “müzik türü” konusunda yapılmakta olan ve yapılacak olan çalışmaların da önünü kapatmaktadır. Bu konu ile ilgili kesin olmasa da ona yakın sonuçlara varabilmek için halk edebiyatına ve halk müziğine tümüyle hâkim olmak gerekir. Bu başlık altında tartışacağımız konu sadece “tür” kavramı ile bu kavramı kapsayan ve onun içinde yer alan diğer kavramlardır. Müzik çeşitlerinin bu kavramlarla doğru nitelenmesi, onların edebî niteliğinin kavranması ve müzik terminolojisinin aktarımı açısından önemlidir.

Tür, genel olarak “aynı cinsten nesnelere ya da varlıklar bütünü içinde yer alan bir grubu, özdeş bir tipi belirleyen ortak özellik, çeşit, cins”, edebî açıdan “edebiyat yapıtlarının farklı biçim ve içerikleri gözetilerek ayrıldıkları bölümlere verilen ad” ve müzik alanında “müzik türü, aynı özelliği taşıyan ve icra edildikleri yere ya da işlevlerine göre bir öbekte toplanan biçimler bütünü”²⁵ şeklinde tanımlanmaktadır. “[...] Bildiğimiz türlerin bir takım alt türlere ayrıldıklarını da göz ardı etmemek gerekir: polis romanı, serüven romanı vb. Edebiyat kuramında ‘tür’, eleştirel bir imgelem düzenini ortaya çıkarmak için gerekli bir araç ve edebiyat felsefesinin odak noktasıdır. Tartışma konusu türün ‘içeriğe’ göre mi, yoksa anlatım ‘biçimine’ göre mi belirleneceğidir.”²⁶ İşte en büyük sorun “tür” kavramının özelliklerini belirlerken ve bir takım kültürel ürünleri türlere ayırırken, bunları içerik yani konu ve anlam üzerinden mi yoksa biçimsel özellikler üzerinden mi yapmanın daha doğru olacağına karar vermek konusundaki belirsizlikten kaynaklanır.

Tür kavramı üzerinden yapılmış olan ve yapılacak olan sınıflandırmalarda bir de “tip”, “cins-çeşit” ve “biçim” gibi alt ve üst başlıklar yer alır. Bir sözlü müzik ürününü edebî ve müzikal bakımdan nitelerken “tür” kavramının mı, “biçim”in mi, yoksa “tip” veya “cins-çeşit”in mi kullanılacağına karar vermek meselenin en zor kısmıdır. Çünkü bu kavramların hepsi çoğunlukla birbirinin yerine, bazen aynı anlamda, bazen de farklı anlamlarının bilincinde olarak, fakat yanlış bir şekilde kullanılmıştır. Aynı zamanda bu kavramların hepsinin tanımlarında, bir diğeri eş anlamlısı olarak verilmiştir.

Genel eğilimin makrodan mikroya Cins-Türler-Tek tek varlıklar şeklinde olduğu görülür.²⁷ Tek tek varlıklar “bir türün temel özelliklerini kendinde toplayan kalıplaşmış örnek”²⁸ anlamındaki “tip” kavramına karşılık gelir. Edebi türün temel özelliklerini belirleyen ve onun tiplere ayrıl-

²⁵ *Büyük Larousse*, “Tür”, (İstanbul: Gelişim Yayınları, 1985), XIX: 11795.

²⁶ A.g.m., XIX: 11796.

²⁷ Hasan Katipoğlu, “Cins”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 18-20.

²⁸ *Büyük Larousse*, “Tip”, (İstanbul: Gelişim Yayınları, 1985), XIX: 11546.



masına sebep olan şey edebî biçim ve konuyla bağlantılı özelliklerdir. Buna göre “Cins/Türk halk müziği”, “Tür /Ağıt” ve “Tıp/Destan-Ağıt, Ninni-Ağıt, Bozlak-Ağıt vb.” gibi bir modelleme seçeneği ortaya çıkar. Türk halk müziği içerdiği tüm verilerle diğer müziklerden ayrılır, fakat kendi içinde bir bütündür ve ayırt edici özelliklere sahiptir. Fakat bu gibi bir üst yapı için müzikte kullanılan kavram “tip”, “stil” veya “tarz”dır. Türk halk müziği gibi bir üst yapı için “müzik stili/tarzi” veya “müzik tipi” tabiri kullanılmaktadır.

“Cins”, özellikle makam müziği geleneğinin “Sistemci Okul” mensupları tarafından üzerinde durulan ve “makamsal nağmeleri oluşturan küçük nağme parçacıkları” için kullanılan bir kavramdır. Bu sebeple “Türk halk müziği” adlı üst yapıyı “cins” ile adlandırmak doğru olmayacaktır. Türk halk müziği tarzını (stil, tavır, üslup anlamında) oluşturan türler ve tipler ise genel olarak birbirine benzer gözükse de birbirinden ayrı özellikler taşırlar. Örneğin ağıt, konusunu göz önünde bulundurduğumuzda diğer edebî türlerden ayrılır. Fakat edebî biçimsel özellikleri veya fonksiyonları bakımından alt tiplere sahiptir. Ağıtı edebî özellikleri üzerinden ayrı bir tür veya biçim olarak nitelendirmek, içerisinde barındırdığı edebî çeşitlilik sebebiyle mümkün değildir. Ağıtlar ancak hece ölçüsüne dayalı Mâni, Koşma ve Türkü gibi biçimler ile, Aruz veznine dayalı Dîvân, Gazel vb. biçimler ile açıklanabilir. Yine içerisinde barındırdığı yöresel üslup ve ezgisel kurgu çeşitliliği sebebiyle ağıtları, müzikal bakımdan ayrı bir tür veya biçim olarak nitelendirmek de sadece ölüm olayı etrafında, ritüel ortamında, doğaçlama icra edilen ve işlevi direkt ölümle bağlantılı olan bazı yakma ağıt tipleri için mümkündür. Bu bakımdan sorumuz ağıtın türler kapsamında sınıflandırılmasında müzikal bir tür mü yoksa edebî bir tür mü, müzikal bir biçim mi yoksa edebî bir biçim mi olduğudur.

Edebiyat araştırmacıları “tür” kavramını “konu” ve “ezgi” ile ilişkilendirerek, sınıflandırmaları bu iki özellik üzerinden yapmışlardır. Hikmet İlaydın *Türk Edebiyatının Nazım Şekilleri* adlı eserinde “Halk edebiyatının türleri, nazım şekilleriyle değil, konularıyla veya konuyu ele alışlarıyla (edalarıyla) bir de besteleriyle ayırt edilir”²⁹ derken temelde konunun ve ardından ezginin türü belirlemedeki önemine değinmektedir. Ahmet Talat Onay ise *Halk Şiirlerinde Şekil ve Nev’i* adlı eserinde “Halk şiirlerini tetkik ederken yalnız eşkâl ve enva’i yani şiirlerin şekil ve konuya göre arz ettikleri çeşitliliği değil de aynı zamanda ezgiyi de gözden uzaklaştırmamak lâzım geldiği”ni belirterek “tür” kavramının içerisine “konu” ile “ezgiyi” eşit ölçüde katar.³⁰ Boratav ise konuyla ilgili olarak “Türleri, ürünlerin içerikleri, yaratılış şartları, üslupları, yaratıldıkları ve yayıldıkları çevrelerdeki görevleri belirler”³¹ diyerek konuya bir de “görev/işlev”i eklemiştir. M. Öcal, *Oğuz Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam* adlı kitabında “tür” ile ilgili yapılmış olan tanımlamaların neticesinde “tür” kavramının, edebî ürünün içyapı unsurlarını temsil ettiğini belirtir.³² “Türler, konularına ve ezgilerine bakılarak adlandırılmalıdır. Tek başına konu, türü belirleyebileceği gibi, konuyu da belirleyici ve sınırlayıcı bir özelliğe kavuşmuş ezgiler de tür adı olarak kabul edilebilir.”³³ Oğuz bu çerçevede yaptığı sınıflandırmada nazım türlerini “Ezgi Ağırlıklı Türler” ve “Konu Ağırlıklı Türler” olarak ikiye ayırarak, ağıtı her ikisine de dâhil etmiştir.³⁴ Ağıtla ilgili yapılan sınıflamalar arasında en doğru olanı kanaatimizce bu örnektir. Fakat Türk edebiyatı ve müziğinde “ölüm” konusu ile başlı başına ayrıcalığa sahip gibi görünen “ağıt”ın, konusu ölüm olmayan, ölüm kadar acı veren “ayrılık”ı konu edinen örnekleri göz ardı edilmemelidir.

²⁹ Hikmet İlaydın, *Türk Edebiyatında Nazım*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1997), s. 73.

³⁰ Ahmet Talat Onay, *Türk Halk Şiirinde Şekil ve Nev’i*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1996).

³¹ Pertev Naili Boratav, “Türk Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine”, *Folklor Edebiyat I*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s. 156.

³² M. Öcal Oğuz, *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2001), s. 14.

³³ A.g.e., s. 18.

³⁴ A.g.e., s. 20.



Ağıtlar, konusu sebebiyle tek başına -tümüyle kapsayıcı olmasa da- edebî bir tür olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte ağıt bazı edebî türlerle de geçişkenlik göstererek alt tiplere ayrılmaktadır. Ağıtların benzerlik ve geçişkenlik gösterdiği diğer tür ve biçimler mersiye, türkü, ninni, destan, bozlak, mâni, gazel, dîvân, masal, halk hikâyesi, efsane ve oyunlardır.

Ağıtlarda Türlerarasılık

Ağıt konusunu araştırırken mersiye tanımlarında “ölenin iyiliklerini anıp ağlamak, onun hakkında ‘ağıt’ söylemek”³⁵ ve “mersiye başlığı altında; Dîvân şairleri tarafından yazılan mersiyeler, Bektâşi ve Alevîlerin Muharrem âyinlerinde söyledikleri şiirler, manzum ve mensur olarak yazılmış olan Maktel-i Hüseyin’ler ve halk şairlerinin hece vezni ile söyledikleri Kerbelâ ‘ağıtlar’ı mersiye olarak adlandırılır”³⁶ şeklinde “ağıt” üzerinden nitelermelere başvurulduğu, her iki türün de tanımlarda birbirlerinin eş anlamlı sözcüğü olarak kullanıldığı görülür. Yaptığımız alan çalışmaları içerisinde Tahtacı Alevilerinin yaşadığı Mut’un Köprübaşı Köyü’nde kaynak kişilerden ağıt söylemelerini istediğimizde, çoğunlukla gözyaşları eşliğinde icra ettikleri bu tipte “ağıt” sözcüğüyle nitelenen hece vezniyle söylenen Kerbelâ Mersiyesi örnekleriyle karşılaştık.

Kaynaklardaki “ağıt” tanımlarında veya alan araştırmalarında kaynak kişiler tarafından ağıtın Dîvân şiirindeki mersiyenin karşılığı olduğu bilgisi verilse de her ikisinin birbirinden farklı bir takım özellikleri vardır. Ağıt ve mersiye türü başta biçimsel özellikleri ve icra edilmiş şekilleri bakımından birbirinden farklıdır. Ayrıca âşıkların söylediği ağıtlar dışında genelde ağıtlar anonim ürünlerdir, fakat mersiyelerin şairleri çoğunlukla bellidir. Yakım şeklinde doğaçlama icra edilen ağıtların söylendiği yas ortamında yüksek sesle ağlamalarla ağıta eşlik edilir. Mersiyelerde bu tip duygu yoğunlukları ancak Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in Kerbelâ’daki ölümünün konu edildiği, özellikle Muharrem ayında düzenlenen bazı cem törenlerinde görülebilir.³⁷ Mersiyeler sadece devlet adamı ve din adamı gibi önemli kişilerin ölümü üzerine söylenmektedir. Fakat ağıtlar bu gibi önemli kişilerin ölümü üzerine yakılıp söylenebileceği gibi sıradan insanlar için ve çeşitli sebeplerle yaşanan “ayrılık” durumları için de yakılıp söylenebilir. Dolayısıyla ağıt ve mersiyenin edebî bakımdan tek ortak yanı -ölüm teması sebebiyle- “konu”dur. Bununla birlikte birey ve toplum hafızasında önemli kişilerin ölümünün yer etmesi, acısının aynı yoğunlukla yaşanması bakımından geleneksel toplumlarda duygu ortaklığını ve bunun etrafında gerçekleşen uygulamalarla kültürün sürekliliğini sağlamaları bakımından ortaklıkları da mevcuttur.

Pertev Naili Boratav, bazı ağıt örneklerinin zamanla ağıtlığının unutulduğunu, günümüze türkü, koşma ve ninni olarak ulaştığını belirtmektedir.³⁸ “Söz ve müzik bakımından kuvvetli ve güzel olan ağıtlar, zamanla ‘türkü’ hâline gelmektedirler: Ege yöresine ait ‘Ümmü’ türküsü ile Orta Anadolu’ya ait ‘Bebek’ ve ‘Celaloğlan’ türküleri bu şekildedir.”³⁹ Bu yaklaşım çok genel pozitivist bir gelişim çizgisini öngörmektedir. Buna göre ölümün ardından yakılan doğaçlama ağıtlar estetik donanımlarının gücüne göre zaman içinde ritmik bir kalıba girerek insanların hafızalarında yer eder ve böylece türküleşmiş olarak hayatta kalmayı başarır. Geleneğin zaman içerisinde, bir türü başka bir türe dönüştürmesi kültürün sürekliliği içinde mümkün görülmele birlikte, bunun sadece estetik donanımla gerçekleşmesi muhtemel görünmemektedir. Ayrıca türküleştiği öngörülen bu tip ağıtların ilk çıkış hâllerini ve yayılma biçimlerini bilemediğimiz için, hangi türün hangisinden kaynaklandığını, dönüştüğünü ve hangi türle yer değiştirdiğini tespit etmemiz imkânsızdır. Fakat ağıtların biçimsel özelliklerini ele aldığımız başlıkta bahsettiğimiz gibi “ritim”, sözlü kültürde toplumun ortak malı olan hazır kalıplar ve edebî biçimlerin içindeki varlığıyla deneyimlerin zihinsel düzenlenişini belirler, hafızayı pekiştirecek şekilde akla yerleş-

³⁵ M. Faruk Toprak, “Mersiye”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2002), s. 215.

³⁶ İsmail Görkem, *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2001), s. 30, 31.

³⁷ 28.02.2011 tarihinde Okmeydanı Anadolu Kahvesi semtinde, Sivas’ın Koyulhisar İlçesi’nden İstanbul’a göç etmiş olan Güvenç Abdal Aşireti mensuplarının ceminde, yüzlerce kişinin ritüel esnasında Kerbelâ Mersiyeleri’ne ağıt geleneğinde olduğu gibi, ölüm henüz yeni yaşanmışçasına acı feryatları, ağlama ve çeşitli beden hareketleriyle katıldıkları gözlemlenmiştir.

³⁸ A. Ş. Esen, A.g.e., s. 34.

³⁹ İ. Görkem, A.g.e., s. 29.

tirilir.⁴⁰ Bu görüşe göre yakım ağıtların zaman içerisinde hafızalarda yer edebilmesi için yerel icracılar tarafından ritmik kalıplara sokularak bugün “türkü” adıyla icra edilen ağıtlara dönüşmüş olması mümkün olabilir. Bugün TRT halk müziği repertuarında bizim de incelediğimiz 250 civarındaki ağıt özelliği taşıyan türkü bu tip ağıtlara girer.

“Kına türkü”leri, “Düğün türkü”leri ve “Gurbet türkü”lerinin bir kısmı da hem türkü hem de ağıt olma özelliğini bünyesinde barındırır. Çünkü bu türkülerin tamamı “ayrılık” durumundan ötürü, düğün ve kına türküleri ise gelinin gideceği evde göreceği muhtemel eziyetler sebebiyle “acı”dan beslenerek icra edilir.⁴¹ Bu acının yoğunluğu ölüm acısına benzer nitelikteymiş gibi hissedilerek, kına, düğün ve göçlerde “ağıt” yakılır/söylenir.

Anadolu, aynı sözlerle veya melodiyle söylenen benzer pek çok ninni ve ağıt örneğine ev sahipliği yapar. Bu durum Türk halk müziğinde türler ve biçimler arasındaki karmaşık ilişkiden kaynaklanır. Bu karmaşık ilişkinin en önemli sebeplerinden biri de “işlev değişikliği”dir. Anadolu insanı hafızasında yer eden ve ölümlerle sonuçlanan olayları konu edinen ağıtların işlevlerini değiştirerek, onları başka ortamlarda başka amaçlar için -kısmî değişikliklerle- icra edebilmektedir. Örneğin “Bebek Uyur Beşikte” adı verilen ezgi genel olarak “türkü”, işlev bakımından -ki melodik örgüsü ve ritmi de buna izin verir- “ninni” ve konusunun bir bebeğin ölümü olması sebebiyle de “ağıt” özelliği taşır. Bu özelliği TRT halk müziği repertuarındaki türkülerin bir kısmında da görmekteyiz.⁴² İsmail Görkem ağıtı bir üst tür olarak kabul ederek Umay Günay’ın bu tip ağıtların çocukların uyutulması sırasında söylenmesinin ninni olarak kabul edilmelerini gerektirmeyeceği savından⁴³ hareketle ninni-ağıtların ninni işlevine ikinci derecede önem atfeder.⁴⁴ Halbuki Ağıt-Ninni terimiyle isimlendirilen bu türlerin işlevleri örtüşmediği için bir diğerinin ikincil muamele görmesi düşünülmemelidir; Ağıt-Ninni alt kategorisi her iki türün de taşıdıkları türsel, mekânsal ve işlevsel özellikleriyle birlikte ilişkilendirilerek değerlendirilmeli, aralarında herhangi bir hiyerarşik ayrıma gidilmemelidir.⁴⁵ Çünkü burada aynı zamanda uyku ve ölüm arasında kurulan bir bağ da vardır ki bu bağ hem ağıtın hem de ninninin işlevini içinde eşit ölçüde harmanlar.

Destanlarla ilişkilendirilen ağıtlar, Boratav tarafından “âşıkların, ünlü kişilerin ölümüne yakınarak onlara adadıkları şiirlerdir” ve bunların kimi “türkü” kimi “destan” diye adlandırılıyor olsa da, “hepsi ağıt geleneğinin âşik edebiyatındaki yaratmalarıdır” şeklinde tanımlanmaktadır.⁴⁶ Cem Dilçin’in *Örnekleriyle Türk Şiir Bilgisi* adlı kitabından aktardığı bilgiye göre ise destanların konu bakımından, savaş, deprem ve salgın hastalık, kıtlık, ölüm vb. olaylarla eşkıya maceralarının anlatıldığı çeşitlerinde ‘ağıt’ karakteri hâkimdir.⁴⁷ İsmail Görkem’in verdiği bilgiye göre “Halk şairleri tarafından bu gibi hadiseler sebebiyle söylenen ve ‘çarşı-pazarlarda’ makamı ile söylenerek satılan ‘birer sayfalık’ şiirler de bu çeşittendir. Türkiye’de özellikle XX. Yüzyılın son çeyreğinden sonra bu gelenek artık tamamen kaybolmuştur. Bu çeşit destanları konuları ve ezgileri sebebiyle ‘ağıt’ olarak düşünmekteyiz. Bunlarda, ‘anonim ağıtlar’dan farklı olarak hikâye etme unsuru oldukça kuvvetlidir.”⁴⁸ İsmail Görkem’in “konuları ve ezgileri sebebiyle ‘ağıt’ olarak” düşündüğü destanların ezgisel yapılarının ağıt olma özelliğini nasıl barındırdığı konusu tartışmalıdır. Edebî biçim bakımından tamamen destan özelliği gösteren ürünlerin içerisinde ağıt sadece edebî bir parça/bölüm olarak da karşımıza çıkar. Bu sebeple konusu ölüm olan destanlara tamamen “ağıt” özelliği taşıyor demek yanlış olur. Zira bu tip destanların içerisinde koçaklama, yiğitleme, güzelleme, mâni, ninni ve ağıt gibi pek çok edebî ve müzikal örneği bir

⁴⁰ W. J.Ong, A.g.e., s. 51.

⁴¹ İlhan Başgöz, “Düğün Türküleri mi Ağıt mı?”, *Folklor Yazıları*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1983), s. 263-267.

⁴² TRT Halk Müziği Repertuarı No. 775, 776, 1530, 1998, 2909, 2988 ninni-ağıt örnekleri arasında yer alır.

⁴³ Umay Günay, “Türk Ninniler Hazinesi”, *Türk Kültürü*, (Ankara:1982), s. 62-67.

⁴⁴ İ. Görkem, A.g.e., s. 30.

⁴⁵ Nihan Tahtaişleyen, “Ağıt İcrasında Mekân Değişimi”, *Ölüm Sanat Mekân V*, Gevher Gökçe Acar (Der.), (İstanbul: DAKAM Yayınları, 2015), s. 285-287, 293.

⁴⁶ A. Ş. Esen, A.g.e., s. 40.

⁴⁷ Cem Dilçin, *Örnekleriyle Türk Şiir Bilgisi*, (Ankara: TDK Yayınları, 2009), s. 315.

⁴⁸ İ. Görkem, A.g.e., s. 30.



arada görmek mümkündür. Mehmet Nuri Parmaksız *Türk Edebiyatında Ağıt Yakma Geleneği ve Ağıt-Destanlar* adlı kitabında “Elektronik kültür dönemi içerisinde, kasetlere okunan destanların genelde ağıt konulu olması, dikkat çekici durumdadır. Bu dönemde ‘ağıt’ teriminin tamamen ‘destan’ kelimesinin yerine kullanıldığını görüyoruz” şeklinde yaptığı açıklamayı şu bilgiyle desteklemektedir: “[...] Bunlara eskiden destan denilirdi. Şimdi biz ağıt diyoruz. Eskiden olsaydı destan denilirdi”.⁴⁹ Burada yapılan açıklamada da gördüğümüz üzere yöresel icracı edebî türleri ve kavramları araştırmacıların sınıflandırdıklarından çok farklı şekillerde kullanılmaktadır. Yerel terminoloji ile akademik terminoloji birbirini tutmaz. Bu durum halk ürünlerinin hemen hepsinde olduğu için edebiyat ve müzikte genel sınıflama ve tanımlamalar yapmak iyice zorlaşır.

Ağıtların masal, halk hikâyesi, efsane ve orta oyunu gibi edebiyat türleri ile olan ilişkisi de ağıtların metinlerini çözümleme ve sınıflandırma açısından önem arz eder. İsmail Görkem ağıt-masal ve ağıt-efsane ilişkisini, söz ve müzik bakımından kuvvetli olan, zamanla “türküleşen” ağıtların masallara ve efsanelere kaynak teşkil ettiğini belirterek kurar.⁵⁰ Türk halk edebiyatı tarihinde “ağıt” en eski edebiyat ürünlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu eskilik dolayısıyla da diğer edebiyat ürünlerine kaynaklık ettiği ve zamanla bu ürünlere dönüştüğü düşüncesi hâkimdir.

Halk hikâyelerinin ağıt ile olan ilişkisi genel olarak metin içerisinde yer alan ölüm konusu şiirsel nitelikteki parçalar ve bu parçaların seslendirildikleri “makamlar” -yani ezgisel yapılar- üzerinden kurulmuştur. Ağıt bu tip halk hikâyeleri içinde ölümün konu edildiği ve kimi zaman bir çalgı eşliğinde ölüm konulu şiirlerin söylendiği kesitlerdir. Kerem ile Ashı, Arzu ile Kamber gibi pek çok hikâye, içerisinde ağıt kesitleri barındıran hikâyelere örnek verilebilir. Bu tip hikâyeler hiçbir zaman tümüyle ağıt olarak kabul edilemez. Ağıtlar seyirlik halk oyunları içerisinde ise dram veya komedi malzemesi olarak kullanılmaktadır. Bazı seyirlik halk oyunlarında toplum hafızasında yer etmiş olaylar neticesinde yaşanan ölümü konu edinen türküleşmiş ağıtların hikâyeleri anlatılır. Bu tip seyirlik oyunlarda “ağıt yakma” kesitleri, oyunun müzikle birlikte eğlence unsuru olma özelliğini pekiştirir.⁵¹ “Saya Gezme”, “Arap Oyunu” ve “Ağıt Oyunu” ağıt içeren bu tip örneklerdendir.

Ağıtlarda Konu

İnsan hayatının önemli evrelerinden biri olan “ölüm” ile birlikte, “evlilik” ve “askerlik” gibi diğer evreleri de ağıtın konuları arasındadır. Bir kadının evlenerek hayatında yeni bir döneme başlamak üzere ve bir erkeğin ölümü göze alarak askere gitmek üzere evinden ayrılması, insanın ölüm acısına yakın bir hisse kapıldığı anlar olarak görülür. Toplum hafızasında yer etmiş önemli olaylar da -insan hayatında geçiş dönemi özelliği taşıyorsa da ölüm acısına yakın bir acıya sebep olur. Bu olaylar göç, ayrılık, doğal felaketler, yıkımlar, yaralanmalar vb. durumları içinde barındırır. İnsan ölümü dışında bir hayvanın ölümü⁵² veya değer verilen bir eşyanın kaybı üzerine yakılmış ağıtlar da mevcuttur.

Başta ağıt olmak üzere, edebiyat ürünlerinin çoğunun tasnifi daha çok edebî ürünün teması/konusu üzerinden yapılır. Bu sebeple yapılan tasniflerin çoğunda türler ve biçimler arasında bir takım karmaşıklıklar oluşur. Şükrü Elçin’e göre “[...] Ağıtların ana konusu ölümdür. Anonim eserler çoklukla bu temayı işlemişlerdir. Halk şairleri ise ayrıca: destan, koşma, türkü, semâî, varsağı ve hoyrat gibi başlıklar altında ana konuyu genişletmiş ve zenginleştirmişlerdir.”⁵³ Elçin, ağıtları “sanat seviyesine ulaşmamış/anonim” ve “ferdiyet kazanmış/halk şairlerine ait” olmak üzere iki kategoride sunmuştur. “İster sanat seviyesine ulaşmamış, ister ferdiyet kazanmış olsun,

⁴⁹ “Özkul Çobanoğlu, *Aşık Tarzı Destan Geleneği ve Destan Türü*, Ankara, 2000” dan aktaran Mehmet Nuri Parmaksız, *Türkiye’de Ağıt Yakma Geleneği ve Ağıt Destanlar*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), s. 176.

⁵⁰ İ. Görkem, A.g.e., s. 32,33.

⁵¹ N. Tahtaişleyen, “Ağıt İcrasında Mekân Değişimi”, *Ölüm Sanat Mekân V*, Gevher Gökçe Acar (Der.), (İstanbul: DAKAM Yayınları, 2015), s. 288, 299.

⁵² Bu tip ağıt örneği için Bkz. TRT Halk Müziği Repertuarı No. 169, 626, 740, 1425, 2099.

⁵³ Ş. Elçin, A.g.e., s. 3.



bütün ağıtlarda epik ve dramatik olmak üzere iki unsur iç-içe yaşamaktadır. Şair veya adını bilemediğimiz şahıs, zaman-mekân çerçevesinde ölenle, onunla az-çok ilgili vakaları göze çarpıcı bilgi ile destan havası içinde hikâye eder.”⁵⁴ Ağıtın konu ve edebî bakımdan “destan” ile ilişkilendirildiğini İsmail Görkem’in *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları* adlı kitabındaki benzer söyleminde de görmekteyiz: “Destanların konu bakımından savaş, deprem, salgın hastalık, kıtlık, ölüm vb. olaylarla eşkiya maceralarının anlatıldığı çeşitlerinde ‘ağıt’ karakteri hâkimdir. Halk şairleri tarafından bu gibi hadiseler sebebiyle söylenen ve ‘çarşı-pazarlarda’ makamı ile söylenecek satılan ‘birey sayfalık’ şiirler de bu çeşittendir. [...] Bu çeşit destanları, işledikleri ‘konu’ları ile ‘ezgi’leri sebebiyle ‘ağıt’ olarak düşünmekteyiz. Bunlarda anonim ağıtlardan farklı olarak ‘tahkiye unsuru’ (hikâyeleştirme) oldukça kuvvetlidir.”⁵⁵ Süleyman Şenel ağıtın konusuyla ilgili şöyle yazmıştır: “Derlenmiş türkülerin bir kısmı ‘konu’ itibarıyla ağıttır. Bu durum, ağıtların zamanla türkü hâline dönüştüğünü göstermektedir.”⁵⁶ Burada Şenel “ölüm” konulu türkülerini, derlenmiş tüm türkülerin içerisinde, konusu ile diğerlerinden ayırır. Esen’in derlediği *Avşar Ağıtlarının* yer aldığı *Anadolu Ağıtları* adlı kitapta Boratav da ağıtların ölü ve ölüm üzerine yakıldığını belirtir.⁵⁷ Edebiyatçıların konu ile ağıt arasında kurdukları kuvvetli bağ, destan, türkü, koşma vb. başka türlerin konularından bahsederken “ağıt” tabirini kullanıyor olmalarından anlaşılmaktadır. Bu türler, birçok araştırmacı tarafından konularına göre tasnif edildiğinde “ağıt konulu türler” adlı ayrı bir başlıkta değerlendirilir.

Ağıtların sözlerine baktığımızda, konu bakımından ölüm olayının hâkim olduğunu, fakat bu olayı betimleyecek veya bu olayın neticesinde hissedilen “acı”yı tetikleyecek pek çok şeyin de beraberinde anlatıldığını görürüz. Konuyu bezeyen bu yardımcı unsurlar ölen insanın kişisel ve sosyal özellikleri, ölü yakınlarının hissettikleri, ölüm olayının sebepleri, olayın olduğu mekânın özellikleri, doğa şartları, aşk, sevgi vb. olabilir. Bazı ağıtlarda pek çok türküde olduğu gibi ilk iki dizede konu ile ilişkisiz sözlerin geçtiği, diğer iki dizede esas konuya gelindiği görülür. Bu dizelerin işlevi, dörtlüğü doldurmak ve müzikteki giriş taksimi, saz açışı veya *introduction* gibi dinleyicinin kulağını uyağın ritmine alıştırmaktır. Bu dizeler, sadece ağıtlarda değil başka türden metinlerde de kullanılabilen hazır kalıplar, şiirlik motiflerdir. Bu tip şiirlik motifler halk edebiyatının en belirleyici özelliklerinden biridir. Aşağıda verilen ağıtın ilk dizeleri dinleyiciyi uyağa alıştırmak için söylenen şiirlik motifler içermesi bakımından örnek niteliğindedir.

Ocakta kahve kavrulur
Dumanı göğe savrulur
Hotacı babamın oğlu
Bir Kayseri tüm kavrulur

Evimizin önu fındık
Fındığın dalını kırdık
Son çeyizim dura dursun
Dokuz yıla yeşil sandık⁵⁸

Ağıtların metinlerinde dikkat çeken bir başka özellik de “konu anlatıcısı”nın değişmesi durumudur. Ağıt söyleyen kişi ölenin annesi, eşi, kardeşi, çocuğu vb. gibi yakınlarının ağzından, sanki onların ta kendisiymiş gibi konuşabilir. Bu değişim ortaya hem monolog hem de diyalog özelliği taşıyan ağıt örneklerini çıkarmaktadır. Ağıtlar anlatıcılarına göre şu şekilde sıralanır:

1. Tek kişi tarafından tamamen tek bir kişinin -ölenin, annesinin veya babasının- ağzından söylenen ağıtlar.
2. Tek kişi tarafından anne, baba, çocuk, eş, akraba, komşu gibi birçok kişinin ağzından söylenen ağıtlar.

⁵⁴ A.g.y.

⁵⁵ İ. Görkem, A.g.e., s. 30.

⁵⁶ S. Şenel, A.g.e., s. 473.

⁵⁷ A. Ş. Esen, A.g.e., s.14, 15.

⁵⁸ A.g.k., s. 33.



3. Birçok kişi tarafından kendi ağızlarından söylenen ağıtlar.
4. Birçok kişi tarafından hem kendi hem de anne, baba, çocuk, eş, akraba, komşu gibi kişilerin ağızlarından söylenen ağıtlar.

Sonuç

Ağıtların edebî özellikleri incelendiğinde bugüne kadar ağıtlarla ilgili verilmiş olan bilgilerin mevcut veriyi kapsamadığı tespit edilmiştir. Bunun sebeplerinden biri toplanan ve özellikleri incelenen ağıtların belli yörelerle sınırlı tutulmasıdır. Yöre sınırlaması incelenen ağıtların miktarını ve çeşitliliğini de sınırlamaktadır. Bu da incelenen ağıtlar üzerinden genel sınıflamalar ve tespitler yapma riskini ortaya çıkarır. Literatürdeki bilgilerin kapsayıcı olmamasının bir diğer sebebi ise halk edebiyatı araştırmalarının çoğunun şeklen tutarlı ve temel edebî biçimlerle örtüşen örneklerle yapılmış olmasından kaynaklanır. Bu örneklerin dışında kalan ağıtların bir kısmının şekil tutarlılığı kimi kaynaklara göre “doldurma” tabir edilen kelimeler ve ünlem ifadeleriyle, kimilerine göre ise icracının yanlış hatırlaması sonucu araya koyduğu farklı kelimelerle bozulmuştur. Hatta şeklen düzensiz olan ağıtlar tamamen araştırma dışıdır. Genel yönelim temiz ve tutarlı örnekler toplamak ve Türk halk edebiyatı özelliklerinin bunlar üzerinden sabitlenmesi şeklinde olmuştur. Sabitlenemeyen özellikler için ağıtın müzikal özelliklerine bakılması gereği ne vurgu yapılmaktadır. Bu da bizi bu çalışmaya yönlendiren en önemli veridir. Ne var ki hem ses kaydına hem de nota yazısına geçirilen ağıtların müziklerinin, onların edebî özelliklerini belirleyen başlıca unsur olmadığını veya daha doğru bir ifadeyle belirlenen temel özelliklerin dışında kalan ağıtların “tutarsızlıklarının” sebebinin müzikleri olmadığını söylemeliyiz. Bu daha önce de belirttiğimiz gibi ağıtların tamamen müzikal özelliklerini incelediğimiz başka bir makalenin konusu olacaktır.

TRT Halk Müziği Repertuarında yer alan ölüm konulu türküler, resmi kayıtlardan notaya almış olduğumuz ölüm konulu bozlak, divan, gazel, türkü ve ninniler ile çeşitli alan kayıtlarından edindiğimiz ağıt örneklerinden oluşan yaklaşık 250 adet Türkçe ağıtın edebî özelliklerini incelediğimizde ağıtların sınıflandırılmasıyla ve ağıtların edebî özelliklerinin belirlenmesiyle ilgili sorularımıza aradığımız yanıtlar literatürdekilerden farklı olmuştur. Ağıtların kaynaklarda belirtilen hece ölçüsü ve kafiye yapısından çok daha farklı örneklerine rastlanmış, hatta bunların kaynaklarda bahsedilen şekillerdeki örneklerden çok daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Çoğunlukla 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçüsüyle söylendiği bilgisinin aksine bunların 12’li, 13’lü ve 14’lü hece ölçüleriyle birlikte karışık bir şekilde kullanıldığı görülür. Halk müziğinde aruz vezniyle söylenen ağıt örneklerinin sayısı da azımsanmayacak ölçüdedir. Fakat kaynakların da gösterdiği üzere ağıt kendine özgü biçimsel bir ayrıcalığa sahip değildir. Vezin ve kafiye bakımından halk edebiyatı biçimlerinden çoğunlukla türkü ve kısmen mani kalıplarına uyan ağıt örnekleri mevcuttur. Bugüne kadar yapılmış olan çalışmalarda ağıtların konu bakımından türsel bir ayrıcalığa sahip olduğu belirtilmektedir. Bu türsel ayrıcalığa sebep olan konu “ölüm”dür. Fakat yaptığımız kaynak taraması ve alan araştırmaları çerçevesinde konusu “ayrılık” olan pek çok örneğe rastlanmıştır. Bu sebeple ağıtların konusunun “ölüm acısı kadar derin bir acı veren durumlar” olarak belirtilmesinin daha doğru olacağına kanaat getirilmiştir. Ölüm ağıt repertuarının büyük kısmının konusunu teşkil etmekle birlikte, ayrılık da ağıtta ölüm kadar acı veren bir konu olarak yer tutmaktadır. Konu bakımından ağıta sadece “ölüm” üzerinden türsel bir ayrıcalık verilmesi, evlilik, askerlik, göç gibi istekli ve zorunlu ayrılık durumları için söylenen ezgilerin dışında tutulmasına sebep olacaktır. Hâlbuki bunların sözlerinde ayrılık acısının şiddetini vurgulamak amacıyla durumun ölümlle kıyaslandığı, benzetildiği, açıklandığı görülür. Bu sebeple burada her ne kadar literatürdeki ölüm konulu türler kapsamında değerlendirilen ağıtların edebî özellikleri üzerinden bir araştırma yapılmış olsa da ağıtın konusunun “acı” üzerinden kurgulanması ve ağıta bu duygu üzerinden türsel bir ayrıcalık atfedilmesi onun sınıflandırılmasında daha kapsayıcı olacaktır.

Anadolu’nun pek çok farklı yöresinden derlenmiş olan Türkçe ağıtların çoğunun müzikal özelliklerine bakılarak veya bakılmaksızın literatürde bahsi geçen genel özelliklerinden farklı olduğu, ağıtların türlerarası ve biçim çeşitliliği gösteren halk edebiyatı ve halk müziği ürünleri

olduğu, müzikal ve edebî ürün olarak ağıtların ağıt ritüeli içindeki sürekliliğinin de bu geçişkenlikleri sayesinde gerçekleştiği, ağıtların şeklen düzensiz örneklerinin sadece müzikleri öyle gerektirdiği için, icracısı yeteneksiz olduğu için veya henüz türküleşmemiş/yerleşmemiş örnekler olmalarından kaynaklanmadığı bu çalışmada vardığımız diğer sonuçlardır.

Kaynaklar

Sözlü Kaynaklar Makale ve Kitaplar

Başgöz, İlhan. “Düğün Türküleri mi Ağıt mı?”. *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1983, s. 263-267.

Boratav, Pertev Naili “Türk Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine”. *Folklor Edebiyat* 1. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Dilçin, Cem. *Örnekleriyle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları, 2009.

Elçin, Şükrü. *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Esen, Ahmet Şükrü. *Anadolu Ağıtları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.

Gökçe, Enver. *Eğün Türküleri*. Ankara: Yaba Yayınları, 1982.

Gölpınarlı, Abdülbaki. *Fuzûlî Divânı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006.

Gömeç, Saadettin. *Türk Destanlarına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.

Görkem, İsmail. *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.

Güler, Zülfü. “Harput’ta Edebiyat Ve Sözlü Folklor”, *Dünü ve Bugünüyle HARPUT (Tarih-Edebiyat-Şiir-Folklor)*. Elazığ: TDV Elazığ Şubesi Yay., 1999. I: s. 441.

İlaydın, Hikmet. *Türk Edebiyatında Nazım*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

Katipoğlu, Hasan. “Cins”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul, 1993. VIII: s. 18-20.

Oğuz, Mehmet Öcal. *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.

Onay, Ahmet Talat. *Türk Halk Şiirinde Şekil ve Nev’i*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Ong J. Walter, *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 3. Baskı, 2003.

Parmaksız, Nuri. *Türk Edebiyatında Ağıt Yakma Geleneği ve Ağıt-Destanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

Sipos, Janós. *Anadolu’da Bartók’un İzinde*. Çev. Sanat Deliorman. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.

Şenel, Süleyman. “Ağıt”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 1988. I: s. 472, 473.

Toprak, M. Faruk. “Mersiye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 2002. XXIX: s. 215-217.

Sözlükler

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, “Tip”, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1985. XIX: s. 11546.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, “Tür”, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1985. XIX: s. 11795

Çevrimci Kaynaklar

<http://www.trtnotaarsivi.com/thm.php>

<http://www.trtnotaarsivi.com/tsm.php>

http://www.turkcemuzik.com/sarki/S%C3%B6z/34362/Destan_Makber.html

<http://www.youtube.com/watch?v=V70aKu2c2W4>, Erişim tarihi: 13.09.2013.

http://www.turkcemuzik.com/sarki/S%C3%B6z/34362/Destan_Makber.html, Erişim tarihi: 13.09.2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=22MgbU2XYws&list=PL78225FBB9C575685>,

Erişim tarihi: 13.09.2013.

<http://www.sarki-sozleri.net/baris-manco-osman-2>, Erişim tarihi: 13.09.2013.

<http://www.klipx.org/muzik-dinle/27065.html>, Erişim tarihi: 13.09.2013.

<http://www.sarkisozleri.net/malabadi-koprusu-sarki-sozleri/>, Erişim tarihi: 10.09.2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=jmRdrmoehU>, Erişim tarihi: 10.09.2013.

http://www.medyagunebakis.com/haber_detay.asp?id=1757&menuno=54, Erişim tarihi: 08.07.2013.



<http://www.youtube.com/watch?v=7z-qsSouBoE>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=ReA4qCejDlA>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=kaLuGdKoMqI>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=6KyGPz7Ks5A>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=zSUinffYW5Y>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=JPasIqDt6Cg>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=Wf9cXdBwzr0>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=CtPjfbVJXsA>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
http://www.youtube.com/watch?v=cUw_1jAUQ1E, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=3SpVt2CYFNo>, Erişim tarihi: 04.04.2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=mgfkgGYaBrc>, Erişim tarihi: 10.05.2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=gs3dwoqzED4>, Erişim tarihi: 10.01.2012.
http://www.youtube.com/watch?v=j_2NNl2oTMM, Erişim tarihi: 13.09.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=-bgo6jE6ymU>, Erişim tarihi: 08.07.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=a3BKxfPoXsY>, Erişim tarihi: 08.07.2013.

Albümler

Anadolu Ninnileri, Haz. Melih Duygulu, CD, İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 2006.
 Çekiç, Ali. Kızılırmak. CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 1999.
 Demirbağ, Enver. Kar mı Yağmış Şu Harput'un Başına, CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 2004.
 Ertaş, Muharrem. Başımda Altın Tacım. CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 2000.
 Ertaş, Neşet. Vay Vay Dünya, CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 2005.
 Gaziantep Türküleri. Haz. Melih Duygulu. CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 1980.
 Kalandar. Haz. Apolas Lermi. CD. İstanbul: Anadolu Müzik, 2011.
 Konak, Volkan. Mora. CD. İstanbul: Doğan Müzik Yapım, 2006.
 Muhabbet Türküler II. Haz. Kolektif. CD. İstanbul: Akkiraz Müzik, 2006.
 Taşan, Hacı. Allı Turnam. CD. İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 1999.
 Turkish Folk Music from South East of Anatolia. Haz. Urfa Âhengi Müzik Topluluğu. İstanbul: Güvercin Müzik, 2002.

Sözlü Kaynaklar

Semiha Bülbül (Mersin- Mut- Köprübaşı Köyü)
 Doğum Yılı: 1966
 Eğitim Durumu: İlkokul
 Mesleği: Çiftçi

Kader Koç (Balıkesir- Edremit- Mehmetalan Köyü)
 Doğum Yılı: 1976
 Eğitim Durumu: Ortaöğrenim
 Mesleği: İşletmeci

Bahar Doğan (Mersin- Mut- Köprübaşı Köyü)
 Doğum Yılı: 1953
 Eğitim Durumu: İlkokul
 Mesleği: Ev Hanımı

Sabriye Cılız (Mersin- Mut- Köprübaşı Köyü)
 Doğum Yılı: 1938
 Eğitim Durumu: Yok
 Mesleği: Ev Hanımı

Sürgünde Ölüm*

Death in Exile

Şükrü ASLAN¹

*Bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Bizi kamyonu doldurdular,
Tüfekli iki erin nezaretinde,
Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular,
Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar,
Tarih öncesi köpekler havlıyordu
Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler
Duyarlım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki.
Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü.
Cemal Süreya*

Öz

Kuşkusuz “sürgün mekânları” üzerine önemli seviyede bir literatür olduğu söylenebilir. 20. yüzyılın bir tür “kitlesel sürgünler çağı” olduğu göz önüne alındığında bu literatürün hacmi ve niteliği daha kolay anlaşılabilir. Bununla birlikte sürgün yerlerinin farklı toplumsal kesimler için kalıcı ölüm mekânlarına dönüşme hâli bu literatürün görece zayıf yanıdır. Oysa sürgün olmuş/ edilmiş kesimlerin hayatlarını sürgünde geçirme korkusu sürgünde ölüm ihtimalini de daima içinde taşımıştır. Bu makalede sürgünde ölüm hâlleri, yerinden edilmiş aile bireylerinin anlatıları üzerinden ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürgün, mekân, ölüm, mezar.

Abstract

Undoubtedly, it can be stated that there is a significant literature available on the “places of exile”. Considering the 20th century as an “age of mass exiles”, the volume and quality of this literature can be understood more easily. However, the condition of the places of exile as permanent places of death for different social groups stand as a relatively weak point of this literature. Nevertheless, the fear of sustaining and completing the entire life in the places of exile always contains the possibility of death in exile. In this article, the predicaments of death in exile are being discussed on the basis of the narrations of displaced family members.

Keywords: Exile, place, death, grave.

16 Kasım 2000’de Paris’te, “sürgündeyken” yaşamını yitiren ve Paris’te tarihi Père Lachaise Mezarlığında toprağa verilen Ahmet Kaya’nın mezar taşındaki en belirgin yazı; “Hoşçakal Sevgili Ülkem”dir. Bu ifade Ahmet Kaya’nın belki de bütün ömrüne damgasını vurmuş anahtar bir cümledir. Kaya’nın son yıllarında yaşamak zorunda bırakıldığı ülkesinin dışında yaptığı hemen her konuşmasında bu memleket arzusu açıkça yer alır. Benzer bir durum Ahmet Kaya ile benzer bir yazgıyı paylaşmış olan Yılmaz Güney ve Nazım Hikmet için de geçerlidir. İkisi de ülkesinin

* Yayın Başvuru Tarihi: 06.09.2017 , Yayın Kabul Tarihi: 14.11.2017.

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, sukru.aslan@msgsu.edu.tr.



dışında yaşamak zorunda bırakılmış ve hayatları ne yazık ki ülkelerinin dışında son bulmuştur. İkisinin yazılı ve sözlü anlatılarında da memleket hasretine gönderme yapan ifadeler özel bir yer teşkil eder. Onların öyküsü ya da benzeri başka öyküler üzerine yazan sonraki anlatılarda da sürgünlük hâllerinde ölümün altı daima çizilmiştir.²

Elbette sürgünde ölüm hâli sadece “sol” politik şahsiyetlerin maruz kaldığı bir durum değildir. “Sağ” politik kesimlerden bazı şahsiyetler için de zaman zaman benzer bir durum söz konusu olmuştur. Özellikle toplumsal/politik altüst oluş zamanlarında bu örneklerle daha fazla karşılaşıldığı görülmektedir. Bu bağlamda ilgi çekici örneklerden birisi son dönem Osmanlı paşalarından üçünün; Enver, Talat ve Cemal Paşanın sürgünde ölüm öyküleridir.³

Bütün bu örneklerde net bir şekilde rejimler ve onların politik muhalif muhataplarının karşılıklı gerilimlerini görmek mümkündür. Zira niteliğinden bağımsız olarak politik rejimler bir bakıma muhalif ve tehlikeli gördükleri kişileri, ülkenin sınırlarının dışına atmayı tercih etmişlerdir. Bu duruma hemen tüm rejimlerden örnekler bulmak mümkündür.

Ancak “sürgünde ölüm” her zaman tekil vakalarla sınırlı bir durumu anlatmaz. Muhatapların sadece bireyler değil, toplumsal kesimler olduğu durumlarda sürgün edimi de kitlesel bir hâl almıştır. Kuşkusuz bu, bambaşka bir durumdur. Hâkim kültür ve politika tarafından kültürel veya politik nedenlerle dışarıda bırakılması gereken toplumsal kesimlerin bireyleri çoğu kez bir “politik muhatap” olduklarını bile farkedemeden kendilerini sürgünde bulmuşlardır. Bu “kitlesel sürgün” deneyimlerinin öncekilerden farkı sadece muhatapların bilgisiz ve habersiz olmaları değil aynı zamanda tekil değil toplumsal nitelik taşımalarıdır. Bir bakıma geleneğin kesilmesi ve başka bir coğrafyaya taşınma denemesidir. Böyle olunca korkular, endişeler vb./ de farklılaşmakta ve çeşitlenmektedir. Burada artık memleketine ulaşamama korkusu tekil değil toplumsal bir korkudur. Diğer bir deyişle kişilerin evinde, dışarıda, memleketinde, ülkesinde ya da başka bir ülkede ölüm ve ölüm sonrası “memleketine” dönüp dönememenin kendisi derin bir toplumsal gerilimin de konusudur.

Aslında normal koşullarda ölüm hâlinin gündelik hayatta gurbet ve sıra arasındaki kopuşu ortadan kaldıracak birleştirici işlev üstlendiği söylenebilir. Zira “ölü beden” gurbetten asıl “memleketine” getirilebilmesi mümkündür ve bazen bu durum özellikle tercih edilir. Bu “nakil”, genellikle hasretin bittiği duygusunu inşa eden, geride kalanları rahatlatan bir durumdur. Zira hasret bitmiş; gitmek zorunda kalanların ölü bedenleri memleketine dönebilmiştir.

Ne var ki özellikle 20. yüzyılda çizilen katı siyasal sınırlar ve “suç” kategorileri on binlerce insanı bir daha dönmek üzere yaşam yerlerinden etmiştir. “Sürgün” bazı durumlarda süreli, bazı durumlarda da “süresiz” bir mekânsal kısıtlayıcı olarak devreye girdiğinde, memleket, ölü bedenler için de artık bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Diğer bir deyişle memleket bu durumda ulaşılamaz yere dönüşmüştür.

Kitlesel Yerinden Edilme Araçları Olarak “İskân Yasaları”

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde olduğu gibi Cumhuriyetin ilk yıllarında da kitlesel göç ve iskânlar ülkedeki toplumsal hareketliliğin en önemli örnekleriydi. TBMM, Osmanlı Devleti’nin son döneminden bu yana süregelen “iskân” hareketlerini “İskân Yasaları” ve bu yasaların uygulama süreçlerini yönetecek bir “iskân bürokrasisi” oluşturularak âdeta sürekli bir hâl kazanmıştı.

² Bir örnek olarak Bkz. Doğan Özgüden, *Vatansız Gazeteci* (İstanbul: Belge Yayınları, 2010).

³ Bu konuda ayrıntılı bir kaynak olarak Emir Şekip Arslan, *Sürgünde Üç Ölüm* (İstanbul: Truva Yayınları, 2004).



Osmanlı'da sürgün de iskânın en önemli araçlarından birisiydi. Devlet, gerek gördüğünde mükellefiyetleri olmayan halk üzerinde mükellefiyetler koyduğu gibi, onları icap eden yerlere yerleşmek için gönderebilirdi. Nitekim erken dönemden beri devlet, Rumeli'den Anadolu'ya, Anadolu'dan Rumeli'ye sürgünlerle boş yerleri iskân yönüne gitmiştir.⁴

Osmanlı Devletinin, iskâna verdiği önemi göstermek üzere, 19. yüzyılda merkezi İstanbul'da olan bir "Muhacirun Komisyonu"nun kurulduğunu görüyoruz.⁵ Diğer bir deyişle, 1913 yılına kadar, göç ve göçmenlik işleri komisyonlara yol gösteren talimatnameler ile yürütülmüş; 30 Nisan 1913 Tarihli İskân-ı Muhacirun Nizamnamesi ile bir yasaya kavuşmuştur. Yasa çıkarılana kadar komisyonlar, ihtiyaca göre kurulmuş, kimi zaman Anadolu'da da birer şubesi oluşturulmuş ve işlevlerini tamamladıktan sonra dağıtılmış ya da yeniden kurulmuşlardır. Nitekim 1914 yılında da "Aşair ve Muhacir'in Müdüriyeti Umumiyesi" adıyla bir de genel müdürlük kurulmuştur.⁶

Cumhuriyetle başlayan sonraki süreçte iskân hareketlerinin kapasitesini büyütme ve buna uygun yasal düzenleme politikaları devam etmiştir. Bunun Türkiye'de ne ölçüde önemli bir sorun olduğunu anlayabilmek için TBMM'nin 1950 yılına kadar tam 15 kez iskân yasalarında değişiklikler yaptığını anımsamak yeterlidir. Her defasında daha evvel çıkarılan yasalara yeni maddeler eklenmiş ve bazı maddeler ihtiyaca göre değiştirilmiş ya da yeni yasalar yapılmıştır.

7 Kânuniesasi 1341 (1926) tarihinde çıkarılan 529 sayılı "Mübadele İmar ve İskân Vekâletinin Lağv ile Vazifesinin *Dâhiliye Vekâletine Devri Hakkında Kanun*"⁷ 28 Teşrinisani 1341 (1926)'da dört maddeden oluşan 675 sayılı "Mahalli İskânlarını Bila Mezuniyet Tebdil Eyleyen Muhacir ve Mültecilerle Aşair Hakkında Kanun"⁸ ve 31 Mayıs 1926 tarihinde çıkarılan 885 sayılı "İskân Yasası".⁹ Bu sürecin iskâna dair ilk yasal örneklerdir.

Kuşkusuz bu politikanın en hacimli ve önemli örneği 1934 yılında çıkarılan 2510 sayılı İskân Kanunudur.¹⁰ Bu kanuna dayanılarak ülkenin doğusundan batısına gönderilmek üzere 25.000 kişi yerinden edilmiş; memleketlerinden çok uzaklara, bilemedikleri yerlere gönderilmiştir.¹¹ Şerafettin Turan bu yasayı "hükümet, gelen öneriler ışığında Dersim için özel bir iskân (yerleşme) yasası olarak 14 Haziran 1934'de kabul edilen 2510 sayılı yasayı çıkarmıştı" diye tanımlar. İçişleri bakanı Şükrü Kaya'nın nitelemesiyle "dile, uygarlığa girme, göç, yerleşme ve topraklandırma" amacıyla düzenlenmişti." O zamanlar hükümet Tunceli için çok önemli sayılan bir miktar olan 4 milyon liralık bütçe ayırmıştı.¹²

Bu uygulama 1940'lı yıllarda da devam etmiştir. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, planlanan kitlesel yerinden edilmeler için ayrılan bütçenin yetersizliğini vurgulamış, bununla birlikte sadece 4. Umum Müfettişlik Merkezinde (Elazığ) 24.000 ailenin iskânı için 17 milyon lira bütçe ayrılmıştı.¹³

⁴ Mehmet Dikici, *Anadoluda Türkler, Anadolu'ya Türk Göçleri*, (İstanbul: Burak Yayınevi, 1998), s. 171.

⁵ Leila Erder, İlhan Tekeli, *Türkiye'de Uygulanan Yerleşme Politikaları Yerleşme Yapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1978), s. 47.

⁶ Serhat Bozkurt; "Bir Toplumsal Mühendislik Kurumu Olarak Aşair ve Muhacirin Müddiriyet-i Umumiyesi" (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi).

⁷ Beş maddeden oluşan bu kanun, Dâhiliye Vekâletine bağlı olarak "İskân Genel Müdürlüğü"ün kurulmasını hükme bağlıyordu. Kanunun çıkarılmasını izleyen günlerde (1926) iskân işlerinin nasıl yürütüleceğine dair bir de hükümet kararnameyi çıkarılmış ve her vilayette bir İskân Müdürlüğü kurulması öngörülmüştür.

⁸ Kanun, zorunlu koşulların sonucu olarak gelmiş ve iskân edilmiş kişilerin beş yıl boyunca iskân mahallerini terk etmeleri yasaklanmıştır.

⁹ Kanun, ilk kez "dâhili memleketteki seyyar aşiretlerin, göçebelere ve sıhhi esbab dolayısıyla nakli icap edenlerin, dağılık bazı köylerde ikâmet edenlerin ve casusluklarından şüphe edilen eşhasın nakli" konusunda Dâhiliye Vekâletinin yetkili olduğunu belirtmiştir. (Madde 3) Nitekim bu yasadaki bir yıl sonra (19 Haziran 1927) çıkarılan 1097 sayılı "Bazı Eşhasın Şark Mıntıkasından Garp Vilâyetlerine Nakillerine Dair Kanun" ile 1400 kadar eşhas ve ailesiyle 80 kadar asi ailesinin garp vilâyetlerine nakli için hükümete yetki verilmiş; bu kişilerin yeni ikâmet edecekleri bölgeyi terk etmemek koşuluyla seyahat haklarının geçerli olduğu aynı zamanda terk ettikleri mıntıkaya gidişlerinin de yasaklandığı belirtilmiştir. (Madde 5).

¹⁰ Düstür, 3. Tertip Cilt: 15, (Ankara: Başvekâlet Matbaası, 1934).

¹¹ İlhan Tekeli, "Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Nüfusun Zorunlu Yer Değiştirmesi ve İskân Sorunu", *Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 50, (1990).

¹² Şerafettin Turan, *Türk Devrim Tarihi*, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996), s.196-198.

¹³ İsmet İnönü, *Defterler, 1919-1955*, I. Cilt, Haz: Ahmet Demirel, (İstanbul: YKY. 2001), s. 279.

İskân Politika ve Pratiklerinin Muhatabı Bir Coğrafya Olarak Dersim

Resmi verilerde yer aldığı gibi iskân uygulamalarına muhatap olanların büyük bir kısmı Dersimliler'di.¹⁴ Zira bu bölgenin nüfustan arındırılması gerektiği yönünde bir dizi resmi rapor hazırlanmıştı.¹⁵ Bu raporlara uygun olarak bölgedeki nüfusun dağıtıldığı illerin bir listesi bile yapılmıştı.¹⁶ Böylece yerlerinden edilen ve nereye gitmekte olduklarını bilmeyen binlerce aile yeni mekânlarda yeni hayatlar kurmak zorunda bırakılmış ve ölüm hâllerıyla de orada karşılaşmışlardır.

Bu makalede 1938 yılında Dersim'in değişik köylerinden yerinden edilmek suretiyle batı ve orta Anadolu köylerine gönderilen ve her birinde sürgün zamanlarında ölümlerin gerçekleştiği sekiz ailenin üyeleriyle yapılmış sözlü tarih görüşme metinlerinden yararlanılmıştır. Makalenin başında yer alan Cemal Süreya'nın¹⁷ dizeleri de tam olarak bu grubun öyküsüne işaret etmektedir ve sözkonusu örneklerden birisidir.

Bu makalede "araştırma sahası" olarak Dersimliler'in seçilme nedenleri, Türkiye'de yerinden edilme politikalarına muhatap olan en büyük grup toplumsal olmaları, grubun batıda köylere her köye bir hane gelecek şekilde dağıtılmış olmaları, hepsinin de sürgünde dokuz ya da on yıl kalmış olmaları ve bu ailelere ulaşma olanakları etkili olmuştur. Ayrıca bu toplumsal kesim içerisinde gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmaları göstermiştir ki bugün Türkiye'nin batı ve orta Anadolu kentlerinin köylerinde büyük ölçüde Dersim kökenli sürgünlerin mezarları bulunmaktadır. Bu mezarlar kendi başına daha geniş bir sosyolojik araştırmanın konusu olmaya adaydır ve makale bu yöndeki araştırmalara bir davet olarak da düşünülebilir.

Sürgün Anlatılarında Yolculuk, Yerleşme ve Ölüm Hâlleri

1938 yılında Nazimiye'nin Han (Karvan) Köyünden Afyon'un Sandıklı ilçesine bağlı Saltık Köyüne yerleştirilen Ahmet ve Fatma Akkuş¹⁸ çifti sürgün zamanında henüz çocuksuz bir ailedir. Diğer aile üyeleriyle birlikte çıktıkları bu sürgün yolculuğunu, Ahmet Akkuş şöyle anlatıyor:

"Ben o zaman evliydim. Bizi Elazığ'da topladılar. Herkesi kaydettiler. Kaydetme işini de bana yaptırıldılar. Çünkü okuyup yazabiliyordum. Oradan trenlerle yola çıkarıldık. Sürgün yolculuğu Afyon'un Sandıklı ilçesinde son bulmuştu. Sandıklı ilçesinde İzzet Handa kaldık. Handa 15 oda vardı. Biz de 14 aileydik. Her aile bir odada kaldık. Sonra her aileyi bir köye verdiler ve biz de Saltık Köyüne götürüldük."

¹⁴ Dönemin Tunceli Valisi Necmettin Sahir Silan raporunda İskân Kanunu ile batıya gönderilen Tunceli'lilerin sayısının 20.000 dolayında olduğunu söyler. Kalanların bazılarının da emniyet müdürlüğünün gözetiminde bulundurulduklarını ve özel fişlemeye tabi tutulduklarını belirtir. "Necmeddin Sahir Silan Raporları, Der: Tuba Akekmekçi ve Muazzez Pervan (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010), s. 423.

¹⁵ Faik Bulut, *Dersim Raporları* (İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2005).

¹⁶ Sonraki yıllarda ortaya çıkan belgelere göre Dersim'in boşaltılması çok önemli siyasal bir karardır ve her şey mühendislik hesabıyla planlanmıştı. Buna göre aşağıdaki illere, belirtilen sayıda Dersim'li aile gönderilmişti. Afyon: 73 aile 356 nüfus, Amasya: 88 aile 392 nüfus, Antalya: 83 aile 410 nüfus, Aydın: 183 aile bin 003 nüfus, Balıkesir: 240 aile bin 87 nüfus, Bilecik: 181 aile 866 nüfus, Bolu: 45 aile 223 nüfus, Burdur: 12 aile 54 nüfus, Bursa: 377 aile bin 861 nüfus, Çanakkale: 44 aile 321 nüfus, Çankırı: 125 aile 750 nüfus, Çorum: 57 aile 171 nüfus, Denizli: 141 aile 659 nüfus, Edirne: 5 aile 43 nüfus, Eskişehir: 138 aile 643 nüfus, Isparta: 30 aile 181 nüfus, İstanbul: 6 aile 13 nüfus, İzmir: 121 aile 511 nüfus, Kastamonu: 61 aile 386 nüfus, Kayseri: 80 aile 245 nüfus, Kırklareli: 8 aile 60 nüfus, Konya: 212 aile bin 264 nüfus, Kütahya: 116 aile 586 nüfus, Manisa: 248 aile bin 15 nüfus, Muğla: 30 aile 170 nüfus, Niğde: 34 aile 124 nüfus, Samsun: 60 aile 276 nüfus, Sinop: 30 aile 110 nüfus, Tekirdağ: 17 aile 100 nüfus, Uşak: 51 aile 273 nüfus, Yozgat: 62 aile 251 nüfus, Zonguldak: 6 aile 7 nüfus. *Milliyet*, 30 Nisan 2012, <http://www.milliyet.com.tr/iste-dersim-surgun-listesi-gundem-1534295/>.

¹⁷ Cemal Süreya, Dersimli bir ailenin çocuğu olarak, ailesiyle birlikte Pülümür'den Bilecik'e gönderilmiş ve anne ve babasını orada kaybetmiştir. Ozan Doğan, "Caz'a Kaval'dan Gökyüzü Taşıyan Pülümür'lü Sürgün Şair: Cemal Süreya", *Pülümür*, Der: Şükrü Aşlan (Ankara: Ütopya Yayınları, 2016), s. 266-282.

¹⁸ Kendileriyle yüz yüze görüşme, 3 Aralık 2007 tarihinde İstanbul, Kartal Yakacık'taki evlerinde yapılmıştır. Ahmet ve Fatma Akkuş ile yapılan söyleşinin daha geniş özeti *Munzur Etnografya Dergisi*'nin 2008 yılı 27/28. sayısında yayınlanmıştır.



Saltık Köyü'ne dair hatırladıkları arasında bir camide ikâmet etmek zorunda kalmaları öncelikli yer alıyor. "Olmuyor" diyor Ahmet Akkuş: "Adamlar orada ibadet ediyorlar, ev olur mu?" Bu itiraz üzerine bir hafta sonra normal bir eve yerleştiriliyorlar. Ama Saltık Köyü'nde çok uzun yıllar kalmamışlar. Oradan da yine aynı ilçeye bağlı olan Alagöz Köyü'ne gönderiliyorlar.

Fatma ve Ahmet Akkuş çiftinin sürgün yıllarında dört çocukları dünyaya gelir. Çocuklarına koydukları isimler şöyle: Haydar, Hüseyin, Safiye ve Mercan. İlginç olan bu çocukların tamamı 40 günlerini doldurduktan hemen sonra ölürlür. Bin bir anlam yükledikleri bu tatsız durumun sonucu olarak, çocuksuz gittikleri sürgünden dört çocuğunu toprağa vererek yine çocuksuz olarak memleketlerine dönerler. Fatma ve Ahmet Akkuş'a göre sadece sürgün yıllarında değil, bütün ömürleri boyunca yaşadıkları en acı olay budur. Çünkü çocukları sürgün edildikleri köyde toprağa verilmiştir ve bir daha onların mezarlarını görebilme imkânı olamamıştır.

Ovacık ilçesinin Çat Köyünden Amasya Suluova ilçesi Çiftlik Köyüne sürgün edilen 1334 doğumlu Süleyman oğlu Keko Ergin¹⁹ ölüm hallerinin en dramatik boyutlarına tanıklık etmiş bir yaşa sahip olduğunu belirtiyor. Şöyle devam ediyor:

"1938'de evliydim. Altı haneydik. Benim dört amcam vuruldu, öldürüldü. Bir amcam teslim olmak için Abbasuşaklarına gidiyor. Onu da onlar öldürdüler. Gitmesin diye. Sonuçta beş amcam öldü. Onların çocuklarını da vurdular. Yani sayı olarak toplam 50 kişi öldürüldü. Benim bir amcamın 3 yaşındaki oğlu ki adı Koç'tu, kayboldu. İki amcamın kız çocukları kayboldu. Biri Emine bir de Kumaş. Biri 8, diğeri 10 yaşındaydı. Bir de Hasan Ergin'in kardeşi Fatma kayıptı. Ama onu geçen sene buldular. Diğerleri bulunamadı."

Keko Ergin, sürgün deneyimini ve babasının sürgünde ölümünü de şöyle anlatıyor:

"Sürgüne Amasya'ya gönderdiler. Neyle gittiğimizi hatırlamıyorum. Dört haneyi Gümüşhacıköy'e verdiler. Her köye bir hane verdiler. Bizi Çiftlik köyüne verdiler. Diğerlerini İmsan ve Beden köyüne verdiler. Çiftlik Köyü Elli haneli bir köydü. Büyüktü. Bizi iyi karşıladılar. Önce bir göz oda verdiler. Sonra biz kendimize ev yaptık. Bize köylüler yiyecek veriyorlardı. Allah razı olsun. Biz onlardan yemek yiyorduk. Babam, ben, eşim ve çocuğum vardı. Babam oradayken öldü. Biz 1947'de yeni kanun çıkınca memleketlerimize döndük. Maalesef biz gittikten dört sene sonra o mezarları kaldırıp söktüler, yerine bir okul yaptılar."

Pülümür ilçesinin Salördek Köyü'nden Amasya Gümüşhacıköy Beden Köyü'ne sürgün edilen 1877 doğumlu Hemedede Gek, (Ahmet Aslan)²⁰ on kişilik ailesiyle Amasya'ya gönderilmişti. Sürgüne geldikleri yer, kültürel olarak kendilerine yabancı değildi. Şimdi olduğu gibi o zaman da "yabancı değil" sözü, hangi kültürü ya da kişiyi anlatıyorsa, onun Alevi olduğu anlamına gelirdi. Evet, köy "yabancı değil"di. Belki bu da bir şanstı. Ama ortak dilleri yoktu. Aile kendi içinde Za-

¹⁹ Kendisiyle yüz yüze söyleşi 26 Şubat 2005 tarihinde İstanbul Bahçelievler'deki evinde yapılmıştır.

²⁰ Kendisinin öyküsü, 1940 yılında vefat ettiği için aile üyeleriyle yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilerle derlenmiş ve iki bölümlük bir yazı olarak Türkiye Gazeteciler Cemiyetininin *Bizim Gazete* adlı yayınında 11-12 Ağustos 2006 tarihlerinde yayımlanmıştır.



zaca konuşuyordu. Köyde ise bu dili bilen kimse yoktu. Allah'tan, sürgün ailede Türkçe bilen iki kişi vardı. İletişim onlar üzerinden sağlanıyordu.

Ailenin en büyüğü olarak Ahmet Aslan içine düşürdükleri bu durumun kendisinde yarattığı rahatsızlıklarından, uğradığı haksızlıklardan yakınıyordu. Kendilerini bu şekilde sersefil edenlerden şikâyetçiydi.

Ölüme o kadar hazırlıklı olmuş olmalı ki en büyük oğluna vasiyet anlamına gelen bir dilekte bile bulunmuştu. Ölürse eğer, kendisi için bir tabut yapılmasını, mezarının çevresinin sade bir şekilde örülmesini ve mezarın bir taş yığına çevrilmemesini istemişti. Sürgün geldikleri bu köyde geçerli geleneklere göre değil, kendi bildiği gibi gömülmek istemişti. On kişinin gittiği bu yolculuk sonunda aile biraz daha büyümüş ama Dersim'le özdeşleşmiş Ahmet dede, sonsuza kadar Amasyalı bir toprakta kalmıştı; ama mezar taşına kimliğini yansıtarak: “*Merhum Dersim Hadisesinden Naklen Gelen Ahmet Aslan, Doğum 1877, Ölüm 1940.*”

Pülümür ilçesi, Mezra Köyünden Çorum, Sungurlu ilçesi Büyüdüz (ve sonradan Hamdiköy'e) sürgün edilen 1923 doğumlu Ferhat oğlu Ali Fırat'ın²¹ çok farklı ölüm hâllerine tanıklık etmiş olduğunu görüyoruz. Aralarında çok yakın akrabalarının da olduğu 17 kişinin toplu olarak ölümle tanışmış olmaları ve fakat mezarlarının olmaması ve kendisinin de içinde bulunduğu büyük bir topluluğun son anda bir emirle kurtulmaları, anlatılarında önemli bir yer alıyor.

Ali Fırat, ailesinin sürgün deneyimini şöyle anlatıyor:

“O yaz (1938) bizi Pülümür'e götürdüler. Orada bir gün kaldık. Yazdı, dışarda kaldık. Kayıtlarımızı yaptılar. Yürüyerek Erzincan'a getirdiler. Kadınlar ve çocuklar vardı. Bir yerde tren istasyonuna geldik. İstasyonun yanında üç gün kaldık. İçine hayvan konulan tren vagonlarına bizleri doldurarak yol çıktık. Trene bindiğinizde nereye gideceğinizi bilmiyorduk, nereden bilelim. Daha önce sürgüne gönderilenlerden de hiç haberimiz yoktu, tedirgindik. İkimizde en büyüğümüz babamdı. Artık onun ne dediğine bakıyorduk ama o da çok tedirgindi. Başımızda iki-üç asker vardı. Sonunda Çelikli diye bir istasyona geldik. Sungurlu'ya yakın bir istasyon. Bize orada kavun karpuz getirdiler. Yememiz için. Bizim memlekette karpuz vardı ama kavun olmadığı için kavun görmemiştik. Onun için karpuzları yedik ama kavunları iade ettik. O gece Çelikli'de istasyonda sabahladık. 15-20 kişi kadaydık. İkinci gün bizi bir kamyonla doldurdular. Üstü açık kamyonla Çorum'a götürdüler. Ovada bir köy vardı, güzeldi. Dedik inşallah bizi bu köye verirler. Hakikatten öyle de yaptılar. O köye verdiler bizi. 60-70 hanelik bir köydü. Adı, Büyüdüz köyü. Çorum'un Sungurlu ilçesine bağlıydı.”

Ali Fırat'ın sürgün döneminde babasını kaybetmesi çok kalıcı izler bırakmıştır. Zira hem bütün sorumluluklar kendisine kalmış hem de babasının adım adım ölüme gitmesini âdeta izlemiştir. Şöyle anlatıyor o süreci:

“Bir gün babamı kötü gördüm. Ne oldu baba dedim. İyi değil misin? Dedi ki benim beş günüm kaldı. Beş gün sonra öleceğim. Siz de ileride köyünüze dönersiniz, anneni aç bırakma. Kendin aç kal onu aç bırakma dedi. Ama giderse (evlenirse) onun günahı ona dedi. Biz de güldük.

²¹ Kendisiyle yüz yüze söyleşi 1 Mart 2005 İstanbul, Maltepe'deki evinde yapılmıştır.



Akşam oldu, babamla berber misafirleri gönderdik. Dışarı çıktık. Onları yolcu ettik. Geri döneneceğiz. Babam dedi ki dönmeyelim. Başka bir yere doğru yürüdü, baba nereye gidiyorsun, dedim. Dedi ki ben kendi evime gidiyorum. Benim evim daha güzeldir. Neyse yalvardım, eve götürdüm. Biraz durup anahtar istiyor, diyor ki ben kendi evime gideceğim. Sabah oldu. Komşular geldi, filan köyde bir hoca var, ona gidip muska yazdırın dediler. Gittim ben, baktım ki hocanın gözü görmüyor. Dedim ki hoca efendi senin gözün görmüyor, nasıl muska yazacaksın. Dedi ki benim elim alışkın, yazarım ben. Muska yazdı. Geldim. Yine aynı, yine anahtarını istiyor. İkinci, üçüncü gün her gün bir köye hocaya gidiyorum muska yazdırmaya. Dördüncü gün akşamı eve geldim. Gazyağı lambasının yağı yok. Yağ aramaya çıktım. Ertesi gün başka bir köye yağ aramaya gittim. Köye döndüğümde baktım ki mezar kazıyorlar. Köye yaklaşınca bir hanım vardı dedi ki Ali mezar kazıyorlar ama korkma, baban değildir. Korkma. Esma hanım vefat etti. Korkma. Ama geldim ki babam ölmüş yıkıyorlar. 42-43 yaşlarındaydı. Orada toprağa verdik. Mezar orada.”

Ovacık ilçesi Yazıören Köyü'nden Konya, Çumra ilçesi Hadımköy'e sürgün edilen İbrahim Kovuklu²² ailesinin hikâyesi de diğerleri gibi “sürgünde ölümün” en çarpıcı deneyimlerini içeriyor. Anlatılara göre kamyonla Elazığ'a ulaşıyorlar, orada birkaç gün kaldıktan sonra trenle Konya'ya götürülüyorlar.

Devamını şöyle anlatıyor İbrahim Kovuklu:

“Orada önce Hadımköy diye bir kazaya verdiler. İki haneydik. Bir sene orada kaldık. Sonra dilekçe verdik. Konya'nın Çumra kazasına getirdiler. Güzel bir kazaydı. Orada bizi kazaya yarım saat uzaklıktaki Okçu Köyüne verdiler. 200 haneli, büyük ve zengin bir köydü ama okulu yoktu. Devlet orada bize bir arazi verdi. Ben Çumra ilçesinde okula başladım. Okula 12 kişi gidiyorduk. Köyde Çilligiller vardı, Topal Mustafalar vardı lakap olarak. Onları hatırlıyorum. Babam o köyde muhtarın bütçesini yapıyordu. Çok iyi Türkçe biliyordu. Vaktiyle Cemal Bardakçı diye bir vali varmış. Elazığ'da görev yapmış. Zamanında bize misafir olmuş, 1938'den evvel. Bu vali o zamanlar Konya'daymış. Bu babama haber göndermiş, benim duyduğuma göre, gelsin benimle görüşün diye. Ama babam gitmedi. Açıkçası korkuyordu. Olmasın ki bir şey olsun diye. Yalnız o civarda sağ olsunlar bizim aşiretten birçok insan vardı, kazalarda falan, bize hayli yardımda bulundular.”

Sürgünde ölümle ilgili olarak yaşadıkları ise oldukça çarpıcı bilgiler içeriyor. O kadar ki 1947 yılında yasal düzenleme yapıp da memlekete geri dönüş imkânı ortaya çıktığında bu çarpıcı ölüm deneyimleri de çok önemli bir dönüş nedeni olmuş.

“Biz Çumra'nın Okçu Köyü'ndeyken 1943 yılında babamı kaybettik. Orada toprağa verdik. 1944 yılında da annemi kaybettik. Onu da orada toprağa verdik. Biz orada yetim kaldık. Çocuk yaştta. 1947'de geriye dönüş olunca bütün halk dönmek istedi. Neden biliyor musun? Çünkü mesela bizim Çumra'da tam 40 kişi bir yıl içinde öldü. 1940'dan sonraydı. Bir hastalık geldi. Adamın şurasına taş gibi bir şey oturuyordu. Öyle başlıyordu hastalık. Tam 40 kişi öldü. Demek ki havası

²² Kendisiyle yüz yüze söyleşi, 12 Haziran 2005 tarihinde İstanbul Zeytinburnu'ndaki evinde yapılmıştır.



da yaramadı, belki üzüntü de etkilerdi. Herkes her şeyini kaybetti. Açlık, sefalet. Doktor da yok. Öyle hastalıktan öldüler. Bunlar da memlekete dönüşte etkili oldu. Ve ben maalesef bir daha babamın mezarını görmeye gidemedim.”

Ovacık ilçesi Zarık Köyü'nden 1923 doğumlu Musa Taşkılıç'ın²³ sürgün deneyimi de diğerleri ile benzer nitelikler gösteriyor. Taşkılıç'ın anlatılarına göre üç kız iki erkek beş kardeş ve anne baba 7 kişilik bir aile olarak 1938 yılı Ağustos ayında Kastamonu ili Araç ilçesinin İksire Köyü'ne yerleştirilmişler. Bu deneyimi şöyle aktarıyor;

“İlkin kamyonla Divriği tren istasyonuna kadar gittik. Tahminen orada 500 kişi vardı. Ondan sonra rahmetli Hüseyin ağa vardı, Cansa vardı bir de Pir Ali vardı. Rahmetli Cansa çok cesur bir adamdı. Gınavuklu Hüseyin bey de öyle. Üçü de öyle. Hepimizi trene bindirdiler oradan. Kapalı vagonlarındaydık. Hepimizi Çankırı'da indirdiler. Ondan sonra Sürgünlerin yansıma Çankırı'da bıraktılar. Diğer yansıma da kamyonlarla Kastamonu'ya götürdüler. 200-250 kişi vardı. Her kamyonunda 50-60 kişi vardı. 4-5 kamyon vardı. Gınavuklu Hüseyin Bey ve Cansa Ağayı da bizimle birlikte Kastamonu'ya götürdüler. Bizi Kastamonu'nun içine getirdikten sonra kazalara taksim ettiler. Cansa ile Hüseyin Bey ve Yusuf Ağanın oğlu Ağa Kastamonu'nun içinde kaldılar. Diğerlerini kazalara dağıttılar. Ağa'yı daha sonra Tosya'ya vermişler. Bizi hamama götürdüler, saçımızı başımızı kestiler. Bizi orada kayıt ettiler, Araç kazasının İksire Köyüne verdiler. Erzincan'lı Kismokor Köyünde Kazım dede vardı. Onu da bizimle birlikte İksire Köyüne verdiler. İki haneydik aynı köyde. 40 haneden fazlaydı. Bizi bir odaya koydular. Biz 7 kişiydik. Kazım dedeler de 6 nüfustu. Onlara da bir oda verdiler. Bizi Aziz adında kör bir adama teslim ettiler. Hepimizi, üç aileyi iki odası olan bir eve koydular. Artık kendi aramızda odaları bölüştük. Kadınlar yan yana yattılar, biz de diğer yanda öylece bölüştük. Zaten yatak yoktu. Minderler vardı. Onlar yan yana koyduk öylece yattık. Akşam oldu, birisi geldi. Sen kimsin dedik. O da ben muhtarım dedi. Elinde çıra yanıyordu.”

Sürgünde ölüm deneyimlerini anlatırken abisinin eşinin ailesinden bir genç kızın ölümünü anımsıyor. Ama aynı zamanda yine kendisi gibi Dersimli sürgünlerden oluşan yedi kişinin ölümünü hatırlıyor. Tamamı orada toprağa verilmiş ve bir daha bu mezarları ziyaret etmeye giden de olamamış maalesef.

Ovacık ilçesi Yarımkaşa (Hamzik) Köyü'nden Kastamonu ili Daday ilçesi İncebaz Köyü'ne sürgün edilen Hüseyin oğlu Cemal Dalmış²⁴ ailesinin sürgün deneyimini şöyle anlatıyor:

“Bizi, Erzincan'ın Surban ve Ergen Köyüne getirerek topladılar. Orada kamyonlara bindirdiler. Kamyonlarla Divriği kazasına geldik. Çok kalabalıktı. Aşağı yukarı 30-40 tane kamyon var-

²³ Kendisiyle yüz yüze söyleşi, 12 Haziran 2005 tarihinde İstanbul Pendik'teki evinde yapılmıştır.

²⁴ Kendisiyle yüz yüze söyleşi, 23 Haziran 2005, İstanbul Pendik'teki evinde yapılmıştır.

dı. Divriği tren istasyonunda bekledik. Sonra kara trenin vagonlarına doldurdular. Her vagon doldu. Öyle yola çıktık. Bize somun ve zeytin verdiler. Daha önce zeytini görmediğimiz için büyüklerimiz dediler ki bunlar “puskul”dur. (Puskul, Zazacada keçi boku demektir). Bize keçi boku yedirecekler. Kimse ağzına bile koymadı, hepsini attık. Ekmek yedik. Trenle Iğaz’a kadar geldik. Orada indirip kamyonlara bindirdiler. Biz Kastamonu Daday kazasına kadar geldik. Tabii yolda hep dağıttılar. Daday’da 30-40 kişi kadar kişiyi bıraktılar. Bizi de Daday’ın İncebaz Köyü’ne verdiler. Daday’da bizimle beraber gelenlerin bazılarını Çayırılı Köyü’ne bazılarını da Sorku Köyü’ne verdiler. İncebaz Köyüne üç ev verdiler. Birisi bizim aileydi. Ben, iki kardeşim bir de annem vardı. Diğer aile Süleyman Ova’nın ailesiydi. Üçüncü aile de yine bizim komşularımız olan iki dul kadındı. Toplam 10 kişiydik. Tabii biz dil bilmediğimiz için çok zorlandık. Ama Allah razı olsun köylüler bize yardımcı oldular.”

Sürgünde ölüm deneyimlerine Cemal Dalmış ve ailesi de tanıklık etmiş. Belki de diğerlerinden farkı, sürgün dönüşünden sonra aileden birilerinin gidip mezar yerlerini koruma altına almasıdır. Ailenizde ölen oldu mu sorumuza şu yanıtı veriyor Cemal Dalmış:

“Oldu, oldu. Kayınpederim orada öldü. Ben Daday’da evlenmişim. Eşim de bize yakın bir köydeydi. Ailesini Çayırılı Köyü’ne vermişlerdi. Ama memlekette aynı köydenlik. Diğer köylerden de muhacirler öldü. Köyler birbirine yakın olduğu için ölen muhacirlerin mezarları bir yerde. Ben Daday’dan döndükten sonra bir daha gitmedim ama benim kayınlarımdan biri gitti, o mezarların etrafını çevirmiş.”

Pülümür ilçesi Hasangazi Köyü’nden Burdur ili Bucak ilçesine bağlı Geçili Köyü’ne gönderilen 1930 doğumlu Emine (Punkul) Aydın’ın²⁵ sürgün deneyimlerinde de aynı izleri görmek mümkün. Sürgün deneyimini şöyle anlatıyor:

“Bir kamyon getirdiler. Bizim eşyalarımızı, bizi hepimizi doldurdular içine. Öyle o şekilde bizi doğru Erzincan’a getirdiler. Erzincan’da bir otel vardı, altı boştu. Bir havuz vardı. Çok güzel hatırlıyorum. Onun altında boş bir yer vardı. Orada 10 gün 15 gün kaldık. Ama ekmek veren yok, su veren yok. Kendinde ne varsa onu yiyorsun. Varsa yiyorsun, yoksa yok. Aç kalıyorsun. Ondan sonra bizi yine kamyonlara doldurdular. Kamyonların alabileceği kadar, 20 ev, 10 ev öyle kamyonların alacağı kadar doldurdular ve doğru Divrik. Tahminime göre sekiz kamyon vardı. Daha da fazla vardı. Konvoy şeklinde kamyonlar gidiyordu. Hepimizi Divriği’ne getirdiler. Bir derenin kenarı vardı. Tam hatırlayamıyorum. Derenin kenarıydı. Açıkta kalıyorduk. Ağustos’tu, sıcaktı. Çocuklar dayanmıyordu. Annem lohusaydı o zaman. Oradan trenlerle bizi gönderdiler. Bizi, Burdur’un Bucak’a bağlı Geçili Köyüne verdiler. Biz Geçili’de 5-6 aydan daha fazla kaldık. Dayımlar da Bursa’nın Söylemiş Köyü’nde kaldılar. Babam dedi ki böyle olmaz. Babam Geçili’den ayrıldı, izin için Valiliğe geldi. Vali, babama “siz daha kontrol altındasınız ama ben bir ara size izin veririm” demiş. Vali de Hacı Bektaş’tanmış Ama ne iyi bir adamdı. Allah razı olsun. Ondan sonra babam gelirken yanındaki adamlar oruç tutuyorlar.”

²⁵ Kendisiyle yüz yüze söyleşi 27 Mart 2007 tarihinde İstanbul Maltepe’deki evlerinde yapılmıştır.



Emine Aydın ailesinin sürgün günlerinde yaşadıkları ölüm deneyimi ise çocuk gözüyle çok daha derin etkiler bırakmıştır.

“Babam da kamyonda yolculuk yaparken Bucak yakınlarında trafik kazası oluyor ve ölüyor. Hem ağzından hem burnundan kan geliyor. Bizim köy daha bu tarafta. İki tane jandarma geldi köye. Dedi “beyin senin kaza geçirmiş, seni istiyorlar. Benim annemde de çocuk vardı. Büyükle-ri de benim. Muharrem’in annesi de bizimle beraber. Biz hep beraber büyüdük onlarla beraber. Babam bizi ayırmadı. Neyse annem gidiyor, babamı ölmüş görüyor. Kanlı elbiselerini hepsi-ni alıyor. Avdancık Köyü de oraya yakındı. Mustafa Uyan’da bizim akrabamızdı. Doğru onun evine götürüyorlar. Ve orada toprağa veriyorlar. Şimdi beni Avdancık Köyü’ne götürseler ben babamın mezarını bulurum. Hemen böyle köyün girişinde solda birinci mezar benim babamın mezardır. Sonra babamın kanlı elbiselerini hiç unutmuyorum.”

Sonuc

Bütün sözlü ve yazılı anlatıların gösterdiği gibi, “ölüm” sadece bir “doğal” olay değil; bun-dan daha fazlası olarak aynı zamanda kültürel hayatın inşasında çok temel önemde bir toplum-sal olaydır. Ölen bedenlerden çok yaşayanların sürdürmekte oldukları hayat içerisinde anlam yükledikleri ve yeniden kurdukları bir toplumsal alandır. Bu bağlamda çeşitli kültürlerde ölüm hâllerinin nasıl anlamlandırıldığı ve algılandığı kendi toplumsal/kültürel koşulları ve özgün ya-pısı içerisinde ele alınmalıdır.

Bu yaklaşımdan hareketle baktığımızda geleneksel kültürlerde çok köklü bir yer etmiş olan “memleket” algısı, ölüm hâllerini de içine alan boyutlarıyla dikkate değer bir olgudur. Gelenek-sel kültürlerde yaşamın kurulduğu yer, gönüllü olarak terketme durumları hariç, aynı zaman-da ölümler için de kalıcı mekândır. Bu durum, köklerin, kültürün, geleneklerin sürmesi, sür-dürülmesi için de gerekli bir araçtır. Dolayısıyla yerinden zorla edilme hâllerinin getirdiği ölü bedenlerin “yabancı” topraklarda kalması çoğu kez sadece derin bir psikolojik travma değil aynı zamanda sarsıcı bir toplumsal sorun olarak da kendini gösterir. O kadar ki yüzyıllar boyu etkisi kuşaklararasıda devam eder.

Nitekim yerlerinden edilen bu toplumsal kesim üzerine gerçekleştirilen özellikle sözlü tarih çalışmalarının işaret ettiği en önemli toplumsal korkulardan birisinin sürgünde ölmek olduğunu görmekteyiz. Bu korkunun asıl nedeni kuşkusuz bu kesimlerin zorla yerlerinden edilmeleri ve memleketlerine dönebilmelerinin yasaklanmış oluşudur. Sürgünde kalınan sürecin belirsizliği bu “ölüm” korkusunu daima maksimum seviyede tutmuş ve korku anlatılarda da yer aldığı gibi gerçekliğe dönüşmüştür. Kendileriyle görüşülen hemen her aile, sürgün yıllarında üyelerinden bir ya da birden fazla kişiyi kaybettiklerini ve bu kişilerin zorunlu olarak öldükleri yerlerde top-rağa verildiklerini belirtmişlerdir.

Bugün az sayıda aile ölülerinin mezar yerlerini tespit etmekte ve inşa etmektedirler. Üstelik bu inşa aracılığıyla kendi kimlikleri de mezar taşlarına taşınmakta ve görünür olmaktadır. Fakat hem mezar yerlerini tespit ve inşa edebilenler ve hem de bir daha o yerleritespit ve ziyaret ede-bilme imkânı bulamayanların tümü için sözkonusu durumun derin bir toplumsal etkisi olduğu muhakkaktır.



Kaynaklar

- Arslan, Emir Şekip. *Sürgünde Üç Ölüm*. İstanbul: Truva Yayınları, 2004.
Bizim Gazete, (11-12 Ağustos 2006).
- Bulut, Faik. *Dersim Raporları*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2005.
- Bozkurt, Serhat. “Bir Toplumsal Mühendislik Kurumu Olarak Aşair ve Muhacirin Müddiriyet-i Umumiyesi”. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Dikici, Mehmet. *Anadolu’da Türkler, Anadolu’ya Türk Göçleri*. İstanbul: Burak Yayınevi, 1998.
- Doğan, Ozan. “Caz’a Kaval’dan Gökyüzü Taşıyan Pülümür’lü Sürgün Şair: Cemal Süreya”. *Pülümür*. Der: Şükrü Aslan. Ankara: Ütopya Yayınları, 2016.
- DÜSTUR*. 3. Tertip, Cilt: 15. Ankara: Başvekâlet Matbaası, 1934.
- Erder, Leila, İlhan Tekeli. *Türkiye’de Uygulanan Yerleşme Politikaları Yerleşme Yapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1978.
- İnönü, İsmet. *Defterler, 1919-1955, I. Cilt*. Haz: Ahmet Demirel (Gün gün İnönü’nün Ajanda Notları). İstanbul: YKY, 2001.
- Milliyet Gazetesi*, (30 Nisan 2012).
- Munzur Etnografya Dergisi* sayı 27-28, (2008).
- Necmeddin Sahir Silan Raporları*. Der: Tuba Akekmekçi ve Muazzez Pervan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.
- Özgüden, Doğan. *Vatansız Gazeteci*. İstanbul: Belge Yayınları, 2010.
- Tekeli, İlhan. “Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Nüfusun Zorunlu Yer Değiştirmesi ve İskân Sorunu”. *Toplumbilim Dergisi*. Sayı: 50, (1990).
- Turan, Şerafettin Turan. *Türk Devrim Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996.

Kozmogoni ve Toplumsal Tabakalaşma: Vedik Mitoloji Üzerine Bir İnceleme*

Cosmogony and Social Stratification: A Study on Vedic Mythology

Barış BAŞARAN¹

Öz

Bu çalışmada mit ve toplumsal tabakalaşma arasındaki ilişki kadim Hindistan örneği üzerinden açıklanacaktır. İlk bölümde mitoloji çalışmalarına dair genel çerçeve özetlenip, Bronislaw Malinowski'nin mitlerin toplumsal kurum ve işbölümünü destekleyici işlevini öne çıkaran, sosyolojik yaklaşımına değinilir. Buradan hareketle ikinci bölümde, kadim Hind toplumsal tabakalaşma sistemi, Hinduizmin kutsal metinleri Vedalar'da kayda geçirilmiş kozmogonik mitlerin ana teması kurban eylemi ile ilişkisi itibariyle tartışılır.

Anahtar Kelimeler: Mit, kozmogoni, Vedalar, kurban, toplumsal tabakalaşma.

Abstract

In this study, the relationship between myth and social stratification is explained through an analysis of ancient India. In the first part, the general framework of current mythological studies are summarized and Bronislaw Malinowski's sociological approach which highlights the myths function to support social institutions as well as the division of labor is mentioned. In the second part the ancient Indian social stratification system is discussed through its relationship to the main theme of cosmogony of Vedas, the act of sacrifice.

Keywords: Myth, cosmogony, Vedas, sacrifice, social stratification

Giriş

Mit (mitos) sözcüğü eski Yunancada , “öykü” ya da “anlatı” anlamına gelmektedir. Bu şekliyle, en erken kullanımı, bir konu ayrımı söz konusu olmaksızın söze dökülen herhangi bir öyküyü bize düşündürür. Ancak, daha dar, Grekoromen yazını içerisinde yerleşiklik kazanan anlamı, “Tanrılar, doğaüstü varlıklar ya da geçmişte yaşamış kahramanlar üzerine anlatılan öyküler” olarak tanımlanabilir. Sözcüğünün anlamındaki ikinci katman, on dokuzuncu yüzyıl yazınında karşımıza çıkar. Sözcük bu asırdan itibaren günümüzde de yaygın kullanımına işaret eden anlamını, artık doğaüstü unsurlar barındırmasa da “herhangi bir konu hakkında, gerçek olmayan, yanıltıcı bilgi ya da anlatı” anlamını edinmiştir. Geniş kabul gören, herhangi bir anlatı, açıklama ya da inancın gerçeklerle uyuşmayan niteliğine atıfla kullanılan pejoratif bir tâbir olarak kullanılan mit, böylelikle, artık doğaüstü unsurlar barındırmayan, ya da doğrudan dini alanın konusu olmayan açıklamalar için de kullanılmaktadır.²

* Yayın Başvuru Tarihi: 09.09.2017, Yayın Kabul Tarihi: 25.10.2017.

¹ Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, baris.basaran@msgsu.edu.tr.

² Ayrıntılı bir okuma için bkz: Nigel Rapport, Joanna Overing, *Social and Cultural Anthropology, The Key Concepts*, (London: Routledge, 2000).



Bununla birlikte mitler Klasik çağda, henüz dini alanın bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu hâllerinde içerisinde dolaşımda oldukları toplumlarca belirli önem ve değer atfedilen kültür ürünleridir. Öyleyse bunlar içerisinde doğüstü varlık ya da olaylar üzerine anlatılar barındıran sıradan öyküler değil, devletli toplumlarda resmi devlet kültürleri ile desteklenen, devletsiz topluluklarda ise, toplulukça genel kabul görüp, benimsenen, kutsallıkları üzerinde odaya gözlemlenen anlatılardır. Mit en erken yazılı kültürün gözlemlenmeye başlandığı uygarlıklarda gördüğümüz ideal örneklerinde “peygamberlik yazını” ya da “kehanet” gibi diğer dinî yazından, anonim vasfıyla ayrılır. Çoğunlukla mit tamamıyla anonimdir, ya da klasik Yunan mitolojisinde gördüğümüz gibi, derleyiciler olarak halk ozanlarının isimleri ile biraraya getirilmişlerdir.

Mitlerin klasik çağlardan benzer kültür ürünlerinden ayrılmaları üzerine yapılan daha geniş ayrımlar, onu “Destan”, “Halk Hikâyesi” ya da “Efsaneler”den ayıran edebî kıstaslara odaklanır.³ Mitler diğerlerinden farklı olarak dünya ve insanların mevcut hâllerinde yaratılışlarını konu edinen kutsal öykülerdir. Bu daha dar yaklaşımdan hareketle, örneğin “yaratılış mitleri” tabiri bir totolojiden ibarettir. Çünkü tanrıların, doğüstü varlıkların başlarından geçen olayları konu edinen ama herhangi bir yaratılış etkinliği barındırmayan metinler mit olarak sınıflandırılmaz. Mircea Eliade böyle bir yaklaşıma koşut biçimde, mitleri yaratılış eylemi ile ayrılmaz bir bağ içerisinde görür. Mitlerdeki kişiler “Doğüstü Varlıklar”dır. Böylelikle Mit, “başlangıçta”, “masallara özgü bir zamanda” gerçekleşmiş, Doğüstü varlıklarca, ister eksiksiz bütün bir gerçeklik olarak Kozmos, isterse onun küçük bir parçası olarak bir kurum, kişi ya da nesne olsun bir gerçekliğin nasıl “yaşama geçtiğini” anlatmaktadır. Bundan dolayı Eliade için Mit her zaman “bir yaratılışın öyküsüdür çünkü bir şeylerin nasıl yaratıldığını nasıl varolmaya başladıklarını anlatmaktadır.” Eliade buradan hareketle, mitosların insanî her anlamlı eylemin, ideal modellerini içlerinde barındırdığını belirtir.⁴

Böyle düşünüldüğünde mit incelemesi, üzerinde çalışılan anlatıların tam olarak anlaşılabilmesi için metinsel çalışma ile sınırlandırılmamalıdır. Bu çalışmalar, toplumsal bağlam; mitlerin etkileşim içinde olduğu toplumsal kurum, âdet ve gelenekler ile olan karşılıklı ilişkileri ve bunların taşıyıcı oldukları öznelerin anlam dünyalarında gördükleri işlevler gözardı edildiği müddetçe tam anlamıyla nesnelere ele alabilmekten uzak kalacaktır. Bronislaw Malinowski böylesi bir sınırlılığa dikkat çekerek, onları güncel toplumsal işlevler ile ilintileri bağlamı içerisinde çözümlemeyi önerir. Böylece, mitleri ilkel insanlara özgü bir hakikat tasarımı, ilkelerin ister doğalcı (gökcisimlerinden hareketle) isterse tarihsel (geçmişin olaylarına dair) bir bilgi arayışının “bilim öncesi” ürünleri olarak görme eğilimde olan klasik mitoloji okumalarına mesafeyle yaklaşan Malinowski “sosyolojik bir mit teorisinin” gerekliliğini öne sürer.⁵ Ona göre, mitoslar herhangi bir şeyi “açıklamak” amacı taşımazlar. Nitekim etnografik gözlemler her seferinde araştırmacılara, ilkelerin hiçbir zaman bir “açıklama” arayışında olmadıklarını göstermektedir. Onlar için hayvan türleri, ırkların farklılığı, yer adlarının anlamı ya da kadın ve erkek arasındaki işbölümünün kökenleri olsun, mitlerde geçen hiçbir konunun “açıklanması” ya da “anlaşılır kılınması” gereksinilmez. Bundan dolayı, kimi mitlerin bir şeyin neden var olduğunu ya da ortaya çıktığını açıklamak amacı ile oluşturulmuş oldukları düşüncesinden hareketle “etiolojik” (nedensel) olarak sınıflandırılmaları dahi yanıltıcı olur. Malinowski mite, varolmayan bir açıklama çabasından hareketle bir tür entellektüel çabanın ürünü, saf öyküler olarak yaklaşmaktansa, onun içinde dolaşımda olduğu toplumdaki pratik anlamına odaklanmayı önerir. Cinsiyet rollerine dair modeller ihtiva eden mitlerden hareketle bir örnek verilirse:

³ Bu tür bir tasnif için bkznz: Pertev Nail Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, (İstanbul: Bilgesu Yayınları, 2013).

⁴ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, Çev: Sema Rifat, (İstanbul: Omnia, 2001), s. 16.

⁵ Bronislaw Malinowski, *Büyük Bilim ve Din*, Çev: Saadet Özkal, (İstanbul: Kabcacı, 1990), s. 85.



“Yerli için, erkek ve kadın cinslerinin farklı türde uğraşları olmasından daha normal bir şey olamaz; bunda açıklanacak hiçbir şey yoktur. Ama böyle ayrımlar, biliniyor olmalarına karşın, bazen sıkıcı, sevimsiz ya da en azından engelleyici olurlar, o zaman bunların haklılığını göstermek, eskiiklerini ve gerçekliklerini kanıtlamak, geçerliliklerini desteklemek zorunlu olur.”⁶

Böylelikle mitler, Malinowski'nin işlevselci olduğunu söyleyebileceğimiz yaklaşımına göre, toplumsal kurum ve normların ortaya çıkışlarını öykülendirirken, içlerinde dolaşımda oldukları toplumlarda mevcut değer yargılarını pekiştirir ve makbul toplumsal işbölümü ve ilişkilere dair örnek alınması beklenen modeller sunarlar. Bu yönlerinden hareketle Malinowski mitlerin birer “toplumsal ferman-ruhsat” (*social charter*) vazifesi gördüklerini savunur. Nitekim mit topluma dair bir sosyolojik ferman olarak, her şeyden önce bir toplumsal düzeni ya da geriye dönük bir ahlâkî davranış kalıbını yerleşik kılar. Müesses nizamın meşruiyetini olumlayıcı niteliğiyle muhafazakar oldukları söylenebilir ve nihaî anlamları toplumsal yapının temellerinde yatmaktadır. Bundan dolayı topluluk bireyleri onları kısmî mitik öyküler dinleyerek değil, içinde yaşadıkları toplumun toplumsal dokusu dolayımında öğrenirler. Bundan dolayı der Malinowski, birey için “doğuş mitosunun kesin anlamını veren, toplumsal yaşamın bağlamı, yapması söylenegele her bir şeyin nasıl da mazide emsal ve kalıpları olduğunun yavaş yavaş idrakine varmasıdır”.⁷

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Malinowski'nin toplumsal işbölümü ve kurumların geçerliliklerini destekleyerek onları haklı kılan işlevine odaklanan sosyolojik yaklaşımı perspektifinden kadim Hind yaradılış mitosları incelenecektir. Evrenin oluşumunu açıklayan, onun güncel biçimiyle yaradılışını öykülendiren mitler, kozmogoni (evrendoğum) mitleri olarak adlandırılmaktadır. Bu içerikle Hinduizmin kutsal yazılarının derlendiği “Vedalar”da on iki kozmogonik mit ayırteedilebilir. Bunların en eskisi olduğu gibi, diğerlerine de model oluşturarak sonraki anlatılarda tekrarlanacak temel motiflere kaynaklık eden mit, Puruşa İlahisi adıyla bilinir.⁸ Çalışma boyunca Vedik kozmogoni bu ilahi bağlamında çağdaş dini geleneklerdeki muadilleri ile karşılaştırmalı bir biçimde okunacak, son bölümde ise bu literatürün tekabül ettiği erken dönem Hind uygarlığının koşut yapılaşmış toplumsal tabakalaşma sistemine değinilecektir.

Vedik Kozmogoni: Kurban

Hinduizmin kutsal metinlerinin derlendiği Vedalar, dört ana bölümden oluşmaktadır. Derlenişi yaklaşık milattan önce on üçüncü yüzyıl civarına tekabül eden birinci bölüm; Rig Veda bu metinlerin en eski ve kutsal kabul edilen bin civarında ilahisini biraraya getirmektedir.⁹ Kadim Hind inançlarının en eski kozmogoni miti olan Puruşa İlahisi de bunlardan biridir. İlahi adını, mitin ilerleyen bölümlerdeki yeniden öykülendirilişi sırasında “Pracapati” ve “Brahman” isimleriyle de anılacak kozmik bir varlıktan almaktadır. Sözcük Sanskrit “Kişi” ya da “Ruh” anlamına gelmektedir. Ancak Puruşa, kadın ve erkek cinsiyetlerini üzerinde taşıyan, kozmik bir ilksel kişiye tekabül ettiği gibi onun bedeni kozmosun bütünselliğini de oluşturmaktadır. Nitekim İlahinin ilk mısralarında Puruşa şöyle betimlenir:

*Bin başı vardı Puruşa'nın, bin gözü, bin ayağı
Yeryüzünü her yönden kuşatır ve aşar
Puruşa varolmuş olanların ve olacakların tamamıdır.
Ölümsüzlüğün ve yiyeceklerle büyüyen her şeyin rabbidir o.
Böyledir büyüklüğü ama yine de o daha büyüktür.*

Tüm yaratılmışlar onun dörtte biridir. Dörtte üçü ise göklerdeki ölümsüzlerdir.¹⁰

⁶ Bronislaw Malinowski, A.g.e., s. 96.

⁷ Bronislaw Malinowski, A.g.e., s. 102.

⁸ Ayrıntılı bir tasnif için bkz. Brian K. Smith, *Classifying the Universe: Ancient Indian Varna System and the Origins of Caste*, (Oxford: Oxford University Press, 1994).

⁹ Veda sözcüğü Bilgi anlamına gelmektedir. “Rig Veda” ise “Övgü” ya da “Şükran İlahileri” olarak tercüme edilebilir.

¹⁰ Bu ve bundan sonraki Vedik metinler için bkz, <http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/>



Vedik Kozmoloji'de varlıkların mevcut hâllerleriyle yaratılışlarını önceleyen süreçte, sadece Puruşa ve bir dizi tanrının mevcudiyeti sezdirilmektedir. Puruşa'nın sıfatlarının açıklandığı mısraları evrenin yaratılışı üzerine mısralar takip eder. Evren ile kuşattığı bütün diğer varlıkların cisimleşmelerini mümkün kılan yaratılış eylemi ise Puruşa'nın kurban edilmesidir.

*Tannılar Puruşa'yı kurban ettiklerinde
Bahar yağdı, yaz yakıtı, sonbahar adak.
O başlangıçta doğanı; kurbanı, kutsal çimenlerde meshettiler.
Onda tüm tannılar, göksel varlıklar ve bilgeler kurban edildi.
Her şeyin sunulduğu bu kurbandan yağ aldılar ve ondan göklerde, ormanda ve köylerde yaşayan
hayvanları yarattilar.
Her şeyin sunulduğu bu kurbandan âyetler ve ilahiler doğdu, vezinler ve mantralar.
Ondan atlar doğdu ve diğer hayvanlar, çifte dişliler
İnekler doğdu ondan, keçi ve koyunlar.¹¹*

Farklı kültür ve uygarlıklardan günümüze kalan kozmogoni mitlerini karşılaştırmalı bir perspektiften incelediğimizde Puruşa İlahisi yaratılış etkinliğinde “kurban” motifinin baskın karakteri ile öne çıkar.¹² Batı tasavvurunda Kitab-ı Mukaddes dolayımında yerleşiklik kazananmış “ex nihilo” (hiçten) ve “söz” ile (“Tanrı ışık olsun dedi ve ışık oldu”) yaratılış tipolojilerinden farklı olarak bir dizi kozmogoni mitinde evren tanrısal bir maddi varlığın kurban edilmesi yoluyla mevcut biçimini kazanmış olarak tasavvur edilmiştir. Burada yaratılmış tüm varlık ve canlılar mitik bir zamanda (“Başlangıçta”) bu kozmik varlığın parçalanması sonucu bedeninden türemiş olarak tasvir edilir. Bu anlamda, Eski Ahit'in Yaratılış Kitabında ideal bir örneğini bulabileceğimiz, “metafizik” ya da “manevi” olarak adlandırılabilir kozmogoniler ile “maddi”, “fiziksel” kozmogoniler arasında bir ayrıma gidilebilir. Eski Ahitten Yeni Ahite “söz” ile başlayan (“Başlangıçta söz vardı ve söz Tanrıyla birlikteydi”) ve nihayet Kur'ân-ı Kerim'e kadar tek tanrıci dinî geleneğin temel motifini insan merkezci yaratılış anlatıları oluşturur. Buna karşı doğacı, maddi nesnelere tanrısal düzlem arasında sürekliliklerden hareket eden bir dizi kadim mitte yaratılış bir tanrısal varlığın bedeninin, genişleyerek infilakı (Çin), kan ya da meni gibi salgıları (Mısır) ya da parçalara ayrılması (Mezopotamya) motifleri üzerinden öykülendirilmiştir. Başka deyişle, batı dışı birçok yaratılış mitinde kozmik düzenin tesisi aşkın bir ilahi varlığın bilinçli tasarımıyla değil organik, doğal ve hatta evrimsel olduğunu söyleyebileceğimiz bir sürecin sonucu olarak tasavvur edilmiştir.¹³

Bu maddi tasavvuru paylaşan mitolojik gelenek içerisinde sınıflandırabileceğimiz Vedik kozmogoni ikinci bir kıstas itibarıyla diğer örneklerden farklılaşır. Tanrısal varlığın kurbanı birçok örnekte yaratıcı tanrının önderlik ettiği kozmik bir savaş sonucu bu varlığın öldürülmesi ya da boyun eğdirilmiş tanrılar arasından bir temsilcinin kurban edilmesi üzerinden gerçekleştirilir. Çağdaşları arasında klasik biçimini Mezopotamya geleneğinde bulabileceğimiz bu motif yaratılış anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkar. Yazıya geçirilişi milattan önce on sekizinci yüzyıla kadar geriye götürülen, Enuma Eliş Destanı bu motifin bir örneğidir. Destana göre Eski Babil baştanrısı Marduk bu konumunu, Tanrıça Tiamat'ın ordusuyla girdiği savaşta kazandığı zafer sonucu, hasmı Tiamat'ı öldürmekle kazanmıştır. Yaratılış süreci bundan sonra başlar ve ilkin yeryüzü ve gök cisimleri Tiamat'ın cesedinin parçalanması ile yaratılır. Sürecin sonunda yaratılacak insan ise Tiamat'ın esir edilmiş ordusundan bir komutanın, tanrıçanın oğlu Kingu'nun kurban edilerek

¹¹ A.g.e.

¹² David Adams Leeming, *Creation Myths of the World*, (Santa Barbara: ABC Clio, 2010), s. 345

¹³ Scott A. Leonard, Michael McClure, *Myth and Knowing: An Introduction to World Mythology*, (New York: McGraw-Hill, 2003), s. 32-34.



akıtılan kanından yaratılacaktır.¹⁴ Ancak yaratılışın hammaddesini yenilmiş düşman tanrıların cesetlerinin oluşturduğu kozmogonilerden farklı olarak Vedik mitolojide evrenin yaratılışı tanrısal bir varlığın gönüllü eylemi, kendisini varlıklar alemine can vermek için bir kurban olarak sunumu ile tasvir edilmiştir.

Puruşa İlahisinde ayrıntılandırılmayan bu boyut, Hinduizmin gelişkin biçimini bize veren ilerleyen Veda metinlerinde vurgulanmaktadır. Puruşa kurbanında, hâlihazırda kurbanı önceleleyen bir savaş anlatısı mevcut olmadığı gibi Puruşa bizzat kendisi, kurban edilmek üzere sunağa uzanmış ve bedenini tanrılara teslim etmiştir. Bundan böyle tüm bir kozmos artık Puruşa olacaktır çünkü yaratılan her varlık onun kurbanı sonrası bedeninden bir parça ile varlıklar âlemine dâhil olmuştur. Kadim mitoslarda sıklıkla karşımıza çıkan ve Hind yazınında muadilleri gözlemlenebilen, savaşçılara özgü agonistik ritüellerin tersine bu ölümden bir mücadele söz konusu değildir. Milattan önce 1000 sonrası derlenmeye başlanan Brahmana kitaplarına gelindiğinde ise kozmik kişi Puruşa ile Pracapati figürü iç içe geçmiş biçimde tasvir edilmeye başlanır. Brahmana kitapları, kurban törenleri üzerine odaklanmaktadır. Bu döneme kadar savaşçıl aryanlardan tevarus eden şiddet yüklü kurban ritüelleri modellerini savaş tanrısı Indra'nın bir diğer tanrı Vritra ile girdiği mücadele sonucu onu öldürüşünü öykülendiren mitlerden almıştır. Ancak ritüelleri derleyen bu dönemin kâtipleri için ilk Aryan istilaları döneminden kalma metinlerin baskın Indra figürü artık bir model oluşturmaktan uzaklaşmaktadır. Reform sonrası ritüel doğrultusunda kurbanın olabildiğince acı duymaksızın, kurban alanın dışında bir ağılda boğulduktan sonra tanrılara sunulması vaaz edilmektedir. Rahip hayvana fisıldar: “Ölmeyecek, zarar görmeyeceksin. Tanrılara gidiyorsun, hayırlı yollardan.” Bu yeni ritüel düzenlemeleri Pracapati üzerine olan mitlere atıfla meşruiyetini gerekçelendirir. Pracapati ölümle bir mücadeleye girmiş ve onu yenmeyi başarmıştır. Ancak ölümü dize getiren onun geleneksel silahlara değil yeni ritüel tekniklerine başvurmuş olmasıdır. Öyle ki, şimdi artık ölümü yenmekle kalmaz ayrıca onu yutar. Böylelikle o arketipsel kurban sunan hâline gelecektir. Bundan böyle yeni litürjide onu örnek alacak rahipler, ölümü hasımlarını bir yarışmada aldederek ya da dövüşüp öldürerek olsun yenebilme şansına sahip değillerdir. Kurban sunan ölümü artık sadece onu özümseyip, kendi üzerine alarak fethedebilecekler. (“Böylece ölüm kendi bedeni hâline gelir.”) Kurban sunan kişi de böyle yapmalı ölümsüzlüğü tıpkı sunaktaki hayvan gibi kendisini tanrılara adamak suretiyle tecrübe etmelidir. Öyleyse der Brahmana yazarı “Kurban sunan, kendisi kurban hâline gelmekle ölümden özgürleşmektedir.”¹⁵ Ölümü onu özümseyerek aldeden Prajepati ile kendisini feda ederek varlıklar alemine can vermiş olan Puruşa figürleri böylece içiçe geçer. Nitekim ikisi de hem kurban sunan hem de birer kurbandır. Her bir kurban ritüelinde kişi bu ilksel olay üzerinden Puruşa-Pracapati ile bir hâline gelir. Indra gibi bir katil hâline gelerek ölümsüzlüğe ulaşmak yerine kendisinden bir kurban çıkararak ritüelleştirilmiş bir ölüm tecrübe edilmektedir. Ancak böyle en azından âyin esnasında kişi tanrıların zamansız dünyasına dâhil olmuş olacaktır.¹⁶

Vedik Antropoloji: Kast

Peki kurbanı sunacak, tanrılara karşı kurban yükümlüklerinin öznesi olan insan kimdir? Vedik antropoloji insanın kökeni sorusunu birkaç farklı mit üzerinden ele alır. Ancak yine en eski ve yaygın açıklama Puruşa İlahisinde evrenin yaratılışını izleyen mısralarda karşımıza çıkar:

¹⁴ Destanın tamamı için bkz: Alexander Heidel, *Enuma Eliş: Babil Yaratılış Destanı*, (Ankara: Ayraç, 2000).

¹⁵ Karen Armstrong, *The Great Transformation*, (New York: Random House, 2006), s. 94.

¹⁶ Karen Armstrong, A.g.e.



[Tanrılar] Puruṣa'yı pay ettiklerinde kaç parçaya ayırdılar?

Ağzına, kollarına ne ad verdiler?

Baldır ve ayaklarına ne dediler?

Brahman'dı ağzı, kollarıysa her bir Kṣatriya'nın yapılmış olduğu kral.

Baldırları Vaiṣya oldu, ayaklarından ise yapıldı Sudra.¹⁷

İnsanın yaradılışı üzerine bu mısralar, Hind uygarlığının toplumsal tabakalaşma dizgesinin temel kategorilerinin yazılı en erken örneğini bizlere vermektedir.¹⁸ Puruṣa'nın bedeninin uzuvlarında cisimleşen insanlar metinde zikredilen farklı zümreler dolayımında, ayrışik formlar içerisinde canlılar dünyasına dâhil olur. Öyleyse henüz evrensel bir kategori olarak “İnsan”dan değil, canlılar dünyasından türler olarak Brahman, Kṣatriya, Vaiṣya ve Sudra'ların yaradılışları öykülendirilmiştir.

Brahmana yazınına geldiğimizde bu kategoriler “Varna” olarak adlandırılır. Terim “renk” anlamına gelmektedir. Toplumsal örgütlenmeye dair istilahi anlamı ise sosyoloji literatüründe “Kast” terimiyle karşılanmaktadır.¹⁹ İdeal biçimiyle kadim Hindistan örneği üzerinden literatürde incelenmiş olan kast örgütlenmesi, eşitsizliklerin keskin olduğu hiyerarşik toplumlara özgü yüksek bir toplumsal tabakalaşma düzeyine tekabül eder. Kısaca “içlevlilik ve kast dışı kişilere karşı katı etkileşim kodlarıyla çerçevelenmiş ortak bir atadan geldiğine inanılan aileler topluluğu” olarak tanımlayabileceğimiz kastların temelinde meslekî işbölümü yatmaktadır. Başka bir perspektiften statünün tamamıyla ailesel etmenlerce belirlenmesi dolayısıyla dikey toplumsal hareketliliği olanaksızlaştıran kast, bu yönüyle tabakalaşma sistemleri içerisinde sınıfın karşı kutbunda ekstrem bir eşitsizlik düzenlemesine tekabül etmektedir.²⁰

Hind toplumsal tabakalaşma diyagramında en üst mertebe Brahman kastına aittir ve bu zümre toplumsal bedende eğitim ve dinî ritüellerin icrası görevini üstlenmiştir. Bundan dolayı dinî ve eğitimlik ile ilintili meslekler ancak bu kasttan kişilere açıktır. Yaradılış sürecindeki ikincil konumuna koşut biçimde, iktidar diyagramında Brahmanları takip eden kast, savaşçı soylu ailelerin oluşturduğu Kṣatriyadır. Askerî ve bürokratik konumlara aday tedarik eden ailelerden oluşan bu kast mensupları böylelikle siyasî iktidarı da ellerinde tutmaktadır. Kṣatriya'nın temel özelliği fiziksel güç ve askerlik sanatına hâkimiyetidir. Sanskrit, “tahakküm” sözcüğünden türeyen bu isim, söz konusu kastın alt kastlar üzerindeki hâkimiyeti aracılığıyla, tabi bulunduğu Brahman kastını koruma yükümlülüğüne de işaret eder. Bu noktada dört kast arasında bir ayrıma gidilebilir. Vedik literatür kastları iki düzeyde sınıflandırır. Egemen düzey, rahip Brahmanlar ile savaşçı Kṣatriyalardan oluşurken ikinci, tabi düzey özgür köylü ve tüccarların oluşturduğu Vaiṣyalar ile topraksız köylü, işçi ve hizmetkârlardan oluşan Sudraları ihtiva eder.²¹

¹⁷ <http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/>

¹⁸ Vedik mitolojiyi uygarlık sonrası ortaya çıkan kast dışı tabakalaşma biçimlerine özgü farklı mitolojilerle karşılıklı değerlendiren bir çalışma için bknz. Alaeddin Şenel, “Toplum Biçimleri Boyunca Eşitlik Eşitsizlik Kavgası”, *Toplum ve Hekim*, Ocak 2014. Şenel burada eşitlikçi topluluklardan eşitsizlikçi toplumsal ilişkilere geçişte kast, zümre ve sınıf toplumları arasındaki farktan hareketle, insanlık tarihi içerisinde “dinsel ideolojilerin”, “sömürü ve eşitsizliği örtme işlevi gören ilk dünya görüşleri” olarak ortaya çıktıklarını ileri sürer. Şenel'e göre Hindistan'a özgü kast tipi tabakalaşmada karşımıza çıkan dinsel ideoloji biçimi, diğer örneklerden farklı olarak “ötedünyacı” olmaktan çok “öteyaşamcı” olarak adlandırılabilir. Buna göre “yeniden doğuş” düşüncesi (kuşkusuz ancak bir bireysellik tasavvurunun ortaya çıkışını imleyen Upanişadlar çağıyla birlikte) bireylerin kastlar içerisindeki dünyeviyazgılarına da anlam verecektir. Ayrıca bknz. Alaeddin Şenel, *Mezopotamya-Batı Geleneği ile Dünyanın Öteki Kültürlerinin Yararılış Mitosları*, *Bilim ve Ütopya*, (Eylül 2003).

¹⁹ Hindistan uygarlıklarına özgü kast tabakalaşmasının kökenlerinin izi M.Ö. 1500'lü yıllardan itibaren, yerleşik Dravidyen topluluklar üzerine akınlar gerçekleştiren göçebe Hint Avrupa kavimlerinin fetihlerinde bulunabilir. Fetihleri izleyen fethedilen-fetheden tabakalaşmasının, tabakalar arasında dikey devingenliğin önlendiği deri renkleri üzerinden ifade edilmiş bir kast tasavvuruna yol açmış olması mümkündür. Bknz Alaeddin Şenel, “Toplum Biçimleri Boyunca Eşitlik Eşitsizlik Kavgası”, *Toplum ve Hekim*, (Ocak 2014).

²⁰ Egon Ernest Bergel, *Social Stratification*, (New York: McGraw-Hill, 1962), s. 49-67.

²¹ Hermann Kulke, Dietmar Rothermund, *A History of India*, (London: Routledge, 1998), s. 39-41.



Diğer yandan Varna tabiri her ne kadar kasta dair temel kavram olsa da bunu daha çok me-tinsel bir genel model olarak düşünmek daha doğru olur. Fiiliyatta Hind toplumunda yaklaşık üç bin “Jati” mevcuttur. “Doğum grubu” olarak tercüme edilebilecek Jati yukarıda sıralanan özel-liklere haiz toplulukları adlandırmak için kullanılan terimdir ve kimi zaman ilgili literatürde “alt kast” olarak da geçmektedir. Nitekim her bir Varna'ya dâhil olan yüzlerce Jati söz konusudur ve yerel uygulamalara bakıldığında bunlar arasında kademelendirme bölgeden bölgeye farklı-lık gösterebilir. Çünkü yukarıdaki tabakalaşma doğrultusunda dört tabaka arasında hiyerarşi Hindistan boyunca yaygın olsa da Jati'ler söz konusu olduğunda yaygın bir ön kabul mevcut değildir. Örneğin bir bölgede Vaişya kastı içerisinde sınıflandırılan bir iş kolu başka bir bölgede Sudra'lar içerisinde değerlendirilebilir.²²

Vedik mitolojide yer verilmeyen bir diğer kategori ise “Nihsprsyā”, “dokunulmazlar” kate-gorisidir. Her ne kadar gerekli olsa da toplumca hoş görülme-yen, ritüel kirlenmeye yol açtığı düşünölen mesleklerle iştiğâl edenlerle, kast kurallarını ihlâl ettikleri için kast dışına atılan kişi ve soylarından geldikleri düşünölen ailelerin oluşturduğu bu kesim toplumsal tabakalaşmanın en alt düzeyidir. Veda yazarları kastların dört tabakadan oluştuğu, beşinci bir kastın mevcut olmadığı konusunda ısrar ederler. Bu zümre öyleyse, yükümlölükler kadar hak ve ögürlükleri de belirleyen kast sisteminin dışına atılmış, parya sınıflardan oluşmaktadır.²³ Ancak yirminci yüz-yıl başında Hindistan nüfusunun yüzde yirmisine ulaşan dokunulmazlar, siyasi bir güç hâline gelmeye başlar ve artık kendilerini on dokuzuncu yüzyıl yazınından itibaren kullanılan “Dalit” (ezilenler) terimi ile adlandırmaya başlarlar. Modern dönemde çıkarılan ayrımcılık karşıtı yasa-lara kadar bu zümre, kamusal görevlerden dışlanmış, kasaba ve köylerde ikâmet etmeleri yasak-lanmış ve bugün de çoğu bölgede halk arasında devam eden geleneksel tutum doğrultusunda diğer kastlarla toplumsal etkileşimleri ritüel kirlilik olarak göröldüğünden sınırlandırılmıştır.²⁴

Yeniden Vedik yazının dörtlü sınıflandırmasına dönersek, Brahman kastının toplumsal hiye-raşisinin en üstündeki konumu yaradılış mitlerinde kendilerine atfedilmiş özelliklerle gerekçe-lendirilmiştir. İlki zamansaldır. Brahman yaradılış sıralamasında diğer kastlardan önce gelmek-tedir. O ilk doğandır, Puruşa'nın bedeninde “baş” ve “ağız”a tekabül etmesi onun önderliğine delâlet etmektedir. İkinci olarak Brahman insan türünün en kusursuz temsilcisi olarak ontolojik standardı temsil eder. Vedik yazarlar, sık sık diğer kastları bu standartta mesafeleri ile değeri-lendirirler. Son olarak Brahmanların üstünlüğü onların kutsal yazılara hâkimiyetleri dolayısıyla edin-dikleri rahiplik tekelleri ile açıklanır. Böylece, ağız, kol, bacak ve ayakları model alan kategorik-leştirme Hind toplumuna özgü toplumsal işlevler hiyerarşisini açıklar. Nitekim insan bedeninin organlarının gördüğü vazifelerin önem sıralaması toplumsal beden boyunca dağıtılmış kastlar arasındaki hiyerarşiyi de meşru kılmaktadır. Brahmanlar, Puruşa'nın kafasından yaratılmış, sö-zün (ağız) soyut gücüyle silahlanmış, yaradılıştan gelen bilgelikleri (kafa) ile toplumsal hiyera-şinin tepesinde konum edinmişlerdir. Savaşçıların kastı Kşatriya'nın fiziksel gücü temsil eden kollardan yaratılmış olmaları onların önemine işaret eder. Vaişya ve Sudra kast mensupları ise, bacak ve ayaklardan türemiş olarak, akıl ve fiziksel gücün kaynağı üst bedene hizmetle yükümlü bir fitratla yaratılmışlardır.

²² Ayrıntılı bir tasnif için bkz. G.S., Ghurye, *Caste Class and Occupation*, (Bombay: Popular Book Depot, 1961), Özellikle s. 241-280.

²³ Klaus, K., Klostermaier, *Hinduism*, (London, One World, 2004), s. 32-42.

²⁴ Örneğin kimi bölgelerde, Brahman kastından bir kişi sokağa çıkmazdan önce dokunulmazların sokağı boşaltması için çağrı yapılır. Eğer bir Dalit yakınından bir Brahman'ın geçtiğini farkedirse secde etmek zorundadır. Ya da temizlik işçisi Dalit'in işe koyulmazdan önce kirlitici varlığına karşı halkın tedbir alması için çağrı yapması beklenir. Diğer kastlardan ayırtılabilecekleri kıyafetler giymeleri beklenen Dalitler'in kırsal bölgelerde köy kuyusundan su çekmeleri dahi hoş karşılanmaz. Benzeri uygulamaların Hindistan boyunca aldığı yerel biçimler için bkz. G.S., Ghurye, *Caste Class and Occupation*, (Bombay: Popular Book Depot, 1961), s. 10-15.



Milattan önce altıncı asırla tarihlenen, Sama Veda seçkisinde derlenmiş bir başka ilahide.²⁵ Pracapati figürü üzerinden yaradılış bir kez daha öykülendirilir. Bu kozmogonide de kastlar yine tanrının bedeninden türemiş biçimde kavramsallaştırılırlar. Ancak bu sefer tanrısal bütünlük ile kastlar arasındaki ilişki, her birinin onun farklı organlarından “dışarıya salınmış” olmaları ile açıklanır. Bu eylem de yine bir kurbandır. Buradan itibaren, dört kast için herbirine tekabül eden, kutsal ilahî, vezin, tanrı ve mevsimler sıralanır.

(Pracapati) diledi, “kurbanı dışavereyim” Ağzından, dokuz mısralı Soma İlahisi salındı, beraberinde ise, vezinlerden Gayatri, tanrılardan Agni, insanlardan Brahman, mevsimlerden bahar. Bundan dolayı, ilahiler arasında dokuz mısralı, vezinlerden Gayatri, tanrılardan Agni insanlardan Brahman mevsimlerden ise bahar başta gelir. Göğsünden, kollarından onbeş mısralı Pancadassa İlahisi salındı ve beraberinde vezinlerden Tristubh, tanrılardan İndra, insanlardan Kşatriya, mevsimlerden yaz. Belinden, penisinden onyed mısralı Saptadasa İlahisi salındı, beraberinde vezinlerden Jagati, tanrılardan Vişya Devaları, insanlardan Vaişya, mevsimlerden yağmur mevsimi. Bundandır ki Vaişya her ne kadar diğerlerince yutulsa da tükenmez, çünkü penisten salınmıştır. Bundan dolayı bolca hayvanı vardır onun. Vişya Devalar tanrıları, Jagati vezni, yağmur mevsimi mevsimidir. Bundan dolayı, Brahman ve Kşatriya'nın yiyeceğidir, çünkü onların altında salıverilmiştir. Ayaklarından, tabanlarından ise yirmibir mısralı Ekavimsa İlahisi salındı ve beraberinde vezinlerden Anustubh ama tanrılardan hiçbirisi, insanlardan Sudra. Bundan dolayı, Sudranın bol hayvanı vardır ama kurban kesemez, çünkü onunla beraber salınmış bir tanrısı yoktur. Bundan dolayı, ayak yıkamaktan yukarı çıkmaz çünkü ayaktan salınmıştır.²⁶

Brahman yine zamansal olarak ilktir. İlkin o, tanrının bedeninden bir parça olarak varlıklar âlemine dâhil olmuştur. Tanrılar düzlemindeki muadili ise ritüeller esnasında kurbanları tanrıları katına ulaştırmakla görevli, bilge tanrı Agni'dir. Savaşçı tanrı Indra'nın Kşatriya ile alâkası Prajapati'nin fiziksel gücünün kaynağı, göğüs ve kollarından salınmış olması ile uyumludur. Takip eden kastların yaradılışında, egemen ve tâbiyet altına alınmış, ast ve üst arasındaki tabakalaşma vurgulanır. Vaişya bol hayvan sahibidir, böylelikle onun yiyecek tedarik etme rolü öne çıkar. Ancak aynı zamanda, tıpkı hayvanın insan karşısındaki konumu gibi o da “Brahman ve Kşatriya'nın yiyeceğidir”. Bel ve üreme organından salınmış olması onun üst kastlar tarafından yenilmesine karşın kendisini yenileyen, tükenmez bir üretim kaynağı oluşuna işaret eder. Nitekim Vedik yazında kast sistemine özgü ideal hiyerarşi sıklıkla doğa üzerine söylemde kullanıldığı biçimiyle “yiyecek” ve onu “yiyenler” arasındaki ayrıma referansla açıklanır. Üst kastlar aşağı kastlar üzerinden “beslenirler”: “Çünkü beslenen yiyeceğine üstündür. Bunu bilen astları üzerinde beylik sürer”.²⁷

Sonuc

Böylelikle birkez daha özgür üretici sınıflar olarak çiftçi ve hayvancılığın egemen kastlar karşısındaki konumu vurgulanır. Vaişya'nın bu tâbi konumu ilk iki kastın altından salınmış olmasından ileri gelir. Ancak en altta, ayak tabanlarından türemiş Sudralar mevcuttur. Burada üretim ve artı ürüne el koyma arasındaki ilişkiyi sembolize eden besin metaforu yerini ayak yıkamakla örneklenen “hizmetkârlığa” bırakmıştır. Bu da üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmayan topraksız köylü ve işçilerle birlikte kölelere işaret etmektedir. Sudralar dinî ritüellerden dışlan-

²⁵ Diğer kozmogoniler ve karşılaştırmalı bir okuma için bkınız, Brian K. Smith, *Classifying the Universe: Ancient Indian Varna System and the Origins of Caste*, (Oxford: Oxford University Press, 1994), s. 58-86.

²⁶ <http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/>

²⁷ Brian K. Smith, *Classifying the Universe: Ancient Indian Varna System and the Origins of Caste*, (Oxford: Oxford University Press, 1994), s. 46.



mıştır (kurban kesemezler) mit bunu kendisine tekabül eden bir tanrısının olmayışı ile gerekçelendirir. Böylelikle dört kast üzerinden tabakalaşmış eski Hindistan toplumunun, yaradılış kaynaklı ideal modeli belirgin hâle gelir: Brahmanlar başta gelir ve Kşatriyalar ile beraber “üretici sınıflar”, Vaişya'ların artı ürünü üzerinden beslenir. Mülksüz Sudralar ise, dinî ritüelin olduğu kadar üretim işlevinin de dışında düşünülmüş, Sudra kastı içerisinde köle ve hizmetkârların boyunduruk altına alınışları, yaradılıştan gelen fitratları ile meşrulaştırmıştır.

Kaynaklar

- Amstrong, Karen. *The Great Transformation*. London: Random House, 2006.
- Bergel, Egon Ernest. *Social Stratification*. New York: McGraw-Hill, 1962.
- Boratav, Pertev Nail. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2013.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Omnia, 2001.
- Ghurye, G. S. *Caste Class and Occupation*. Bombay: Popular Book Depot, 1961.
- Heidel, Alexander. *Enuma Eliş: Babil Yaradılış Destanı*. Ankara: Ayraç Yayınları, 2000.
- Klostermaier, Klaus K. *Hinduism*. London: One World, 2004.
- Kulke, Hermann ve Dietmar Rothermund. *A History of India*. London: Routledge, 1998.
- Leeming, David Adams. *Creation Myths of the World*. Santa Barbara: ABC Clío, 2010.
- Malinowski, Bronislaw. *Büyü, Bilim ve Din*. İstanbul: Kabalcı, 1990.
- Rapport, Nigel, Joanna Overing. *Social and Cultural Anthropology, The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.
- Sacredtexts.com (Erişim: Ağustos, 2016)
- Sarma, D.H. *Hint Dini Tarihine Giriş*. Ankara: Ataç, 2005.
- Smith, Brian K. *Classifying the Universe: Ancient Indian Varna System and the Origins of Caste*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Şenel, Alaeddin. “Mezopotamya-Batı Geleneği ile Dünyanın Öteki Kültürlerinin Yaradılış Mitleri”, *Bilim ve Ütopya*. (Eylül, 2003): s. 12-29.
- Şenel, Alaeddin. “Toplum Biçimleri Boyunca Eşitlik Eşitsizlik Kavgası”. *Toplum ve Hekim*. (Ocak 2014): s. 5-23.
- Leonard, Scott A. ve Michael McClure. *Myth and Knowing: An Introduction to World Mythology*. New York: McGraw-Hill, 2003.

Requiem*'lerin Dünyevîleşmesi Müzik – Ölüm İlişkisinin Dinin Himaye ve Retoriğinden Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler

Secularization of Requiems Examples of Gradual Distancing from the Patronage and Rhetoric of the Religion Reflected by an Institutionalized Genre Regarding the Music and Death Interrelationships

H. Alper MARAL¹

Öz

Kökenleri Hristiyan Katolik pratiklerine dayanan, ölümün ardından kalanlara manevî huzuru ve ilâhî iradenin mutlakîyetini telkin eden *requiem*'ler, başlangıçta sadece kiliselerde icra edilen, dinî müziğin en muteber, hacimli örnekleriyle ayrışan ritüellerken, zamanla, özellikle iki Dünya Savaşı'yla sınıanan 20. yüzyıla doğru, köklü değişimler göstermiş, başta travma kültürüyle, önce ağır biçimde politize olmuş, ardından iyiden iyiye sekülerleşmiş ve güncel sanat pratiklerinin deyiş ve gramerlerini yansıtır olmuştur. Bu metinde sözkonusu sürecin—dinî kökenlerinden, neredeyse buna tepki sayılabilecek dönüşümlerle uzaklaşan *requiem*'deki evrilmenin—dinamikleri, koşulları ve yansımaları, başat örnekler üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Requiem*, liturji, dinî – dünyevî dikotomisi, müzikal gramer, 2. Dünya Savaşı.

Abstract

Requiems, with their roots in the Catholic Christianity were liturgical rituals addressed to the deceased and moreover, to the communities left behind, imposing the spiritual piece and serenity, while establishing the celestial, holy authority. This practice changed drastically towards the 20th Century; especially the wild destructions of the First and the Second World Wars, and the consequent cult of trauma gave birth to a “dehumanized,” radically politicized art, notwithstanding requiems. With the help of some outstanding, representative examples, this paper tries to give an overview to the dynamics, conventions and reflections of this evolution.

* Yayın Başvuru Tarihi: 08.08.2017, Yayın Kabul Tarihi: 30.09.2017.

¹ Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, alpermaral@yahoo.com.



Keywords: Requiem, liturgy, sacral – secular dichotomy, musical grammar, World War II.

Giris

Müziğin ölümle ilişkisini ilk sahiplenen bağlamın din ya da aynı işlevi üstlenen inanç sistemleri olması şaşırtıcı değildir. Bu işlevsellik boyutu, öncelikle ölümle ilgili ritüellerin kurulmasında müziğe önemli roller yüklemiştir; acılı kitleleri bu koyu gerçekliğe karşı vakur olmaya—ya da tam tersine, kendini helak etmeye davet etmiş, ve böylelikle deneyimlenecek bir *katharsis*'le, deyim yerindeyse, sağaltmaya yönlendirmiştir. Aynı acıyı paylaşanları birarada tutmaya; birbirleriyle ilişki, iletişim kurdurmaya teşvik eden müzik, bu özelliğiyle neredeyse bütün inanç sistemlerinin bir enstrümanı, aracı olmuştur.

Özetle, neredeyse her bir kültürün ölümle muhasebesinde müziğe belirleyici bir yer verdiğini önermek abartılı olmaz. Müzik – ölüm ilişkisini etraflıca ele almak mümkün görünmese de, bu yolda en azından bir temel çerçeve sunan, kapsayıcılık iddiası taşımasa da konuya giriş ya da takdim niteliğinde kotarılmış çalışmaların, ya da tek bir mefhuma odaklanan monografilerin varlığı, iyi niyetli çabalar arasında sayılabilir.² Böylesi çalışmalarda genellikle ya çeşitli türlerin yapısal özelliklerine, ya da gözlemlenebilen ritüellerin etnografik tasvirlerine ağırlık verilir; kimi zaman da aktarılan anlatıları üzerinden düşünsel/mitolojik arka planlarına, zihinsel paradigmalarına ışık tutmaya çalışılır. Konu karanlık ve gizemli olduğunca, davetkârdır da: “Başkasının acısına bakma”nın³ “pornografik” çekiciliği, bu denli acı dolu bir bağlamı dahi, özellikle genç araştırmacılar için bir cazibe odağına çevirmeye yetmiştir: Özellikle etnomüzikoloji alanında ağıtlara eğilmek, oldukça yaygın bir pratiktir—ve insanın doğasını çarpıcı bir biçimde yansıtır: Bulunabilecek en samimî ve bozulmamış kültürel pratiklerden biri, böylelikle cazip bir “araştırma nesnesi”ne dönüştürülür.

Diğer bir kol, az önce bahsi geçen anlatılar üzerinden şekillenir: Kimi zaman serbest çağrışımla bağlamlandırılmaya çalışılan sayısız öge, yorumlamaya fazlasıyla geniş bir alan bırakır—bu da çalışmayı nesnesinden uzaklaştırmak pahasına edebî ya da amacını aşan felsefî bir kisveye büründürme rizikosunu taşır. Hele de din ya da benzer inanç sistemleriyle böylesi sıkı ilişki örüntülerine sahip bir konuda—müzik ile ölüm ilişkisinin “içsel” meselelerine, boyutlarına yönelen bir çalışma alanında—retoriğin ağırlık merkezini kaydırması son derece olasıdır.

Bir de tersine, neredeyse salt formel bir ele alışla—müzikal gramerin analiz edildiği, dussal malzemenin sembollere indirildiği; neredeyse statik sayılan bir (müzikal) formu yansıtan temsilî öğeler olarak çerçevlendiği, deyim yerindeyse, istatistikî verilere çevrildiği çalışmalar vardır. Bunların başında, şüphesiz, Avrupa kökenli sanat müziği bağlamında geniş bir örneklem sunan *requiem*'ler gelir.

Bu çalışmada, tüm bu yönelimlerin belli oranlarda yansımalarını içermekten geri durmayan, ama konusunun sıra dışı, “çaprazlanmış,” melez önermesi gereği, hepsinin kesişim kümesinden devşirilen öğelerle daha normatif ve pragmatik bir yöntem izlenmeye gayret edilecektir: “*Requiem*'lerin dünyevîleşmesi” gibi bir başlık, en hafif ifadeyle, bunu zaten zorunlu kılmaktadır; zira kaynağı, kökeni, özü gereği, tamı tamına dinî olan bir pratiğin “dünyevîleşmesi”nin koşulları ve “mekanlığı” tek ya da yalınkat bir dizgeyle açıklanabilir olmaktan oldukça uzaktır.

Anılan süreç—“*Requiem*'lerin dünyevîleşmesi”—aslında tam bir 20. yüzyıl pratiğidir. Ama onu hazırlayan kimi kurucu edimlerin, deyim yerindeyse, ilk “kanat hareketlerinin” 19. yüzyıl sonunda, Geç Romantizm'in uzantıları olarak deneyimlenmeleri / yorumlanmaları da bu çağ dönümü arifesinde yerli yerinde görünmektedir. Sekülerleşme yolunda bu büyük paradigma de-

² Bkz.: Alper Maral, “Müzik ve Ölüm. Yitim ve Karanlığın Uğultusu; Ritüel ve Teslimiyetin Sağaltıcılığı Üzerine”, Gevher Gökçe Acar (Der.), *Ölüm Sanat Mekân IV*, (İstanbul: DAKAM, 2014), s. 184 – 229; özellikle metnin kaynakçası.

³ Bu tamlama, konunun derinlemesine ele alındığı sarsıcı bir yapıttan aktarılmıştır: Susan Sonntag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 1994).



ğişimine geçmeden önce *requiem*'in dinî arka planına, tarihinin ilk evrelerine kısaca değinmek, bağlama ışık tutabilecek, dönüşümün dinamiklerini daha belirgin kılacaktır.

Kök Hücre: *Dies irae*⁴

Bu türün kökenlerine kısaca bakılacak olursa, *dies irae* şeklinde formüle edilen bir kavramla karşılaşılır. Bu Latince kavram, *Dies Irae*, yani “öfke günü,” bir tür “Tanrı'nın gazabı”na işaret eder ve dinî müziğin, özellikle Hristiyan litürjisini temel alan müziklerin, başat kavramlarından biridir. Bir yandan da *requiem*'in en önemli yapı taşı; müzikle tasvirin en cazip konularından biridir. Biraz teknik bilgi vermek gerekirse: *Dies irae*, *Ölüm Massı* ya da *Ölümler Massı*'nda⁵ kilit noktayı tutan bir “sekans”a, yani ardıl parçacıklarını, varyantlarını, çoğaltmalarını türeten bir temel ezgi hattına (*sequence*, *Sequenz*)⁶ dayandırılır; bu da Celanolu Thomas'ın “*dies illa, dies irae*” sözleriyle tanınan *libera me*'sidir.

Dies irae'ler genelde tek-seslidirler; bunun temel gerekçesi meseleyi, içeriği yalınlıkla, vasitasızca; süs, bezeme gibi sanatsal ya da yapay eklentilerle gölgelemeksizin ya da hırpalamaksızın aktarabilme kaygısıdır. Ancak geç örneklerinde çok-seslilik uygulamaları da görülür; bunun da arka planında Ars Nova ve Rönesans'ta iyiden iyiye belirginlik kazanan “mimarî,” yani yapıya koşut estetik algının; ya da ardından gelen Barok tavrın odaklandığı dramatik etkinin izleri görülebilir. Örneğin, Antoine Brumel'in *Requiem*'i, Johannes Ockeghem'in *Binchois* için *Lamento*'su, *Mort tu as navré / Misesere*; ayrıca Giammateo Asola, Orfeo Vecchi, Giovanni Francesco Anerio ve G.O. Pinoti'nin *requiem*'leri de *dies irae*'nin dikkat çektiği yapıtlardandır.⁷

Kavram—ve yöneldiği etki—17. yüzyıl sonrasında, Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Giuseppe Verdi tarafından; ve 20. yüzyılda Benjamin Britten, Gabriel Fauré ve Maurice Duruflé'nin *requiem*'lerinde de efektif olarak kullanılıyor olmuştur. Farklı uygulamalara örnek vermek gerekirse: Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti ve Johann Christian Bach *dies irae*'yi müstakil bölüm olarak bestelemişler; öte yandan, kimi besteciler yapıtlarına *Dies irae* adını vermişlerse de, ne yukarıda anılan referans sözlerini, ne de erken örneklerde kullanımı gelenekselleşen referans düz-şarkılı (*plainsong*) melodiyi kullanmışlardır. Sadece bu özelliğin bile *requiem*'in dünyevîleştirilmesi sürecinin bir yansıması olduğu düşünülebilir. (Örn. B. Britten *Sinfonia da Requiem* (1940) ve Krzysztof Penderecki, *Dies irae* (1967). Polonyalı bestecinin bu yapıtta kullandığı metinler İncil'den modern Fransız ve Yunan şairlerinin şiirlerine de çeşitlenmektedir).⁸ Kaldı ki, hiçbir sözün kullanılmadığı, salt enstrümantal *requiem*'ler de, özellikle afetlerin, terör saldırılarının; ya da “sözün bittiği...” dedirten yıkımların, yitimlerin ardından, yazılıyor olmuşlardır. Törü Takemitsu'nun (1930 – 1996) *Requiem*'i, (1957) örneğin, sadece yaylı çalgılar içindir. Bestecinin, hocası Fumio Hayasaka'nın ölümünün etkisiyle bu çalışmaya giriştiği düşünülse de, daha 26 yaşındayken, ölümle yüz yüze olduğunu hissettirmeye başlayan hastalığının, *requiem*'lerin başat görüngüsü—ya da efsanesi—olan “kendi *requiem*'ini yazmak”⁹ fiilini tetiklediği savı da, dikkat çekicidir.¹⁰

⁴ Metnin bu bölümünde daha önce yayımlanmış bir pasajdan (Maral, 2014) hareket edilmiş ve ona kaynaklık eden maddelerden (Caldwell, 1980; Boyd, 1980) önemli ölçüde yararlanılmıştır. Bu pasaj bağlama göre yapılan eklentilerle geliştirilmiş ve özellikle son bölümü, metnin ilerleyen kısımlarında detaylandırılacağı için seyreltilmiştir.

⁵ İslâmî pratikteki mevlile ritüelistik açıdan büyük benzerlikler taşıyan *requiem mass* kavramı ve uygulaması bir sonraki kesitte detaylandırılacaktır.

⁶ Bu türetme modu (AABBCC/AABBCC/AABBCCDEF...) 14. yüzyıl İtalyan *requiem mass*'larında ve geç 15. yüzyıl Fransız *missal*'larında da kullanılır.

⁷ John Caldwell, “Dies irae” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 466.

⁸ Malcolm Boyd, “Threnody” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 18, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 794.

⁹ Ayrıca, bkz.: Dipnot 15.

¹⁰ Eserin kaydı ve metin (Motoharu Kavashim) için: Törü Takemitsu, *How slow the wind*, BIS CD-1078 .



Benzer biçimde, Hans Werner Henze'nin 1991 – 1993 tarihli yapıtı *Requiem*'i de, “Dokuz Ruhânî Konçerto” şeklindeki sıra dışı alt başlığı ve bu adlandırmaya gerekçe teşkil eden ses örgüsü, tavrı ve kurulumuyla geleneksel gramerden oldukça farklı bir formdadır. Her fırsatta “aşikâr bir ateist, inançlı bir hümanist ve saplantısız bir sosyalist” olduğu dile getirilen¹¹ Henze'nin alışageldik bir *requiem* yazması; ötesinde bu başlık altında bir eser vermesi dahi dikkat çekicidir. Kaldı ki, besteci yapıtını tanımlarken “çağa koşutluk”un altını çizmektedir: Yapıtta bir yanda terör, dehşet ve acılar, diğer yanda tutkular, güzellikler ve dinamizm tematize edilirken¹² benimsenen müzikal gramer ve yansıması olan ses örgüsünün, dönemin post-modern deyişine öznel bir katkı sağladığı savunulabilir.¹³

Genel Hatlarıyla *Requiem*—çok kısa bir özet¹⁴

Requiem müzik tarihinde oldukça tuhaf ve son derece öznel bir kadere sahip olmuştur; besteciler kadar müzikseverlerce de fetişleştirilmiş, araştırmacılar ya da edebiyatçılarca peşine düşülmüş, yüzyıllardır üzerinde durulmayı sürdüren, “muammalı” bir kavram olagelmıştır. Kendini klasik müzik severlikle tanımlayan milyonlarca dinleyicinin en önemsedığı, favori bildiği ilk üç-beş yapıttan biri, şüphesiz, W.A. Mozart'ın, ya da G. Verdi'nin *Requiem*'idir. Bu türün “duygusuna kapılanlar” bu iki büyük eserin yanı sıra Hector Berlioz ve Johannes Brahms'ı, hatta B. Britten ve György Ligeti'yi de *Requiem*'leriyle anacak kadar müzikte cefa, keder ile; bir yandan da tınıya tahvil edilmiş başkaldırı, ya da tersine, teslimiyet ve kabullenmeyle, hemhal olurlar. Hristiyan coğrafyasında, özellikle inançlı kesimlerce böylesi bir benimseme bir ölçüde anlaşılır ve beklendik sayılabilir; zira, temelinde az önce de işaret edilen dinî arka planın ve kadim ritüelistik geleneğin varlığı, form ve içeriği tanıdık, meşru ve hattâ istendik kılmaya yeterlidir. Dinî/litürjik kodları haiz olmayan; örneğin başka dinlere mensup, işlek Latince bilgisinden mahrum dinleyiciler ise, şüphesiz müziğin ille de kelimelere ihtiyaç duyurmayan iç dinamiklerinden—ya da bu metnin odağında olan, *requiem*'in din-dışı kavramsallıklar ve motivasyonlarla inşa edilen örneklerinden etkilenir, ilhamlanır ya da “nasilenirler.”

Bu noktada, kısaca, biraz teknik bir çerçeve vermek, yerinde olacaktır: *Requiem* olarak kanişanmış *requiem mass*, yani Roma-Katolik Kilisesi *Mass*'ının (diline göre: *Messe*, *missa*) ölüler için olanı, *missa pro defunctis*; adını da bu ritüelin giriş bölümündeki ilk kelimedenden almaktadır: *Requiem aeternam dona eis, Domine* (aşağı-yukarı tercümesiyle: “Yüce Tanrım, ona ebedî huzur ver...”).

Bu dinî / ritüelsi bağlamıyla *requiem* 2 Kasım, Bütün Ruhların Günü'nde; ya da genel olarak, cenazenin defnedildiği gün; ya da defnin ertesinde; üçüncü; yedinci; ve otuzuncu günlerinde, ve yıldönümlerinde söylenebilen / icra/ ifa edilen bir türdür. *Katechismus/catechism* ya da *Dogma*'nın; başka bir ifadeyle taassubun kuralseverliğiyle, yüzyıllardır korunan bir bölümlendirme, akış şeması vardır:

Introit (*Requiem aeternam*)

Kyrie

Gradual (*Requiem aeternam*)

Tract (*Absolve, Domine*)

Sequence (*Dies irae, dies illa*)

Offertorium (*Domine Jesu Christe*)

Sanctus ve Benedictus

Agnus Dei

Communion (*Lux Aeterna luceat eis, Domine*)

ve kimi ritüellerde ardından söylenen Responsory (cemaatin cevabı): *Libera me, Domine*¹⁵

¹¹ Peter Petersen, “On Henze's Requiem,” (plak notları), Hans Wener Henze, *Requiem*, Sony Classical, SK 58972, 1993, s. 5.

¹² Hans Werner Henze, *Requiem*, (plak notları), Sony Classical, SK 58972, 1993, s. 4.

¹³ Kaydı için: Sony Classical, SK 58972, 1993.

¹⁴ Bu bölümde de yazarın daha önce yayınlanmış bir pasajından (Maral, 2014) önemli ölçüde yararlanılmıştır.

¹⁵ James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 751.



Bu akış şeması, kimi ufak bölgesel müzik türü tercihlerine, diyalekt farklılıklarına, vs. rağmen, aşağı-yukarı 14. yüzyıl'dan beri uygulana gelmektedir. Mozart üzerinden popülerleştirilen, hattâ fetişleştirilen “kendi *requiem*'ini yazmak” kalıp-davranışı bile¹⁶, günümüze en azından söylentisi ulaşan, ilk çok-sesli *requiem* için dahi geçerlidir: Guillaume Dufay (ö. 1474), kendi cenazesinde söylenmek için bir *requiem* yazmış, ancak eser günümüze ulaşmamıştır.¹⁷

15. yüzyılda yazılmış, ve ardından gelecek yapıtlara örnek oluşturan yapıtlardan başlıcası J. Ockeghem'in *Requiem*'idir (1470 civarı): Genellikle oldukça muhafazakâr bir *cantus firmus* kullanımı, ve köklü yapıtlara (kilise repertuarına) bolca alıntı/gönderme ile referans verme, imitasyonlar (benzetmeler) daha sonra da itibar edilen yapıt kurma düsturlarındandır. Antoine Brumel, Pierre de La Rue, Johannes Prioris bu dönemlerde türe katkıda bulunanlardır.¹⁸ Bir başka ortak karakteristik de *tessitura* seçiminde, yani ses alanı/aralığı, dolayısıyla tını rengi tercihlerindedir: Tiz / yüksek perdelerden ve parlaklıktan uzak, elden geldiğince koyu, karanlık bir tını; dolayısıyla pes ses alanı, *requiem*'lerin tınısal kimliğine etki eder. Diğer 16. yüzyıl bestecileri arasında Antoine de Févin, Cristóbal de Morales; türe önemli değişiklikler getiren Jean Richafort; Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Giovanni Francesco Anerio, Giammateo Asola, Giulio Belli, Francisco Guerrero, Jacobus de Kerle, Orlande de Lassus, Jacques Mauduit, Manuel Mendès, Philippe de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta, Vincenzo Ruffo, Jacobus Vaet ve Tomás Luis de Victoria sayılabilir.¹⁹

17. yüzyılda ise, Rönesans'ın türdeş doku / homojen ve girift ses örgüsü idealinden “barokizan” tavrın dramayı ve *affetto*'yu, yani etkililiği esas alan ve motive eden aygıtlarına doğru dönüşümün izleri sürülebilir: Konçertant stil—asıl sesin ayrışması, *continuo* kullanımı, efektler, süslemeler ve bezemelerle artırılmış dramatisasyon, enstrüman katkısı... Kabaca, operaya doğru bir evriliş! Gene de 16. yüzyılın *prima prattica*'sını, yani Rönesans'a ait eski stilini, dokusunu / ses-örgüsünü korumak, *requiem* gibi “hizmete özel” bir türün muhafazakârlığını anlaşılır kılmaktadır.

Yeni stili, *seconda prattica*'yı vaftiz eden Claudio Monteverdi, Giovanni Battista Grillo ve Francesco Usper'le birlikte bestelemek durumunda kaldığı²⁰ tumturaklı *requiem*'le, enstrümanlara da bağımsız bölümler—ifade alanları—açılabileceğinin görülmesini sağlamış, önünü açmıştır: Medici'lerden Cosimo II'nin cenazesi için hazırlanan (1621) bu yapıt hakkında, etkinlikte görevli olan Guilo Strozzi yazdığı şu satırlar manidardır:

“Seremoni dinleyenleri gözyaşlarına boğan bir enstrümental *sinfonia* ile başladı; Sappho'nun bulunduğu antik Mixolydian modunu taklit eden bu bölümün ardından, Don Francesco Monteverdi, Claudio'nun oğlu, en zarif ve kırılğan sesle şu hüznü sözleri şarkıladı: “*O vos omnes attendite dolorem nostrum ... Requiem aeternam.*” Sinfonia ile sıkça kesilen *introit* [giriş bölümü] olabilecek en büyük dikkat ve ciddiyetle dinlendi... Hassas *De profundis*'in ise, çilehanelerindeki ruhların onları ziyaret eden meleklerle bir söyleşiyimişçesine; yeniliğine ve enfes letafetine büyük bir hayranlık duyuldu...”²¹

¹⁶ Bu bağlamda belki de en tanınmış ve çarpıcı eserler, A. Puşkin'in Mozart ve Salieri adlı oyunu (A. Puşkin, *Küçük Tragedyalar*, Çev. Vâlâ Karaboğa, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1946) Diğer bir çeviri de Tomris Uyar tarafından yapılmıştır (De Yayinevi, 1987) ve Miloš Forman'ın meşhur *Amadeus* filmidir (1984).

¹⁷ James Pruet, A.g.e.

¹⁸ James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752.

¹⁹ A.g.y.

²⁰ O dönemin yükselen merkantiliz burjuvazisinde mesenlik, hamilik ve bunun dışavurumları / sahnelenişleri son derece önemli olmuştur: “İlk opera” diye vaftiz edilen *Orfeo* (1607) dâhil, dönemin birçok kilit yapıtı, o ya da bu haminin düğün, dernek, cenaze, vb., etkinliği ekseninde hazırlanmıştır. Haminin gücünü yansıtmak adına birçok sanatçıya birden sipariş verilir; kimi zaman bu sanatçılar yarıştılır, kimi zamansa “en iyilerin hepsi birden” göreve koşular olmuştur. Söz konusu requiem de bu açıdan istisna değildir. Özellikle *Orfeo* eksenli bir genel çerçeve için, bkz.: Altar, 2000: Cilt 1; s. 49 vd.

²¹ Leo Schrade, *Monteverdi*, New York, 1950/R 1964'ten aktaran: James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752



Daha sonraki yüzyıllarda da böyle büyük, önemli kişiliklerin, kralların, lordların, düşeslerin, ..., hamilerin, vs., ardından *requiem*'ler yazılması geleneği sürdürülmüştür.²² 17. yüzyıl kompozitörlerinden bu türe hizmet edenler arasında Gregor Aichinger, Giovanni Battista Bassani, Antonio Bertali, Giovanni Cavaccio, Francesco Cavalli, Maurizio Cazzati, Carlotta Ferrari, Pietro Antonio Fiocco, Santino Girelli, Johann Kilian Heller, Johann Kaspar Kerll, Duarte Lôbo, gibi isimler sayılabilir.²³ Anılan "gelişim çizgisi" itibarıyla, daha incelikli, ustalıklı partilerin—hem sesler hem de enstrümanlar için—yazılması; orkestrasyona daha fazla ağırlık verilmesi; genişleyen dinamik yeğinlik; bu arada bağımsızlaşan, solistleşen enstrümanların öne çıkmaları bir yanda; Rönesans'ın imitasyonuna dayalı, ama daha örgün, "fugal"²⁴ bir polifonik dokunun muhafaza edildiği, *Libera me* sekansının parafrazlandığı, çeşitlendirildiği geleneksel bölümler; sözlerin tekrarlanması pahasına genişletilen müzikal bloklar, diğer yanda; artırılmış dramatisasyon, hatta Lirisizm, 19. yüzyıla doğru *requiem*'lerin işlenişinde belirginlik kazanan öğelerden olmuştur. Bu zaman aralığında, örneğin, Giuseppe Bonno, Carlo Antonio Campioni, François-Joseph Gossec, Giovanni Paisello; ve W.A. Mozart'ı önceleyen ya da çağdaşı olan bestecilerden Johann Georg Albrechtsberger, J. C. Bach, André Campra, Domenico Cimarosa, Nicola Francesco Fago, Johann Friedrich Fasch, Francesco Feo, Johann Joseph Fux²⁵, Florian Leopold Gassmann, Baldassare Galuppi, Pietro Gnocchi, Johann Adolf Hasse, Johann Michael Haydn, Johann David Heinichen, Johann Anton Koberich, Marianus Königspberger, Jan Antonin Kozeluch, Giovanni Battista Martini, J. Georg Leopold Mozart, Giovanni Battista Pergolesi, Giacomo Antonio Perti, Josef Preindl, Antonin Joseph Reicha ve Georg Joseph Vogler, *requiem*'ler bestelemişlerdir.²⁶

Tüm bunlar arasında apayrı bir yerde duran, deyim yerindeyse, yüzyıllardır fetişleştirilen yapıt ise, şüphesiz W. A. Mozart'ın *Requiem*'idir (1791). Eser bestecinin zamansız ölümü sebebiyle, amaçlandığına—ölümü öncesinde—bitirilememiş, ancak önce Franz Xaver Süssmayr tarafından; hattâ ardından diğer bir *requiem* bestecisi, dönemin Viyana *Kapellmeister*'i olan Joseph Eybler tarafından yapılan eklentilerle, tamamlanmıştır.²⁷ Mozart'ın olgunluk döneminden, hatta son yapıtı olması bir yana, bu diğer iki ismin de ustalıkları ve özenleri esere bugünkü konumunu—repertuarın en önemli ve en sık icra edilen yapıtlarından biri olma durumunu—kazandırmıştır.²⁸

L. Cerubini, H. Berlioz (1837) ve G. Verdi'nin (1874) *requiem*'lerinin de Mozart'ınkinden arda kalır olmadıkları vurgulana gelmiştir: Her biri hem dönemlerinde, özellikle meslek erbabı tarafından, takdir edilmiş, hem de uzun yıllar sonrasında, repertuarın en etkileyici yapıtları arasında yerlerini almışlardır. Bu isimlerin renkli paletleri ve orkestrasyon ustalıkları, daha sonra bestelenecek *requiem*'ler için de model olmuştur—müzikal, estetik, litürjik, vs., katkıları türe damga vurmuştur. Ayrıca, João Domingos Bomtempo (1819), Friedrich Kiel (1859-60; 1881), Franz Liszt (1867-71), Gabriel Fauré (1877-78), Louis T. Gouvy, Antonin Dvořák, Camille Saint-Saëns,

²² Bkz.: James Pruet, "Requiem Mass" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752, vd.

²³ A.g.y.

²⁴ Füg çağrışımı; geleneksel kompozisyonun en önemsen kavramlarından olan füg / *fugue*—"kaçış" anlamındaki kökeniyle şöylesi bir müzikal yapıya işaret eder: Bir tema/motif kaçır gider, onu bir benzeri—başka perdeden aynısı, vs., hemen ardısıra takip eder; sonra bir diğeri... Bu yönüyle benzetleme ilkesi üzerine kurulu, yoğun dokulu, oldukça matematiksel bir müzikal mimari ögesidir. Tepe noktasının J. S. Bach'ın *Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı)* yapıtı olduğu düşünülmür.

²⁵ Yukarıdaki önermeye bir örnek olarak bestecinin yapıtı anılabilir: Johann Joseph Fux (1660 – 1741), *Totenmesse für die Exequien für die Keiserinwitwe Eleonora*. Kaydı için: Arte Nova, 74321 277777-2, 1995.

²⁶ James Pruet, "Requiem Mass" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 753.

²⁷ A.g.y.

²⁸ Yapıt hakkında, çoğu oldukça jurnalistik ve romantik, kolay ulaşılabilen birçok metin/hikâye yazılmıştır. Derli-toplu bir özet için: İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 1588.



George Henschel, C. François Gounoud, Giacomo Meyerbeer, Josef G. Rheinberger ve 19. yüzyıl karanlığına aşına sayısız besteci bu türde eser vermiştir.²⁹

19. yüzyıldaki “Cecilianism”³⁰ hareketi 20. yüzyıla da damga vurmuş, dinî repertuarı öne çıkaran hamleler konser / dinleme evrenine hatırı sayılır bir etki yapmıştır (J.S. Bach’ın da aynı kanaldan popülerleştirildiğini düşünmek çok da yersiz sayılmaz: *Passion*’ları, *Messe*’leri, koral-leri, vb., özünde dinî işlevli, içerikli yapıtlar olarak yaygınlaştırılmış, diğer yapıtları—daha so-yut, “salt müzik” idiomuna uygun eserleri—çok daha sonraları, ama gene dinî bir itaatle, benim-senmişlerdir). Özetle, büyük ihtimalle daha geniş kitlelere seslenebilmek adına, hemen anlaşılır, kolay icra edilir ve litürjinin “güvenli kıyıları”nda dolanır, yenice bir kilise müziği kurmak için, her sıklıktan sayısız besteci, çok sayıda—genellikle de “protokole uygun,” rizikosuz; ne var ki, çoğu kez formal, heyecansız, kıpırtısız—yapıt üretmiştir.

Müzikal gramerde en köklü değişikliklerin yaşandığı 20. yüzyılda, *requiem*’leriyle öne çıkan besteciler arasında şu isimler sayılabilir: B. Britten, Cesar Bresgen, Michel Chion, Frederick De-lius, Edison Denisov, Maurice Duruflé, Guido Guerrini, Hans Werner Henze, Sigfrid Karg-Elert, György Ligeti, Witold Lutosławski³¹, Witold Maliszewski, Randall Thompson, Aribert Reimann, Heinrich Sutermeister, Bernd Alois Zimmermann, ve biraz daha geleneksel imlâlarıyla Virgil Thompson, Riccardo Zandonai ve Amilcare Zanella... Şüphesiz, aralarında en bilineninin Ligeti (1923 – 2006; yapıt: 1965) olması, eserinden bir kesitin Stanley Kubrick’in çığır açan filmi, 2001. *A Space Odyssey*’de (1968) kullanılmasından ötürüdür. Diğer yandan, biraz milliyetçi bir tavırla, genellikle ülkelerinde (hatta cemaatlerinde!) sahiplenilen bestecilerin yanı sıra Duruflé (Fran-sa), Britten (İngiltere), ve Lutosławski (Polonya) kendi çevrelerinde en çok anılan, rağbet edilen ve yazdıkları 20. yüzyıl *requiem*’leriyle yerelliği biraz aşabilen besteciler olarak türün liderleri-dirler. Bu noktada, örnekleri çoğaltmak yerine, giderek din-dışı öğelerle iyiden iyiye dönüşmeye başlayan *requiem*’lerin hangi koşullar altında ve neden böylesi bir evrime konu olduğunu, elden geldiğince olgusal bir perspektifte, irdelemek yerinde olacaktır.³²

Requiem’lerin Dünyevîleşmesi

Bu çalışma için seçilen alt başlığın “Müzik – Ölüm İlişkisinin Dinin Himaye ve Retoriğın-den Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler” olması, aslında olgunun bir-

²⁹ Bu yapıtların birçoğunu içeren, kolay ulaşılabilir (ve hesaplı), 10 CD’lik bir kutulu sete, Requiem, Membran International, 223488 künyeli, edisyona başvurulabilir. Sette şu yapıtlar (bütün olarak) yer almaktadır: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626; Luigi Cherubini, Requiem in d minor; Messa Solenne Breve; Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem, op. 45; Giuseppe Verdi, Messa da requiem; Antonin Dvořák, Requiem, op. 89; Gabriel Fauré, Requiem, op. 48; Maurice Duruflé, Requiem, op. 9; Alfred Schnittke, Requiem, (ve anılan bestecilerin diğer birkaç kısa yapıtı).

³⁰ Almanya’da, 19. yüzyılın ikinci yarısında, başta, Regensburg’da muhkim Franz Xaver Haberl önderliğinde kurulan kilise müziği ekolü eliyle gerçekleşen dinî müzik reformu—daha doğrusu restorasyonu. Temel motivasyonu Aydınlanmacılık’ın iyiden iyiye “liberalize” ettiği dünya düzenine karşı bir reaksiyon olan Cecilian Hareketi’nin fikir önderleri arasında Ludwig Tieck, Friedrich ve August Wilhelm Schlegel, Johann Michael Sailer, E. T. A. Hoffmann, ve Anton Friedrich Justus Thibaut öne çıkar. Her ne kadar kökleri 15. yüzyılın Congregazioni Cecilian (Seçilya Cemaatleri) olarak bilinen örgütlerin pratiklerine dayandırılmaktaysa da, aslen 18. yüzyılda Münih, Passau, Viyana ve diğer merkezlerdeki Seçilman Loncalar bünyesinde, eşsiz korolarca icra edilen dinî müzik pratiklerinin ihyasına yönelik bir hamle/seferberlik olarak tanımlamak yerinde olacaktır. 1865’te yapılan bir çağrının ardından kurulan Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein adlı oluşum, Papa 9. Pius’un onayıyla meşrulaşmış, benzer grupların Hollanda, İtalya, Belçika, Polonya, Bohemya, Macaristan, İsviçre, hattâ Kuzey Amerika’da kurulmasının önünü açmıştır. (Gmeinwieser, 2001). Çok kaba bir özetle, eski pratiklere ve repertuarlara geri dönüşmesi muteber olmuştur.

³¹ Kaydı için: Witold Lutosławski, *Lacrimosa* (1937) for soprano, choir and orchestra; Polske Nagrania, PNCD 040; ayrıca gene aynı CD’de: Witold Lutosławski, *Funeral Music* (1955 – 8) (Hocası Bartók için yazdığı “matem müziği”).

³² *Requiem* başlığını kapatmadan önce, ille de bu kavramla anılmasalar da, benzer işlevler üstlenen birkaç türü/yapıtı daha zikretmek yerinde olabilecektir. Kaba bir tarihsel sıralamayla ilerlenecek olursa: Sprito l’Hoste da Reggio (yaklaşık 1510 – 1575 civarı), vd., *In Morte di Madonna Laura*, (*Canzoniere*; Kaydı için: Sony Vivarte, SK 45942)—Petrarca’nın metinleri üzerine, şanson karakterli—daha “şarkılama”lı—bir matem müziği toplama; Henry Purcell (1659 – 1695), *Music for the Funeral of Queen Mary* (1694?)—matem müziği repertuarının temel referanslarından biri; özellikle çalgılama ustalığıyla daha sonra gelecek örnekler model oluşturan bir başyapıt; John Blow (1649 – 1708), *Ode on the Death of Mr. Henry Purcell* (1696)—bu yapıt da, bestecinin ustasının, hocasının ardından yazılan, saygı duruşu mahiyetindeki yapıtlar repertuarına katkısı (Kaydı için: Harmonia Mundi, HMA 195201, 2008). John Dryden’in sözleri üzerine; Wolfgang Amadeus Mozart, *Maurerische Trauermusik*, K477—bu yapıt, besteci-nin masonik ritüeller için yazdığı bir dolu müzikten biri; *Masonik Matem Müziği*, örgütten bir üyenin kaybı ardından düzenlenecek törende çalınmak/söylenmek üzere hazırlanmış, Mozart’ın mensubu olduğu locada itibarını pekiştiren yapıtlardan biridir, muhakkak (Kaydı için: Karlton Classics, 30371 00157).

kaç dikotomi üzerinde ilerlediğine işaret etmektedir: Öncelikle, vurgulanan himaye ilişkisinin bir patronaj; yani “kol-kanat germe,” destekleme kadar, sevk ve idare etme, kontrol etme, verili değer sistemini empoze etme, vb. boyutları göz ardı edilmemelidir. Keza retorik de, daha önceki kesitlerde örneklendiği gibi, hem bir “deyiş” hem de bu deyişin taşıyıcısı olan gramerle—kural-lar kanonuyla—pekişmiş bir davranışlar bütününe yansıtıyor olmuştur. Bağlamdaki diğer bir çekişme / sürtüşme / pazarlık alanı da türün “kurumsallık” çerçevesidir; bir yanda *requiem*’in sayfalarıdır vurgulanan tarihselliği, toplumsallığı (daha bıçak-sırtı bir ifadeyle: cemaatselliği); meşruiyeti ve sahiplenilmişliği dururken; diğer yanda tüm bu verilere neredeyse sırtını döner bir tavırla bambaşka kavramları, öğeleri, etmenleri odağına alan; deyim yerindeyse bu kurumu / kurumsallığı sarsan / deviren; ya da en azından tadil eden, esneten; reddetmektense dejenere ya da deforme eden bir davranış modeli daha geçerli olmaya başlamıştır. Vurgulanması gereken, salt, hemrenk, mutlak ya da türdeş bir dönüşümün olmadığı; geleneksel pratikle—bu metinde altı çizilen—alternatiflerinin yan yana var olduğu bir müzikal estetik çeşitliliğinin 20. yüzyıl ve sonrasına damga vurduğudur.

Bu süreçte de kritik dönüm noktası, şüphesiz, 2. Dünya Savaşı’dır. Tüm toplumsal hayatı, hem de tüm kurumlarıyla—siyasetten sanata, bilimden inanç profillerine—kökten bir biçimde değiştiren ya da dönüştüren bu olay, ele alınan bağlamda da olağanüstü hamlelerin gerçekleştirilmesini zorunlu—ya da diğer bir bakış açısıyla—olanaklı kılmıştır.³³ Ancak, her nasıl ki 2. Dünya Savaşı bir anda, kendiliğinden ortaya çıkmış bir hezeyan olmayıp 1. Dünya Savaşı’yla arasında yaşanan sarsıcı dönemin; ötesinde bu ilk “topyekûn savaş”ın, hatta öncesinin—dünyayı birbirine düşüren emperyal sistemlerdeki ilk çöküşlerin—bir uzantısı, türevi, sonucudur; ona endeksli gibi görünen birçok dönüşüm de benzer süreçlerin sultasında gerçekleşmiştir. Sözü uzatmadan, bu önermeyi *requiem*’lerin dünyevîleşmesi üzerinden örneklemek adına açılacak ilk parantez, ilk hamlenin öncelikle din-içi, ancak mezhep ayrışmalı deneyimlendiğini vurgulamaya yarayabilir: Öncelikle, bu kerteye kadar, tek “dinî” bağlanmışçasına Katolik Hristiyanlık’tan söz edilmiştir—zira sözü geçen tüm pratikler bu “kurum” çerçevesinde, retorüğünde ve izleğinde gerçekleşegelmiştir. Oysa, bu evrede, bir de Katolik-litürjisi-dışı *requiem*’lerden söz etmek yerinde olacaktır; zira kökenleri gene 19. yüzyıl Alman Reformizm’ine (ve Romantizmi’ne!) dayanıyor olsa gereken hamlelerin bir türevi “*German requiems*” olarak adlandırılır—ve türün fitilini ateşleyen Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem (Bir Alman Requiem’i)* adlı şaheserinde metin olarak Protestanlığın şahikası, Luther İncili’ni kullanmıştır! Hristiyanlığı ikiye bölen bu çeviri, Protestanlığın / Evangelizm’in müzik dâhil, sonsuz genişlikte bir kültür evrenine dâhil olmasına olanak veren temel ahit, kutsal kitaptır. Ayrıca, ele alınan yapıtta, *requiem*’in olmazsa-olmazı sayılan Latince yerine bu çeviriyle birlikte kurulmuş yepyeni, müşterek ve nihayetinde bir “ulus yaratan” bir Almanca’nın kullanılması, kabullenilmesi pek kolay olmayan bir paradigma değişimine işaret eder.

Sadece *requiem* türüyle sınırlı olmamak kaydıyla, Brahms’ı önceleyen sayısız besteci, birçok dinî eserde hem Luther İncili’ni, hem de başka Protestan metinlerini kullanmış ya da temel almıştır. Hristiyanlık içinde olsa da, Katolik dogmasından uzaklaşma adına dahi önemli sayılması gereken bu hamleye, bağlam itibarıyla katkısı olan besteciler arasında Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Thomas Selle, Michael Haydn, Franz Schubert, Johann Immanuel Müller, ve I. F. Fasch anılabilir.

Metnin başlarında Mozart’ın hemen ardından en çok sevilen *requiem*’in Verdi’ninki olduğu zikredilmiş; küresel ölçekteki bu beğeni ve benimsemenin gerekçeleri arasında çoğu zaman din-

³³ Bu konuda, ayrıca bkz.: Alper Maral, “Şiddet, Dehşet, Tedirginlik, Yitim ve Travma: 2. Dünya Savaşı sonrası Müzik Gramerinin Ölüm ve Korku Betimlemesi Odaklı Kurucu İmgeleri – Kilit Yapıtlar üzerinden bir İmgelem Analizi”, *Ölüm Sanat Mekân V Sem-pozyumu*, Mimar Sinan Üniversitesi Fındıklı Kampüsü, Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu, 18.11, 2014, İstanbul (yayınlanmamış bildiri).

le direkt ilgisi olmayan motiflerin—“müziğin iç dinamiklerinin”; algıya, bilince ya da sezgiye hitap eden başka öğelerinin—öne çıktığı vurgulanmıştır. Tam bu noktada Verdi’nin *requiem*’ini daha önceki örneklerden ayırtıran temel nosyona değinmekte fayda var: Opera alanındaki eşsiz deneyimi; geniş kitlelerle kurduğu örgün ilişki, başta şarkılama ve orkestrasyon üzerinden ustalıkla sağladığı dramatik etki, onu “sakral” ve “seküler” dünyaları—ve gramerleri—birleştirmeyi başaran, nadir bestecilerden biri kılmıştır. “Dinî duygular için kilise şart değil!” şeklinde formüle edilebilecek düşüncesi, arifesinde olunan dönüşüme de düşünsel zemin—ya da kıvrak bir slogan—sağlamıştır. Aynı dönemde, özellikle iyice doyunmuş Romantizm ekseninde, kompozisyon dilinin iyiden iyiye kompleksleşmesi, *requiem* gibi oylumlu türlerin kilisede uygulanan ritüel bağlamından kopmasına; giderek öznel türler olarak şekillenmeye başlayan *Konzertmesse*, *Konzertrequiem*³⁴ gibi yenice ardıllarına, varyantlarına doğru evrilmelerine yol açmıştır. Bunun uzantısı olarak da, Verdi’yi desteklercesine “dinî duyguların dünyevî mekânlarda da deneyimlenebileceği” önermesi³⁵ yaygınlaşmış, bir sonraki evreyi hazırlayıcı bir tez gibi yorumlanmaya açılmıştır.

Dünyevîleşme Sürecinin Göstergeleri

Bu yeni evredeki dönüşümler, anahatlarıyla özetlenecek olursa, şöylesi bir tabloyla karşılaşırlar: Öncelikle, sözü geçen deyiş ve ona hizmet eden gramerde ağırlık merkezinin “dünyevî” sayılabilecek yöne kayışı, oldukça pragmatik bir gerekçeyle gerçekleşmiştir: Yeni estetik düzlemde sakral kuralların yerine müzikal kompozisyonun / müzikal tasarım kurallarının ağır çekmesi; başka bir ifadeyle, müziğin, kutsalın grameri ve retorikinin hizmetinden çıkıp, bilâkis, kendi paradigmasını yapıtın deyişine ve gramerine dayatması; kutsal öğeleri faydacı bir biçimde, işlevsel olarak ele alması—“malzeme” olarak değerlendirmesi; üstüne üstlük kendi formal çerçevesini dayatması, esastır. Bunun en belirgin yansıması, temel metnin, hattâ liturjinin terkedilmesidir. Keza, müzik – metin ilişkisi yüzyıllardır, hattâ binyıllardır, bir hizmet nosyonu çerçevesinde, “efendi – köle” metaforuyla değerlendirilegelmiştir. Liturjiden uzaklaşarak kazanılan serbesti, doğal olarak yaratım / tasarım davranışının da değişmesine zemin hazırlamıştır; böylelikle, bu çalışmada odaklanılan dönüşüm, kendini “ritüelin seyrelmesi”, “koreografisinin değişmesi”; başta müzik olmak üzere komponentlerinin dinsel paradigmadan çıkıp “sanatsal”; ve böylelikle, yalınkat, kaba bir bakışla “dünyevî” alana kayma biçiminde yansıtır.

Metin bahsinden uzaklaşmadan, içeriğin yanı sıra, bağlam itibarıyla belki de onun kadar önemli olan diğer bir ögesini, dönüşen *requiem*’in dilini de irdelemek yerinde olacaktır: Daha önce, Brahms’ın *Ein Deutsches Requiem*’inden söz edilirken altı çizilen dil meselesi—yani, “aslî dil” bilinen Latince’nin terkedilmesi—oldukça radikal bir dönüşüme işaret eder. Nerdeyse bütün dinlerde; özellikle Hinduizm’deki Sanskritçe; Musevilikteki İbranice; İslâm’daki Arapça kullanımıyla paralel bir biçimde, Hristiyanlık’taki Latince ısrarı, inanç sistemini bir yandan tarihselleştirirken, bir yandan da uzak, gizemli, ciddi; çoğu kez geniş kitlelerce anlaşılabilir dilin empoze edilenleri “halelendirmek”, “mistifiye etmek” ve dolayısıyla sorgusuz-sualsiz kabul ettirmek adına kullanıldığı; kimi zaman da istismara açtığı bir görüngüyü yansıtır. Bundan kopuş ise—Luther tercümesinin (Almanca), ya da herhangi bir güncel dilde verilen meallerin sağladığı anlaşılabilirlik—her şeyden önce, dini vasıtasızlaştırmaya; kutsal metinlerle inananların arasına giren dinî müesseselerin, “aracı kurumlar”ın işlevlerini eksiltmeye/tasfiye etmeye doğru “tehlikeli” bir adım sayılabilir. Bunun bir uzantısı olan, “uhrevî” bilinen ölüm düşüncesinin dünyevîleştiril-

³⁴ Buradaki *Konzert* kavramı bir yandan litürjik-dramatik yerine “konçertant” üsluba, bir yandan da şöylesi bir icranın doğal mekânı sayılan konser salonlarına—dönem itibarıyla filarmoni derneklerinin, “müzik dostları” gibi cemaatlerin buluştuıkları, bugünün bakışıyla “balo salonları”nı andırır mekânların, ya da yeni yeni şekillenmeye başlayan, sadece belli türde dinletilere elveren sahnelerin evsahipliğine—işaret eder.

³⁵ Arkadi Junold, *Das Requiem. Geschichte einer nichtliturgischen Musikgattung*, (Berlin: Arkadien Verlag, 2009), s. 22.



mesi, müziğin bağlamını / amacını / nüfuz alanını çok aşan sonuçlara da gebe. 19. yüzyıldan itibaren ölüm düşüncesinin özelleştiriliyor, bireyselleştiriliyor ve kişiselleştiriliyor olması; ölümün dinsel “tretman”dan çıkarılıp dünyevî / bireysel / toplumsal bağlama çekiliyor olması, şüphesiz Aydınlanmacı Dünya Görüşü ekseninde bir tasarruftur.³⁶ Kaldı ki, gene aynı dönemde, Romantizm çerçevesinde “Sanat’ın bir “alternatif din” olarak benimsenmesi”; bu süreçte müziğin “soyut” doğasıyla bu hamlenin başını çekmesi; “kompozitörün müzikal sanat-dininin tanrısı”³⁷ olarak kutsanması, itibarlandırılması, oldukça çarpıcıdır.

Doğal olarak kilisenin tepkisi gecikmemiştir: “Ritüelin amacından saptırılması;” *requiem*’in “sanat yapıtı” olarak kurgulanması; bu yapıtların “ibadet eden has müminler için değil, girift toplumsal örüntülerinde kentsoylular (burjuvalar) için yazılmaları”; ötesinde, konser salonlarına girerek kamusal kimliğini değiştirmesi; daha geniş cemaatlerin tümel katılımına, deneyimlemelerine elvermeyen yeni doğası—kısacası: sanata tahvil edilişi—bolca tepki görmüştür. Hatta bu haliyle bir dönem yasaklanmaları (Papa Pius X tarafından; 1903) son derece ilginç bir bilgi olsa gerekir.³⁸

Müzikal gramer üzerinden izlenebilecek diğer başat değişimlere kısaca değinilecek olursa: Öncelikle, geleneksel form ve metin öğelerine sadık kalmanın gereği iyice ortadan kalktıkça, karakteristik ses örgüsüyle birlikte, *requiem*’lerin tüm kimlik öğeleri; kompozisyonların “davranış” kalıpları, söylem ve deyişleri de farklılaşmaya başlıyor; model alınan türler çeşitleniyor ya da yeni modeller öneriliyor olmuştur (bu önerme ileride örneklerle temellendirilmeye çalışılacaktır). Genel olarak, müzikal gramerde 20. yüzyıla birlikte yaşanan radikal dönüşümler; özellikle, ille de atonal olmasa bile serbest-tonal / “pan-tonal”—ya da tonaliteyi “olumlu bir uygu zemin” olarak reddeden, böylelikle uyum idealinden uzaklaşan—bir gramer de, *Zeitgeist*’a koşut bir dünyevileşmenin yansıması ya da uzantısı olarak yorumlanabilir. Kaldı ki, 20. yüzyılın daha ilk çeyreğinde yaşanan dönüşümler, müzik algısı ve tasarımında o güne dek süregelen birçok geleneğin kırılması; alışıldık müzikal gramerin iyiden iyiye zorlanması ya da terk edilmesi; dönemin hız-hareket-şiddet-devinim eksenli estetiğinde akla-hayâle gelmeyecek vulgar dinamikliklerde üretimlerin yapılması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemin ardından gelen 50 yıllık süreçte ise, müzik her anlamda, tamı tamına, dönüşmüştür; belli geleneksel türler periferide varoluşlarını sürdürseler de, merkez(ler)de tablo radikal bir biçimde değişmiştir: Bir yandan yeni popüler türler, öte yandan akademinin—kuramı, entelektüel piyasayı ve eğitim bağlamını domine eden iktidar alanının—sahip çıktığı / desteklediği / empoze ettiği üretimler, özellikle zihinselliğin ve yeni bir yapısalığın (başta serial estetiğin³⁹, “bilimsel” arka plan fenomenolojisinin ve başka disiplinlerden etkilenimin) belirleyici olduğu bir duruşu yansıtıyor olmuştur. Bu modernist hamlenin, bizzatı köklendiği eskiyi reddi ve eskinin kurumlarını tasfiye etme istenci, kendini özellikle dayatılmış formları parçalama; başka alanlardan, özellikle bilimsel perspektiften ilham alan modellerden beslenme gibi davranışlarla pekiştirmiştir. “Sanat müziği”ni en azından 150 – 200 yıldır sultanı altında tutan klasik-romantik estetiğin ve gramerin başat göstergesi olan form

³⁶ Bu süreç post-modern döneme dek sürmüştür; ölümle ilişki bu dönem ve ardından gelen, içinde eridiği kabul edilen ve hattâ Neo-, Alter-, ya da Fluid-modernizm olarak adlandırılan evrede, özellikle Yeni-muhafazakârlık’ın egemen olduğu ekonomi-politik düzenek ve toplumsal çerçevede gnostik doğasına tekrar geri döndürülmeye başlamıştır.

³⁷ Loos’tan aktaran: Arkadi Junold, A.g.e., s. 34.

³⁸ Arkadi Junold, A.g.e., s. 19; 20.

³⁹ Kastedilen, 20. yüzyıl müziğine damga vuran; materyalin belli bir kök diziden hareketle oluşturulan matrislerden damıtıldığı; perdelerden dinamiklere her bir müzikal verinin dizgesel örgütlenimiyle kurgulanmış; ve dolayısıyla kompozisyonu önceden belirlenmişlik ilkesi uyanınca, zihinsellik çerçevesinde yücelten anlayıştır. 12-Ton (Ses) Müziği (12-Tone Music/Zwölftonmusik/Dodecaphony) bu anlayışın sadece perdeleri örgütleyen sistematiği ile, en alt kademesine; Total ya da İntegral Serializm ise, ölçülebilir / değer atanabilir görülen her bir öğeyi anılan matris sistemi içinde—verili serilere koşut—örgütleme hedefiyle, en komplike seviyesine işaret eder. Böylesi bir tasarım düsturunun müziği/sanatu “insansızlaştırdığı,” insanı sadece robotik bir uygulama ara yüzüne çevirdiği eleştirisi bir yönüyle haklı görülebilirse de, diğer yandan, tam da savaş sonrası gündeme gelmesi; insan iradesinin yol açtığı savaş / yıkım / vahşet deneyimine bir cevap olarak da okunabilmesini olanaklı kılar. Bir yandan da insan-üstü presizyon beklentilerinin karşılanamamasının, müzikte önemli bir atılım olacak *Computer Music*’in—bilgisayar müziğinin—önünü açtığı, itkisi olduğu, savunulur (Örn.: Milton Babbitt).

anlayışının tarumar edilmesi, etki – tepki diyalektiği açısından son derece beklendiktir. *Requiem* özelinde dönülecek olursa, örneğin, eski gelenek *colour de temps*'ın (kutsal imgelerin, kişilerin, ritüellerin, ... renklerle ilişkilendirilmesi/kodlanması) giderek terkedilmesi; başka kompozitörlerin yapıtlarına gönderme, atıf, parafraz, gibi yöntemlerle metinler-arası çaprazların giderek azalması gibi dönüşümlerin klasik *requiem*'in dinî derişimini zayıflatan, geçmişle bağlarını silikleştiren bir profili, diğeri bir davranış kalıbını yansıtır olduğunu önermek, yanlış olmayacaktır.

Jericho borazanlarını (sûr borularını) trombonla imleme, vb. bir pratik, yani, kişileri / öğeleri / idiomları bir enstrümanla temsil etme geleneği (örneğin, A. Reimann'da viyolonsel; Jacques Rebotier'de klarinetler ve akordeon; Einojuhani Rautavaara'da bakır nefesliler, ...), her ne kadar kökenleri Brahms ve Mozart'a kadar uzatılabilecek bir davranışsa da, radikal dönüşümlere uğramıştır. Benzer biçimde Gregoryan kalıplarının; özellikle de *Dies Irae* temasının / ezgisinin serbest olarak, örneğin salt enstrümantal bir pasaj içinde kullanımı, hem sözden (yani, kelimeden; kutsal metinden) uzaklaşma (bu yönüyle soyutlama), hem de enstrümantal icranın yerleşmiş konser folkloruna koştur tavrı, dünyevî pratiğe tahvil edilebilecek bir edim olarak yorumlanabilir. Sonuçta, “konser *requiem*’i” ve dinî *requiem*’in iyice birbirinden ayrılmış formlar olarak ele alınmaları, en azından muhafazakâr çevrelerce benimsenmekte, onaylanmaktadır.

Diğeri yandan, müziko-dramatik potansiyelin yüksekliği *requiem* ya da oratoryo gibi dinsel kökenli formların cazibelerini korumalarının temel gerekçesi olarak görülebilir⁴⁰: Örneğin, *requiem*’in oturmuş dramatik potansiyelinden yararlanma; “*quasi-stil*” – ya da bağlam atıfları; bir yandan da böylesi türlerin oylumları, özellikle büyük kurumlarla ilişki kurmayı uygun gören kompozitörler için türü son derece pragmatik bir aygıt haline getirebilmiştir. Nitekim, bu yüzyılda üretilen *requiem*’lerin künyelerine ya da “secereleri”ne bakıldığında, hangi tür kurumlarca, ne tür bağlamlarda çalınmak üzere sipariş edildikleri; siparişleri alan bestecilerin “piyasa”daki konumları; kimlikleri, temsiliyetleri; ötesinde, bu yapıtların realizasyonu için gereken finansal dinamiklerin oylumu, oldukça dikkat çekici olabilmektedir.⁴¹ Sadece bu önerme dahi, az önce vurgulanan ayırımın—“konser *requiem*’i” ve dinî *requiem*’in iyice birbirinden ayrılmış formlar vasfıyla dolaşımda olmalarının—meşruiyet zeminine işaret eder.

Frederick Delius’un (1862 – 1934) *Requiem*’i (1913 – 1916)⁴²; John Foulds’un (1880 – 1939) *A World Requiem (Bir Dünya Requiem’i; 1921)*⁴³ ya da Benjamin Britten’in (1913 – 1976), *War Requiem (Savaş Requiem’i; 1962)*⁴⁴ yapıtları gibi birçok eser, litürji yerine daha dünyevî metinleri kullanıyor ya da din-dışı bağlamları tematize ediyor olmalarıyla, neredeyse tamamen kilise dışında bir tanınırlık ve kabul görmüşlerdir. Hattâ, bu besteciler, genellikle dini arkalarına alan iktidarların savaş çıkırtkanlıkları yapmaktan geri durmadıkları vahşi dönemlerin ardından (Delius ve Foulds 1. Dünya Savaşı’nın; Britten 2. Dünya Savaşı’nın ardından) verdikleri yapıtlarıyla, bu ekseninde “afroz edilme” rizikosunu almışlardır.⁴⁵ Örneğin, Britten’in pasifist dünya görüşü⁴⁶;

⁴⁰ Ayrıca bkz.: Gramann, 1984.

⁴¹ György Ligeti’nin *Requiem*’i İsveç Yeni Müzik İnişiyatifi Nutida Musik desteğiyle yazılmış, ilk temsili Stockholm’de gerçekleştirilmiştir (1965). Daha önce de belirtildiği gibi bu yapıttan (ve Ligeti’nin diğeri yapıtlarından) pasajlar Stanley Kubrick’in 2001 *A Space Odyssey* filminde (1968) kullanılmıştır (ayrıca, bkz.: Crilly, 2011). Alman besteci Hans Werner Henze’nin *Requiem*’i ise London Sinfonietta, Suntory Corporation for the NHK Philharmonic, ve Westdeutscher Rundfunk gibi birçok önemli kurum ortak siparişi olarak 1991 – 1993 yılları arasında bestelenmiştir. London Sinfonietta, 1989 yılında ölen sanat yönetmenleri Michael Vyner anısına, Henze’nin yanı sıra Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, Tôru Takemitsu, Oliver Knussen ve Nigel Osborne gibi tanınmış bestecilere de sipariş vermiştir.

⁴² Bu eser “savaşta düşen tüm genç sanatçıların anısına” alt başlığı / ithafıyla; ötesinde litürjik metin yerine bizzat Frederick Delius ve Heinrich Simon’un yazdıkları librettosuyla; savaş, ölümü, fedakârlığı yücelten geleneksel retoriğe karşı yergi dolu; savaşa dönük her türlü mistifikasyonun anlamsızlığını ifşa eden; nihayetinde varılan kesif sessizliği (V. ve son bölüm) muştulayan; son sözlerinde de gelecek “ilk baharın” özlemini dile getiren bir yapıt olmasıyla, kamusal imgelemde, deyim yerindeyse “hasır altı edilmiş,” bestecinin en karanlıkta bırakılmış yapıtlarındandır. Nadir bir kaydı için: Seraphim S – 60147 (LP). Ayrıca bkz.: Fenby, Eric (*sleeve notes*, A.g.y.).

⁴³ Kaydı için: Chandos, CHAN 5058, 2008.

⁴⁴ Kaydı için: DECCA, 414-383-2, 1999.

⁴⁵ Bkz.: dipnot 41.

⁴⁶ Arkadi Junold, A.g.e., s. 75.



üstüne üstlük bir de kilise, hatta din eleştirisi, yapıtında dikkat çekmektedir. Ne var ki, kısa süre önce yaşanan savaşın yıkımına karşı yapıtın hedeflediği barışçılık, yapıtı hayata geçirirken izlenen olağanüstü stratejiyle pekiştirilince, dünyanın / dönemin en başarılı hamlelerinden birine imza atılmış olur: Yapıtın ilk temsili için şu üç efsanevi solist seçilmiştir: Galina Vishnevskaya (soprano), Peter Peers (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (bariton). Ancak Rus Hükümeti, tebaası olan Vishnevskaya'nın "düşmanla; bir Alman'la" (Fischer-Dieskau) sahne paylaşmasına izin vermemiş, engel olmaya çalışmıştır. Diplomatik tansiyon yükselmiş, engeller güçlükle aşılmış; ama sonunda, olağanüstü başarılı bir temsil gerçekleştirilmiştir. Bu arada, böylesi önemli bir yapıtta en önemli solistlerden birinin İngiltere'nin can düşmanı bildiği bir Alman vatandaşı olması, manidardır. Diğer solist Peter Peers'in ise, Britten'in eşcinsel ilişkisindeki partneri olması; çiftin az önce belirtilen pasifist dünya görüşü uyarınca, savaş öncesinde A.B.D.'ye sığınması; ardından Birleşik Krallık ve toplumca aforozdan beter edilmesi; buna rağmen yapıtın niyeti, gücü ve başarısıyla gerisin geri baş tacı edilmesi, ülkesinin en önemli onur payeleriyle taltif edilmesi, devranı yansıması açısından manidardır.

Daha önce de vurgulandığı gibi, 2. Dünya Savaşı'nın *requiem*'lerin dünyevîleşmesindeki etkisi, diğer tüm tarihsel dönüm noktalarıyla kıyaslandığında, daha da belirginlik kazanmaktadır. Bu savaşın boyutları—irrasyonellik, yıkım, vahşet, vs., o güne dek peşinden gidilmiş tüm ideolojilerin; ve tabii bu arada siyasî emellere alet edilmiş, din dahil tüm inanç, dogma ve doktrinlerin, iflasını da yansıtıyor olmaktan geri durmamıştır. Yaşamın tüm alanları gibi, sanatın da bundan etkilenmemesi; değişen / dönüşen konvansiyonlardan bağımsız düşünülmesi olanaklı değildir. İlginç bir *requiem*'ler bilançosu sunan (www.requiemsurvey.org adlı sitede listelenen) toplam 5221 eserin 1396'sı, 1950 yılından sonra bestelenmiştir!⁴⁷ Besteciliğin yaygınlaşması ya da yapıtların günümüze ulaşma koşulları gibi gerekçeler saklı olsa da, hem bu rakam, hem de tüm yapıtların nerdeyse yarısının 20. yüzyıldan itibaren verilmiş olmaları—bu dönemde müzik çeşitliliği adına yaşanan büyük patlamaya rağmen—çarpıcıdır. Nitekim, bu evrede litürjiden iyiden iyiye sıyrılan *requiem* için yeni bir alt-tür olarak *Kriegsrequiem*'in (Alm.: Savaş *requiem*'i) vaftiz edilmesi; bunun da giderek ajitasyon-propaganda temelli, politik angajmana odaklı "angaje" müzik çerçevesi içinde yer bulması, manidardır. Paul Dessau'nun *Requiem für Lumumba* (1964)⁴⁸; Bernd Alois Zimmermann'ın *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69)⁴⁹; Hanns Eisler'in *Lenin: Requiem* (1970)⁵⁰; John Tavener'ın *Celtic Requiem* (1972)⁵¹; ve Krzysztof Penderecki'nin *Polskie Requiem (Leh Requiem'i/Polish Requiem* (1980 – 4)) adlı yapıtları bunlardan sadece birkaçıdır.⁵²

Tüm bu yapıtların tasarımında / kurgusunda en belirgin öge çoğulluk ve katmanlılıktır. Müzikal doku kadar yapıtların başat komponenti olan metinlerde de bu öge son derece belirgindir. Bu bağlamı değerlendirmeye kullanılan / seçilen dillerin çeşitliliğinden başlamak yerinde olabilir: Reimann⁵³ ve Bernd Alois Zimmermann örneklerinde olduğu gibi, çok dillilikle ölüm / acı düşüncesinin uluslar-ötesiliğine vurgu niyeti hakimdir. Zimmermann'ın "genç bir şair için *requiem*" olarak çevrilebilecek yapıtının adında saklı olan—ve esere ilham veren—bizzat yapıtın bestecisi

⁴⁷ Erişim tarihi 21 Temmuz, 2017, <http://www.requiemsurvey.org/>.

⁴⁸ Paul Dessau (1894 – 1979), *Requiem für Lumumba* (1964), metin: Karl Mickel. Yapıt Afrika Birliği'ni kurmaya çalışan, Kongolu siyasetçi Partrice Lumumba'nın 1961'de uğradığı suikast sonucu öldürülmesinin ardından, barışçıl bir angajmanla yazılmış, son derece provokatif bir eserdir. Kaydı için: Deutscher Musikrat, *Musik in Deutschland 1950 – 2000. Politische Oratorien*. RCA Red Seal/BMG 74321 73572 2.

⁴⁹ Kaydı için: WERGO, WER 60180 – 50.

⁵⁰ Kaydı için: Berlin Classics, B019GR3ZHM

⁵¹ Kaydı için: Apple Records – 5099990863523.

⁵² Bu yapıtlardan ne yazık ki sadece Penderecki'nin *Leh Requiem*'i Türkiye'de seslendirilmiştir (15. İstanbul Festivali, 23 Haziran, 1987). Spor ve Sergi Sarayı'nda gerçekleşen bu konserde konuk olan Krakov Filarmoni Orkestrası ve Korosu'nu bizzat besteci yönetmiştir. Kaydı için: NAXOS 8.557386-87.

⁵³ Aribert Reimann'ın yapıtı *Wolkenloses Christfest. Requiem nach Gedichten von Otfried Büthe (Bulutsuz Havada Hristiyan Bayramı. Otfried Büthe Şiirleri üzerine Requiem) adını taşımaktadır (1974)*. Yapıtta 2. Dünya Savaşı Alman Edebiyatı'nda sıkça kullanılan bir yıkım / yapı-bozum retorisi hakimdir; kullanılan metin bölük-pörçüklemiş, müstakil kelime öbeklerinden oluşur ve Latince yerine başvurulan çok-dillilikle ölüm/acı düşüncesinin uluslar-ötesiliğine vurgu niyeti benimsenir. (Junold, 2009: 93) Bestecinin 1982 tarihli ikinci *Requiem*'inde metin İncil'den (gene çok-dilli kullanımla); üçüncü, 1991 tarihli *Requiem*'inde ise İncil'in yanı sıra James Joyce'un yapıtlarından kurgulanmıştır.

gibi intihar ederek yaşamına son veren Rus şair Vladimir Mayakovski'dir. Zimmermann bu yapıtı yeni bir tür olarak vaftiz etmiş ve "dile dayalı bir ritüel" olarak kurguladığı oylumlu eseri için "Lingual" (*lingua* ve *ritual* kavramlarını ulayarak) tanımını önermiştir. Alt başlığında "Konuşmacılar, Soprano ve Bariton Solo, Üç Koro, Elektronik Sesler, Orkestra, Caz Kombosu ve Org için Lingual" şeklinde tanımladığı, son derece oylumlu bir karma topluluk için verili bu eser "farklı şairlerden şiirler, haber metinleri ve röportajlar" üzerine kuruludur. Liturjik metinlerin yanı sıra, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Vladimir Mayakovski, Ezra Pound, Albert Camus, Mao Tse-Tung, Aisiklos; söylevleriyle Alexander Dubčeks, Papa XIII. Johannes, Andreas Papandreou, Konrad Bayer, Joseph Goebbels, Winston Churchill; Batı Almanya Anayasası'ndan pasajlar; Macaristan Başbakanı Imre Nagy'den ve Neville Chamberlain'den haberler, Kurt Schwitters'ten ses şiirleri, ve sayısız duysal materyal son derece girift bir katmanlılıkta ve kurguda iç-içe geçmiştir.

Benzer biçimde, son derece alacalı bir metinsellikle, ancak bambaşka bir tavır ve imlâ ile yazılmış diğer bir *requiem* örneği, daha çok kullandığı karmaşık görsel dil (!) ile ayrışan, grafik notasyonla kurgulanmış deneysel, açık yapıtlarıyla tanınan besteci Sylviano Bussotti'nin *The Rara Requiem* adlı yapıtıdır.⁵⁴ Eser yazılırken yaşamakta olan, gencecik bir sanatçıdan ilhamla—Romano Amidei düşünülerek—kurgulanmış, ve bestecinin notlarına göre, "geleceğe dönük bir hatırla(n)ma alanı yaratarak, kadim hedef olan ölümsüzlüğe temas etmek amaçlanmış."⁵⁵ Sylviano Bussotti ve Fred Phillippe tarafından seçilip harmanlanmış, girift bir örüntüyle kurgulanmış çok sayıda fragmandan oluşan metin Homeros, Alceo, Tasso, Michelangelo, Petronius, Foscolo, Jacopone da Todi, Heine, Racine, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pradella, Campana, D'Annunzio, Braibanti, Adorno, Brandi, Bussotti, Penna, Arbisino, Metzger ve Phillippe'den pasajlardan devşirilmiş.⁵⁶ Keza; sesler, gitar, viyolonsel, nefesli sazlar, piyano, arp ve vurmali sazlardan oluşan sıra dışı bir topluluk için olmasıyla geleneksel büyük orkestra, solistler ve koro toplamının tını karakteristiğinden oldukça uzağa düşen yapıt, keskin "Savaş sonrası Yeni Müzik estetiği"ni yansıtan ses örgüsüyle geleneksel *requiem* algısının oldukça uzağında bir kimliğe sahip.

Bu denli karmaşık bir kurguda olmasa da serbest / alacalı / pragmatik metin kullanımı, yenice *requiem*'ler kadar söz – müzik ilişkisini entelektüel bir boyuta taşımaya yönelen birçok bestecinin oylumlu yapıtlarında, neredeyse bir norm hâline gelmiştir. Örneğin, K. Penderecki, *Dies irae* (1967) adlı—çalışmanın odağındaki konuya da dâhil edilebilecek—eserini 2. Dünya Savaşı'nda, Auschwitz'de ölenler anısına yazmış; yapıtta kullandığı metinler, daha önce de belirtildiği gibi, İncil'den antik Yunan dramasına; modern Fransız ve Yunan şairlerinin şiirlerine dek çeşitlenmiştir.⁵⁷

Rus kompozitör Edison Denisov'un (1929 – 1996) *Requiem*'i (1980)⁵⁸, önemli dönüşümlere gebe bir S.S.C.B. rejiminin topluma yansıyan boyutlarına dair bir alt-metni içkinmişçesine, beş bölümünde, insanın doğumundan ölümüne dönüşüm evrelerini, iç hesaplaşmalarını, deneyim süreçlerini tematize eder. Kullanılan gövde metin Alman şair Francisco Tanzer'in *Requiem* adlı şiir demetidir. Şair, karakteristik olarak bu şiirleri üç dilde (Almanca, İngilizce ve Fransızca) kaleme almış, ve Denisov da metinleri yapıtında bu biçimde kullanmıştır. Bu gövde metni çevreleyen diğer kaynaklar, genellikle liturjicidirler; Latince orijinalleriyle *Requiem aeternam, Confutatis* ve *Lux aeterna*.⁵⁹ Bestecinin diğer yapıtlarına da hakim olan gerilimli sık doku ve transparan seyreklik dikotomisi, bir yandan da Post-modernizm'e göz kırpan bir polistilistiği yansıtır.

⁵⁴ Kaydı için: Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.

⁵⁵ Aktaran: Francesco Degrada, "The Rara Requiem" (plak notları), Sylviano Bussotti, *The Rara Requiem*, Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.

⁵⁶ A.g.y.

⁵⁷ Malcolm Boyd, "Dies Irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), Volume 5, s. 466.

⁵⁸ Kaydı için: МЕЛОДИЯ (Melodia), C 10-18757-62 (LP)

⁵⁹ Yuri Khopolov ve Valeria Tsenova, *Edison Denisov*, (Chur: Harwood Academic Publishers, 1996), s. 118 – 123; özellikle 119.



Ölümü doğa temelli bir algıyla; doğadaki devinime koşut bir metaforikle ele almanın, bir yandan da dünyevîliğe başka bir açıdan yaklaşma olarak yorumlanabilmesi mümkündür. *Requiem*'inde böylesi bir tavrı benimseyen Paul Hindemith'in, aslında çok daha tartışmalı bir alanda bu yapıtı verdiği; neredeyse "Faust-yen bir pazarlık"a oturduğu bile düşünülebilir: Alman besteci, doğal olarak ters düştüğü Nazi rejiminden uzaklaşmak adına ülkemizde etkin bir göreve—konservatuvarların kuruluşunda raportörlükten kurmaylığa—talip olmuş; Türkiye'nin iç politika açmazları yüzünden bu hamleyi istendik biçimde gerçekleştiremeyeceğini anlayınca başka çareleri kollamış; en nihayetinde de, dönemin birçok sanatçısı, entelektüeli, bilim insanı gibi, daha pragmatik / liberal / fırsatçı bir politika güden A.B.D.'yi mesken tutmuştur. Bu ülkenin vatandaşlığını alır almaz yazdığı *Requiem* (1949), nedense eski Başkan Theodor Roosevelt'e (1858 – 1919) ithaf edilmiş olmasıyla⁶⁰, oldukça "pragmatik" bir eksende bestelenmiş görünmektedir. Keza, A.B.D. vatandaşlığına geçen kadim Avrupalı bestecilerden İgor Stravinski'nin de Raoul Dufy, Aldous Huxley ve hattâ John F. Kennedy gibi dostları için yazdığı, son dönem yapıtları (*Elegy...*) da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Son olarak, dinin empoze ettiği vakur, ağır başlı, itaatkâr davranışlar; kabullenme ve teslimiyet yerine; neredeyse her biri birer itiraz kaydı olarak düşünülebilecek; başka birer hakkaniyet-sizliği, boşunluğu, lüzumsuz yitimi ifşa eden dünyevî *requiem*'lerin temelde ölüm düşüncesini kişiselikten çıkartma; anonimleştirme; diğer yandan tüm insanlığa, insanlığın ortak tasarrufuna, imgelemine, hatta, onuruna mâletme gerekçesinin altını çizelim: Soğukluk, kalakalma, izolasyon; utanç, özür dileme; ahlâkî, dinî, uhrevî kadar vicdanî huzur; çaresizlik, çıkışsızlık, korku, ya da tersine: korkusuzluk—daha doğrusu kayıtsızlık; ... Tüm bunların ölümü sıradanlaştıran savaşa koşut olduğuna—en azından her savaşın mutlak sonucu yitim ve yıkımla, kaçınılmazcasına belirginlik kazandığına—işaret etmek, abartılı olmayacaktır.

***Lux Tempus Vernum*⁶¹**

Şirazesinden çıkmış bir insanlığın ancak yıkımla; dehşet ve korkuyla, ve her daim acıyla; tüm bunların bir arada sunulduğu ve yaşandığı savaşlarla kendine gelmesi ne kadar trajik! Yaşamın her boyutunda, ve tabii yansımalarını gördüğümüz kültür ve sanat alanlarında da, ciddî, oylumlu, kökten dönüşümlerin böylesi bir "motivasyon"la; savaşların ekseninde şekillenmesi de, bir o kadar çarpıcı, düşündürücü. En iyi durumda, savaş yıkımlarının ardından küllerinden doğarcasına, çoğu zaman da yaşanan travmaların izlerini taşıyan, onların bir biçimde dışavurumları sayılabilecek üretimler, Haçlı Seferleri'nden Otuz Yıl Savaşları'na; oradan 19. yüzyıl dünyasını dönüştürenlere, ve tabii, en beterleri olan, 1. ve 2. Dünya Savaşları'na, sanatın pusulasını belirliyor olagelmiş. Öncesi de var, muhakkak—ve ne yazık ki, sonrası da olacak gibi...

Savaşların en talihsiz kurbanları, yaşanmış uçsuz bucaksız acılarını sanatla sağaltmayı, pansumanlamayı—ya da yeri geldiğinde, hatırlatmayı—bilmiş; önce travma literatürünün, ardından sanatla sağaltma reçetelerinin en kayda değer örneklerini üretmekten geri durmamışlardır.⁶² Ya da tersine, fail tarafta yer alan, ama insanlık dışı edimleri tüm toplumuna—bu arada içeriden reddedenlere, karşı duranlara ve böylelikle kendileri de kurban olan tarafta yer bulanlara—fatura edilmesi hakkaniyetli olmayacak ülkelere bakıldığında, en köklü itirazların, başkaldırıların; ya da en azından, en detaylı, oylumlu muhasebelerin de böylesi coğrafyalarda yapıldığı görülür. Bu çalışmanın örnekleminde yer bulan bestecilerin kökenleri—ve çoğu kez bu kökenlerle çelişen kimlikleri, benimsedikleri aidiyetleri de—benzer bir noktaya işaret eder. Nedenine gelince: Sanat, az önce de vurgulandığı gibi, genellikle bir sağaltım olagelmiştir; bu dünyada cehennem

⁶⁰ Arkadi Junold, A.g.e., s. 62.

⁶¹ İlkbahar ışığı (Lat.)

⁶² Alper Maral, "Kheops Ensemble" (program notları), Cemal Reşit Rey Konser Salonu, 7 Nisan 2016, İstanbul.





György Ligeti'nin mezar "taşı", Wiener Zentralfriedhof (Vi-yana Merkez Mezarlığı). Fotoğraf: Alper Maral.

yaşanırken kaçılacak dingin bir "paralel evren;" yaşanılması olmayan zamanları yaran, başka bir "iç zaman" önerisi; başka boyutların deneyimi için bir vasıta, kimi zaman da yakın bir köprü...

Requiem'lerin dünyevîleşmesine kılavuz olan yapıtlardan biri, şu sözlerle sonlanıyor:

Sonsuz yenilenme:

Dünyadaki her şey gerisin geri dönecek
Gerisin geri dönecek dünyadaki her şey;
İlkbahar, Yaz, Sonbahar ve Kış,
Ve sonra İlkbahar gelecek,
Ve sonra yeniden İlkbahar.

(Frederick Delius, Requiem)⁶³

Kaynaklar

- Aktüze, İrkin. *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- Altar, Cevad Memduh. *Opera Tarihi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Boyd, Malcolm. "Dies irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 466.
- Boyd, Malcolm. "Threnody" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 18. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 794.
- Brugisser-Langer, Therese. *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*. Göttingen: Verdenhoeck & Ruprecht, 2010.
- Caldwell, John. "Dies irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 466.
- Crilly, Ciarán. "The Bigger Picture: Ligeti's Music and the Films of Stanley Cubrick". Louise Duchesneau ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, s. 245 – 255.
- Degrada, Francesco. "The Rara Requiem" (plak notları). Sylviano Bussotti. *The Rara Requiem*. Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.
- Duchesneau, Louise ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Fenby, Eric. *Delius: Requiem for Soprano and Baritone Solo, Chorus and Orchestra* (sleeve notes). Seraphim S – 60147 (LP).
- Gramann, Heinz. *Die Ästhetisierung des Schreckens in der Europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984.
- Gmeinwieser, Siegfried. "Cecilian Movement." Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, second edition, 2001.
- Henze, Hans Werner *Requiem* (plak notları). Sony Classical. SK 58972, 1993, s. 4.
- Herman, Sabbe. *György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie. Musik Konzepte 53*. München: Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 1987.
- Jacobson, Bernard. *A Polish Renaissance*. London: Phaidon, 1996.
- Junold, Arkadi. *Das Requiem. Geschichte einer nichtliturgischen Musikgattung*. Berlin: Arkadien Verlag, 2009.

⁶³ Delius: *Requiem for Soprano and Baritone Solo, Chorus and Orchestra* (sleeve notes), Seraphim S – 60147 (LP).

- Kabağaç, Sina ve Erdal Alova. *Latince Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1995.
- Khopolov, Yuri, und Valeria Tsenova. *Edison Denisov*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1995.
- Konold, Wulf. *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*. Köln: DuMont, 1986.
- Kontarsky, Matthias. *Trauma Auschwitz. Zur Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2001.
- Kölnmusik Extra. *Bernd Alois Zimmermann, "Requiem für einen jungen Dichter"*. Kölner Philharmonie (program kitapçığı). Köln: 22 September, 1995.
- Kutscher, Armin H. *Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2009.
- Lloyd, A.L. "Lament" maddesi. Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, Volume 10, s. 407 – 410.
- Mann,Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1971.
- Maral, Alper. "Müzik ve Ölüm. Yitimin ve Karanlığın Uğultusu; Ritüel ve Teslimiyetin Sağaltıcılığı Üzerine". Gevher Gökçe Acar. *Ölüm Sanat Mekân IV*. İstanbul: DAKAM, 2014, içinde, s. 184 – 229.
- Maral, Alper. "Şiddet, Dehşet, Tedirginlik, Yitim ve Travma: 2. Dünya Savaşı sonrası Müzik Gramerinin Ölüm ve Korku Betimlemesi Odaklı Kurucu İmgeleri – Kilit Yapıtlar üzerinden bir İmgelem Analizi". *Ölüm Sanat Mekân V Sempozyumu*. Mimar Sinan Üniversitesi Fındıklı Kampüsü, Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu, 18.11, 2014, İstanbul (yayımlanmamış bildiri).
- Maral, Alper. "Kheops Ensemble" (program notları). İstanbul: Cemal Reşit Rey Konser Salonu, 7 Nisan 2016.
- Marx, Wolfgang. "'Make Room for the Grand Macabre!' The Concept of Death in György Ligeti's Œuvre". Duchesneau, Louise ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, ss. 71 – 84.
- Oliver, Michael. *Benjamin Britten*. London: Phaidon, 1996.
- Petersen, Peter. "On Henze's Requiem"(plak notları). Hans Wener Henze. Requiem. Sony Classical. SK 58972, 1993, s. 5.
- Pruett, James. "Requiem Mass" maddesi. Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 771 – 775.
- Topp, Richard. *György Ligeti*, London: Phaidon, 1999.
- Schwinger, Wolfram. *Penderecki. Leben und Werk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Sonntag, Susan. *Başkalarının Acısına Bakmak*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1994.
- Wilton, Peter. "Cecilian Movement". *The Oxford Companion to Music*. Edited by Alison Latham. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.

Radu Vancu Şiirinde Ölümün Mekânsal İfadeleri ve Mekânın Metinsel Rolü*

The Spatial Expression of Death and the Textual Role of Space in Radu Vancu Poetry

Efe DUYAN¹

Öz

Bu metinde çağdaş Romen yazarı Radu Vancu'nun şiirlerinde ölüm düşüncesini işlediği mekânsal anlatım yöntemleri incelenmektedir. Radu Vancu'nun şiirlerinde geçen anlatı mekânları, bu mekânların simgesel boyutları ve somut mekânların şiirlerin yapısı içinde nasıl birbirleriyle ilişkilendirildikleri gösterilecektir. Şiirlerde karşılaşılan metinsel mekânlar Vancu'nun yazınsal biçiminin bir parçasıdır ve şiirlerin yapısında önemli bir rol oynar.

Mekânların iç içe geçmesi, karşıtlığı, bir mekânın diğerini bastırması ve aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde karşılaştırılması Vancu'nun temel mekânsal anlatım yöntemlerini oluşturur. Metinsel mekânların içerikleri ve oluşturdukları kompozisyon, Vancu şiirinde ölüm ve intihar düşüncesinin aldığı şekiller üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, anlatı mekânı, anlatıbilimi, Radu Vancu, mekân ve edebiyat.

Abstract

This study investigates the spatial narration methods applied by the contemporary Romanian poet Radu Vancu in his poems on the conception of death. The symbolic meanings of the thematized spaces and their relation to one another will be examined as the textual space is an important part of Vancu's writing style that plays a significant role in the structure of his poems.

The main techniques can be described as follows: a) To interweave the spaces, b) to use spaces with contrasting qualities, c) the suppression of a space by another, and, d) the comparison of the same space in different moments. The symbolic meaning of the narrative spaces, the scene they present and the composition they create play a crucial role on how the conception of death and suicide are shaped in the poems.

Keywords: Poetry, narrative space, narratology, Radu Vancu, space and literature.

Modern mekân anlayışı uzamı üç boyutlu özellikleriyle ele alma eğilimdedir. Newton'un matematiksel mekân tanımı bu algının temelini teşkil ederken Kant mekânı insan algısının *a priori* kategorilerinden biri olarak tanımlamıştır. 20'inci yüzyılda ise Husserl ve Merleau Ponty gibi görüngübilimciler insan deneyiminin uzamın fizikselliğinden ayrılamaz olduğunu vurgulamışlardır.² Her anlatıyı sarmalayan mecburi bir mekânsal varoluş, insan deneyiminin mekâna

* Yayın Başvuru Tarihi: 18.07.2017, Yayın Kabul Tarihi: 14.09.2017.

¹ Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, efe.duyan@msgsu.edu.tr.

² Edward Casey, *The Fate of Place - A Philosophical History*, (University of California Press, 1997).



içkinliğiyle beraber düşünüldüğünde, anlatılmış mekânın edebi metinlerde özel roller üstelenebileceği görülebilir.³ Her ne kadar sıklıkla gündeme getirilmese de, edebiyat ve mekân ilişkisi açısından anlatıbiliminin genel kavrayışı, anlatılan mekânın anlatıyla ayrılmaz bir şekilde bir arada durduğu yönündedir.⁴

Bu alandaki çalışmaların yoğunlaşmasında önemli bir rolü olan kronotop⁵ kavramı, tam olarak bu birlikteliği vurgular. Mekân ve olay akışının ilişkisi, başta çokanlamlı kronotop kavramında olmak üzere ayrı düşünülemez. Her mekânsal temsil anlatıma dayanmaz ama her anlatı mekânsal boyutu olan bir dünyayı imler. Bu açıdan bakıldığında metinsel mekân kavramı çeşitli açılardan ele alınabilir. Bunlardan ilki *anlatı mekânı* olarak somut bir çerçevedir, olayların hâli hazırdaki fiziksel çevresidir. İkinci boyut *metnin mekânsal biçiminin* ayrıca ele alınmasıdır; öğelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin mecazî anlamda betimlenmesidir: Üst üste binme, iç içe geçme, karşılıklı konum alma vb. kavramlar bir metnin kompozisyonu içindeki ilişkileri tanımlamak için kullanılabilir. Üçüncü bir boyut, *mekânın tematize edilmesi*, anlatının belirli bir mekâna simgesel anlamlar yüklemesidir.⁶ Bu makalede belirli simgesel yönleri bulunan somut mekânsal çerçeveler ele alınacak ve şiirin yapısı içinde birbirleriyle nasıl ilişkilendikleri ortaya konacaktır.

Mekânsal anlatımı temel kurgu araçlarından biri olarak kullanan çağımız yazarlarından Radu Vancu, ağırlıklı olarak ölüm, intihar ve baba-oğul ilişkisini konu edinir. 1978 yılında Romanya'da doğan Vancu'nun şiirlerinde imgeler anlatımcı bir yöntem ve kişisel bir tarzla desteklenir. Duyusal ve bedensel boyutlarıyla dikkat çeken şiirlerinde ölüm temasını mekânsal bir kurgu içinde işler. Ölümün karmaşıklığı ve çok boyutluluğu, mekânsal dönüşümler, sıçramalar ve karşılaştırmalarla ifade edilir.

Radu Vancu'nun ilk dönem kitaplarından *Edebi Özgeçmiş* (2006), ölüm düşüncesini felsefi düzeyde ele alarak, matem duygusu ve babanın intiharını sindirme çabası etrafında anlatır. Vancu'nun tüm çalışmalarına izini bırakacak ölüm fikrinin tohumları *Anılar* şiirinde⁷ atılır.

*Babam kendini astığında, suni teneffüs
yaptım ona ilk yardım ekipleri gelene kadar.
Ciğerinde kalmış son küçük nefes hırlıyla boşaldı*

*ve her yanımız yaşam doldu, ölüm dolmadan hemen önce
saçma da olsa hâlâ nefes aldığımı düşündüm*

Babanın ölümü metinlerde gündeme getirilen karamsar dünyanın tetikleyicisidir. Özellikle bedenle ilişkili olarak ele alınan ölüm olgusu bedenin bulunduğu yere de önem kazandırır. “*Ah, baba*” şiiri⁸, mezarın üzerini kaplayan çimenler üzerinden yerin, hem toprak hem de mahal içriklerini ortaya sermektedir.

*Ahmakça bir cenaze konuşmasının hemen ardından,
gömüldüğün yeri işgal etmeye başladı
ve bir daha hiç durmadı*

Çimenler, ölü bedenin dünyayla olan bağlantısını kurduğu gibi, ondan tecridine de yol açar. Bir anlamda baba ve oğul çimenin, yani yeryüzeyinin iki tarafında birbirlerinin yansılarını olarak

³ Efe Duyan, *Tasarlanmamış Mekânlar*, (YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008.

⁴ Kathrin Dennerlein, *Narratologie des Raumes*, (Berlin: de Gruyter, 2009).

⁵ Mikhail Bakhtın, *Forms of Time and of the Chronotopos in the Novel in The Dialogic Imagination*, (University of Texas Press, 1981[1938]).

⁶ Marie-Laure Ryan, *Handbook of Narratology*, (Berlin: de Gruyter, 2012 [2009]).

⁷ Radu Vancu, *Çiçek Açan Urgan (Seçme Şiirler)*, Çev. Efe Duyan, (İstanbul: Yitikülke Yayınları, 2015), s. 54.

⁸ R. Vancu, A.g.e., s. 84.

dururlar. Ölünün dünyasıyla (yeraltı) yaşayanın dünyası (yerüstü) yan yana gelir ve aradaki sınırı çimenler oluşturur. Çimenlik bir bakışım aksıdır ve aynı anda hem altındaki ölümü hem de üzerindeki yaşamı simgeler.

*Kendime soruyorum, bizi kim yaşatıyor, çimeni kim?
(...) Uzamış çimenlerin arasında sessizce ağlıyoruz.
Bizi yaşatan şey öldürüyor da.*

*İmgenin Yaratılışı ve Anıların Anlamı*⁹ şiirinde mezarlarda yetişen meyvelerle ilgili rivayetlerden yola çıkılarak doğa, ceset ve içki arasında imgesel bir ağ kurulur. Ölülerin beslediği ağaçların meyvesinden yapılan içkiler matem duygusuna eşlik eder.

*Lancramlı çiftçiler ölülerin etinde yetişmiş Erikleri kaynatırlarmış
yaşam ve ölümü yumuşatan bir brendiye dönüşene kadar.*

*Anılar da içimdeki narsist fıçıda işte böyle
mayalar ölülerin zamanını. (...)*

Bu bağlamda içki yalnızca babayı yitirmenin acısını bastırmaz, dolaylı olarak anıların canlı tutulmasını da sağlar. Ölü bedenler meyveleri yetiştirip içkiye dönüştürürken, ölülerin anıları da onların yaşamış oldukları zamanı yeniden canlandırır. Mezarlık, öncelikli olarak doğanın bir parçasıdır ve bedeninin dönüşüm geçirdiği organik bir bütünlük olarak ele alınır bu metinde. Ölümün taze acısı mekânsal bağlarla şiirde temsil edilmektedir. Bu şiirlerde mekânların birbirinin içine geçtiği görülür.

Vancu'nun 2009 yılında yayımlanan kitabı *Mutluluk Canavarı* ölümün bıraktığı izlerin ardından hayata tutunma çabasının kitabıdır. Metinlerde ölümden çok ölümün açtığı yaralar görünür. Alkolizm ve şairin sevgilisi Kamelia, şiirlerde geçen adıyla Kami, matem yıkıcılığında iki karşıt alanı temsil eder. İki karşıt alan yani yıkıcı bir esriklik ve alkolsüz bir düzen arasında gidip gelme şiirlerin genel çerçevesini oluşturur.

Radu Vancu “*Kan bağıyla yaşamak – Sabah*” şiirinde bir uyanma sahnesini anlatır. Gözünü açtığı ilk düşündüğü, “*19 yaşındayken babamın kendini öldürdüğü*” bir dünyada yaşadığıdır.

“*Mükemmel olurdu-mesela hiç yaşamamak*” dizesi şiirin genel havasını yansıtır. Metin ev içinde gündelik hayatın kısa bir kesitini sunar. Yatak odasında başlar, mutfakta sürer ve banyoda kapıyı kilitleyip kalp atışlarını dinleyerek şairin “*o-la-bi-le-cek-en-i-yi-dün-ya-bu*” diye kendi kendine tekrarmasıyla son bulur. Ölümün kendisi değil geçmişten gelen ve gelecekte bekleyen varlığı, şimdiki-mekâna düşmüş gölgesi anlatılır. Kendini intihardan vazgeçirmeye çalışan şairin evin içindeki sıkışmışlığına tanık oluruz. Ev, geri çekilebilecek son noktadır; sıkışma hâlini yansıtmasına rağmen bir sığınaktır da. Evin her odasında gündelik hayatın normallığı ölüm endişesinin olağanüstülüğü altında ezilir.

Kami Kaze, intihar fikrinin barda gündeme geldiği, aşkın uçmaya benzettildiği ve alkolizmle mücadelesinin ele alındığı bir metindir. Güçlü bir aşkla bağlı olduğu Kamelia, yani Kami, alkolizm ve intihar güdülerine karşı düzenli yaşamı ve yaşama direncini temsil eder.

*Bu Kami Kaze dürtüsü, uçağın burnunu aşağı verip
bir kuru kafa keleşliği gibi
dünyaya çakılmak için duyduğum bu arzu
bir dejavu'dur belki.*

⁹ R. Vancu, A.g.e., s. 86.



Şiirde geçen kamikaze dürtüsü hem gerçek ölümü, hem boşvermişliği, hem de eski yaşam tarzından uzaklaşmayı temsil eder. Vancu eski yaşam tarzını, yani alkolizmin sınırlarındaki derbeder yaşamını bırakmayı da bir tür ölüm olarak niteler. Bu yüzden geceleyin eve, sevgilisinin yanına dönmeyi bir sözcük oyunuyla Kami Kaze olarak adlandırır. Burada karşılaşılan espri, şairin yaşam tarzını değiştirse bile intihar düşüncesinden uzaklaşmamasını anlatmaktadır. Ne olursa olsun, ölüm Vancu'nun yaşamında izini bırakmış ve bir gün onu beklemektedir. Burada umutsuzluk kadar, babaya dair anıları güçlü tutma çabası içerisinde ölüme duyulan yakınlık da vardır. Kami Kaze, her ne kadar alkolizme ve ölüm düşüncesinin baskınlığına karşı kendini değiştirme çabasını anlatıyorsa da, karmaşık bir duygu dünyası sunar. Başlığındaki ironi bu karmaşayı imlemektedir. Kamelia da, intihar da birer tutku olduğu gibi Vancu'yu çeken iki güçlü kutupturlar.

2012 yılında yayımlanan *Çiçek Açan Urgan*, intihar eğilimlerinin zayıfladığı ama babanın ölümünün etkisinin henüz silinmediği bir dünyayı anlatır. Matem de alkolizm de geçmişte kalmış; ölümün dünyası, kendi gündelik yaşamının dünyasından uzaklaşmıştır. Önceki dönemlerde yeraltında bu dünyanın meyvelerini büyüten ölü beden, artık öbür dünyada kendi yaşamını sürdürmektedir. *Çiçek Açan Urgan*, rüyalarda öbür tarafın ölü babanın ağzından bir anlatıdır. Uzun, çok bölümlü, tek bir şiirden oluşur. İntihar etmiş baba rüyalara girerek farklı açılardan öbür dünyayı anlatır. Her rüyanın ardından, gecenin ortasında uyanan şair kendi hayatıyla yüzleşir. Öbür dünya ve ev arasındaki bu mekânsal geçişler sayesinde, ailesiyle hissettiği huzurun öbür dünyanın olağandışılığından başkallığı ortaya serilir ve böylece bu başkallıktan sızan duygusal karmaşa belirginleştirilir.

İlk bölümde öbür dünyada ölümlerin karşılanma sahnesi anlatılır. Meleklerin çekip çevirdiği mutlu bir cennet vaadi, bedeninin yok oluşunun tasviriyle yerle bir edilir. Bu tasvir fiziksel çürümenin törensel bir anlatıdır. Öte dünyadaki yaşamın başlangıcı bir kurban edilme sahnesine benzer. Ancak kurban edilme, kurban edilen açısından kutsallığını yitirmeye mahkumdur. Öbür dünyanın girişi büyük bir hızla bir domuz çiftliğine dönüşür. Daha doğrusu öbür dünyanın mekânı baştan sonra muazzam bir dönüşüm geçirir. “*Gökyüzü yırtılır*” ve aralıktan “*striptizciye benzeyen bir melek*” fırlar. Bir süre süzöldükten sonra “*bir domuz ordusunun*” arasına konar. Bir darbeye anlatıcı (rüyada öbür dünyayı anlatan baba) kendini yerde bulur. Önce bir ameliyat masası sandığının aslında bir sofa olduğu ortaya çıkar. Kalbi domuzlar tarafından “*katur kutur*” yenirken rüya sona erer. Somut ve duyusal bir öbür dünya tasviri, şoke edici bir mekânsallaşmayı beraberine getirmiştir. Işıklı cennet, vahşi bir av sahnesine dönüşmüştür.

Bir diğer bölümde değinilen bir başka beklenmedik ayrıntı öbür dünya yaşantısının bedenselliğini öne çıkartır. Buna göre ruh ölümün ardından bedenin içindeymiş yanılması sürdürmektedir. “*Hava votka kadar ağır ve dizlerim boşalacak gibi oluyor*” dizeleriyle öbür dünyanın “*korkunç iyi*” olduğu anlatılır. Ruhun ölü bedenle ve çevresiyle olan ilişkisi rüyalarda çelişkili bir duygu durumu yaratır.

Çelişkiyi güçlendiren, rüyaların iki dünya arasında konuşmalara sahne olmasıdır. Dolayısıyla baba ve oğul arasındaki özlem duygusu her fırsatta su üzerine çıkar: “*Midemi deliyor, seni beklemek*”. İki dünya bedensel görüntülerle birbirinin içine geçirilir: “*Buradaki sıcak güneşin altında / belki bu sefer iyileşirim, / taze ölü bedenim bana sarılır sarılmaz*” der. Özellikle anatomik ayrıntılar ve yemek benzetmelerinin sıklığı öbür dünyanın beklenmedik fizikselliğini vurgular. Kitap boyunca bu dünya ayıklığı temsil eder, öbür dünya rüyasıyla karşı karşıya gelir hatta onunla yer yer kesişir. Gerilimin kaynağı her zaman bedendir; hareket eden, duyumsayan beden ironik varlığıyla öbür dünyanın mekânlarını kurar.

Beden iki tarafa da aittir bu rüyalarda. İki tarafın mekânı da ölü babanın bakış açısından anlatılır. İki dünyanın mekânları arasındaki bağ, babanın ölüm anının koşut anlatımıyla belirginleşir. Özellikle tabutunun içindeki bir adamın bakış açısından geride kalanların anlatılması dramatik bir etki yaratır.



*Başımı avuçlarının arasında, yüzün
mutlulukla aydınlanmış “Yaşa hadi, yaşasana!” diye haykırıyorsun.
(...)
kurban edilmek için yetiştirilmiş bir hayvanın
umut dolu gözleriyle bakıyorsun bana.*

Böylece ölüm ânı iki dünyanın mekânlarında aynı anda gözlemlenir: “*İlk yardım ekibi ölü dediği anda, / öbür tarafta bir güneş yükseliyor.*” Böylece ölüm çift taraflı, çift mekânlı bir süreç oluyor; yitim ve doğum birbirine giriyor. “*Sonra tanrının tabut ziyaretleri başlıyor, koğuşları gezen bir doktor gibi.*”¹⁰ Bu sırada suni teneffüs yapılmaktadır ölüye. Başmelekler ve serafimler asistanlara, tabutlar hasta yataklarına, mezarlıksa bir hastaneye benzer. Bu dünyanın ölümü, öbür dünyanın iyileşme sürecidir; koşut mekânlar duygusal anlamda da bir karşıtlığı üretir. Sadece mekânlar değil, hareketler de koşuttur. “[*Tann*]her tabutun üzerine tek tek eğiliyor // sen bir toprağın üzerine çökerken”. Tanrının eğilmesi, toprağa çökme hareketine benzetilir ve birisi şefkat taşıırken birisi keder taşır. Hareketlerin benzerliği iki dünyanın mekânsal koşutluğunu pekiştirir. Rüya sonra erdiğinde, bu benzerlikler gerçek dünyanın rahatsız edici bir şekilde sorgulanmasına neden olur. Şair artık uyanmış olsa bile bir süre daha “*köşeye sinmiş ruhunun nereye uçtuğunu anlamaya çalışır*”. Bu tereddütü yaratan iki dünyadaki mekânların birbiriyle olan ilişkisidir.

Bir diğer bölümdeki “*Kuru çimlerin altında yatanlar / tutuşup birer işaret fişeği gibi ışık saçıyorlar*” dizeleri iki dünya arasındaki bağlantıyı başka bir açıdan vurgular. Ölüm iki tarafta farklı açılardan algılanır ve yaşam farklı kurallara tâbidir. Ama birbirlerinden kopuk değildir. Öbür dünya rüyalarında değinilen bir kurala göre nasıl öldüyse öyle uyanılmaktadır. İntihar edenlerse öldükleri andaki bedensel görüntülerini korurlar. Görüntünün korunması sürekli bir çabayla mümkündür, aynı kıyafetler bulunur ve makyaj yapılır: “*Burada görünüşe çok önem veriyorlar*”. Tüm ölümler bir törensellekle hazırlanır. Şiirde babanın intihar ettiği odaya dönülür ve boyundaki urganın çiçek açarak ölü bedeni süslendiği belirtilir. Bu noktada rüya / öbür dünya sahnesi kapanır ve gerçek dünyaya sıçrama yapılarak şairin ailesinin uyuduğu normalliğe dönüş yapılır. Ölümlerin görüntülerinin öbür dünyada değişmemesi, anılara yapılan bir göndermedir ve intihar edilen odanın görüntüsünün akıldan çıkmadığını vurgular. Uyanma anında, bu değişmezliği saran törensellik, gerçek dünyanın sessizliğiyle karşı karşıya gelir. Pijamalar, karyola ve şairin oğlu, Sebastian, ev hâlinin normalliğini ifade eder. Yatak odasında, “*felaketin ardından / dünya mükemmel görün[mektedir]*” Ev, uykunun sessiz hareketleri ve sadeliğiyle huzur içinde bir mekândır. Babanın intihar ettiği odaysa bir yandan bellekteki görüntüsünü korur, diğer yandan bu dünyanın yatak odasının gerçekliğini delerek huzurlu mekânın içinde bir yarık açar.

Koşutluklar mekânlar ve hareketlerle bitmez, duygular da çift taraflıdır. Baba bir yandan oğlunu özler bir yandan onu öbür dünyaya gelmemesi için uyarır. Ölüm, sevgiyle bir arada ele alınır: “*Benim de beklediğim sevgiden başka bir şey değildi, / boynumu sevgiyle sarmıştı urgan / gömülmeden önce etime.*” Sevgi, hem intihar ve ölüme hem de oğula yöneliktir. Gerçek dünyayla da öbür dünyayla da ilişkilidir; dolayısıyla iki mekâna da birer vektörel etkisi vardır. Baba çözümünü iki dünya arasındaki sınırları kalınlaştırmakta bulur ve oğlu “*burada olmadığı için dua eder*”. Ona sevgiyi ölüme değil, yaşamda aramasını salık verir ve gerçek dünyaya şairin karısı ve oğlunun adından yola çıkarak *Kami Sebastian Cenneti* ismini takar. Bu rüyanın ardından gelen uyanma sahnesi kitabın bütününde olduğu gibi sarsıcıdır ve rüyadan gerçeğe geçmenin duygusal ağırlığını hissettirir. İntihar güdüsü babaya ulaşma ihtimalini canlı tutarken, yaşama bilinci tarafından da bastırılır. Sevginin nesnelere iki mekân arasında paylaştırılmıştır ve bu durum bir çıkışsızlık yaratmaktadır. Duygusal bu açmazdan kurtulamayacağını anlaması, “*Tam sevgiye dönüşecekken, bir köpek terbiyecisinin elindeki top gibi fırlatılacak çünkü yüreğin*” dizelerinde, bir fırlatma hareketiyle ifadesini bulur.

¹⁰ R. Vancu, A.g.e., s. 57.



Kitap boyunca olduğu gibi rüyalar ile gerçek dünya arasında, iki mekân arasındaki koşutluklar ölüm karşısındaki duygusal karmaşayı ifade eder. Öbür dünya, rüyaların içine itilmiş, bir anlamda bilinçaltına atılmıştır. Bilinçaltından rüyalarda ortaya çıkan öbür dünya, ya da ölüm acısıyla birleşmiş intihar eğilimi, gerçek dünyaya sızar. İki tarafın mekânları arasındaki geçişler ve bağlantılar bu bakışımsız ilişkiyi temsil eder.

Kantolar (2015) Vancu şiirinde dilin sadeleştiği, imgelerin sayıca azalırken derinleştiği bir kitaptır. Pound'un *Kantolar*'ına gönderme niteliği taşıyan *Kantolar* daha anlatımcıdır ve yaşamın somutluğunu daha detaylı olarak işlerler. Bu kitapta, *Çiçek Açan Urgan*'ın yer yer dozu yükselen duygusallığına, imgeler arası zıplamalarına ve rüyaların bulanık akıcılığına karşı daha duru ve dengeli bir imge dünyasıyla karşılaşılır. Ölümün mekânsal ifadesi merkezî yerini korurken, ölümün mekânları belirginleşir. Artık rüyalara sıkışmaz; anılar olarak rotaya çıkar. Daha somut ve detaylıdır. Rüyaların ele avuca gelmezliğine karşın, anıların durağanlığına sahiptirler. Babanın ölümüyle hesaplaşma sürer ama dengeler de değişmiştir. Babanın intiharı ve kendi dengesiz ruh hâli arasındaki gerilimin yerini, oğlunun canlılığıyla babasının anısı arasındaki dolayım alır. Kendi babasıyla ilişkisi, bir baba olarak oğluyla ilişkisi ekseninde değerlendirilir.

*17 yaşındaydım, Siretuli Sokak'ta bir toptancıda hamaldım
ve iki saat içinde on ton şekeri
tek başıma indirirken kamyondan
şimdi Sebastian'ı beş dakikada yuvaya bırakırkenki
kadar bile çökmüş olmazdım. (...)
Babam kendini asah bir ay olmuştu*

Kanto XIV farklı zaman diliminde geçer ve toptancıyla yuva yolu arasında gidip gelen sahnelerle ilerler. İlk gençlik, babanın intiharı ve kendi oğluyla kurduğu ilişki gündeme getirilir. Fiziksel yıpranmışlığın, sıkışmışlık duygusuyla birleştiğini görürüz. Bu baskı intihar eğilimini davet ederken, ölüm bir kere daha bedeninin fizikselliğiyle ifade edilir; “*Sen ipe asılabilir boyun, sen / votka ve şekerden yapılmış kalp.*” Şimdiki zamana sıçrandığındaysa babayla kurulan ilişki, kendi oğluyla ilişkisinde gün yüzüne çıkar. Toptancıdaki fiziksel ve ruhsal yıpranmışlık, çocuğuyla ilgilenen bir babanın yorgunluğuyla yer değiştirir.

*Sakin ol, Sebastian'ın
küçük giysilerini astığım yuvadaki askı
üzerine yemin ederim:
Bir gün votka ve Kierkegaard
yok olacaklar. Birer yaşlı tırtıla dönüşeceğiz*

Bir iyileşmeden bahsedilemezse de, kabullenme hissedilir. İntihar değil, yaşlanma beklentisi ortaya çıkar. Fiziksel yorgunluk iki zaman dilimine ait mekânlarda ve baba oğlu ilişkisi zemininde dönüşüme uğrar. Delililiğin ve intiharın mekânı olan toptancı, sükûnete ve acıya direnme azminin mekânı çocuk yuvasına dönüşmüştür.

Kanto XV aile uykudayken yatak odasında geçer ve yatak odası bu sefer uykusuzluğu ve karanlık korkusunu temsil eder: “*O zamandan beri hep / açık bırakırım ışıkları, ama / karanlıkta daha iyi görür insan.*” Uyku ışıklar içinde korkunun bir oyuncağa dönüştüğü yerdir. Sonrasında babasının intihar ettiği mekâna bir dönüş yapılır, orası her şeyin değişti yerdir. “*İpin ucunda sallanırken bir adamın erekte olabileceğini*” gördükten sonra artık “*güzelliğe inanmak suç*

işlemek”ten beterdir. Güzelliğe inanç, o odada kapalı kalmıştır, şimdi başka bir yerde, yatak odasında tek yapılacak bu mahremiyeti itiraf edebilmektir. Bu itiraf, babanın ölümünün ağırlığının yok olmadığına, hâlâ rüyaların içine itildiğine ama giderek azaldığına işaret eder. Yatak odasının aydınlığı da karanlığı da yaşamın içinde kendilerine has, duygusal birer tetikleyiciye dönüşmüşlerdir.

XV. *Kanto* bir bahçe tasviriyle başlar ve bahçe çitinin çocuk dünyasındaki görüntüleriyle devam eder.

*Ah elbette, Anne Sexton, tabii ki
kâbusları uzak tutabilecek
beyaz bahçe çitleri yapabiliriz*

Şiirde beyaz bahçe çiti, çocuklar üzerinden sıradan hayatın huzurunun sınırlarını çizmektedir. Kendisini bir sözcük oyunuyla *çeperiler* olarak tarif eder; çeperde dolaşan bir seferîdir. Bu sınırlar, bir tür periler ülkesinin ve çocuksu masumiyetin de sınırınıdır. Burada, mezarlar bile aydınlık olabilir ama oraya çeperiler giremez. Sınırdaki durup, “*evcil kantolar*” yazabilirler sadece. XIV. *Kanto*'da olduğu gibi, tasvir edilen mekânlar arasındaki gerilim ancak itiraf ederek boşaltılabilir.

“Ölüm renkli bir filmdir / bizzat yönettiğimiz filmde/ intiharlarımız ne kadar güzel gözükecek olsa da / ben intihar etmeyeceğim” dizeleri, *Kantolar* kitabının değişmiş duygu dünyasının tonunu gösterir. XXVII. *Kanto* babasının yolundan gitmek isteyen bir oğulun neden intihar etmeyeceğine dair düşünceleri üzerine kuruludur. Âdeta intihar etmek istemediği için babasından özür diler ve farklı zamanlara ait iki mekân iç içe geçerek kompozisyonun merkezini oluştururlar: Babasının intihar ettiği odayla, oğlunun odası. “*Boynundaki ipi çözdüğümde*”, baba şairin gözlerine bakmaktaydı, şairse şu anda kendi oğluyla göz gözedir. Baba, tanrıyla; şair, oğluyla baş başadır. Bu durum intiharı imkânsızlaştırır, ya da içten içe arzuladığı öbür dünyaya gitme arzusunun önünü kesinkes alarak, bir başka tür intihar sunar aslında. Neredeyse 2009'un *Kami Kaze* şiirine bir atıftır. Ama telaşlı bir karar anı değildir bu, verilmiş bir kararın katlanılan sonucudur. Metin birbirine koşut ama geçit barındırmayan iki farklı zaman mekânı arasındaki seçimin hikâyesini aktarır, dolayısıyla intihar bir yer değiştirme olarak da okunabilir. Her durumda öbür dünyaya gitme arzusu karşısında, fiziksel dünyanın sorumlulukları durur. Oğluna olan sevgisi, bu yer değiştirme eğilimini değil, yer değiştirmenin kendisini engeller. Bağlılık bir insana olduğu kadar, ölüm ve yaşamın evrenlerine de olan bağlıdır.

XXXIV. *Kanto*'da bir kere daha farklı zamanlara ait mekânların yan yana geldiğini görürüz: Çocukluğun huzurlu dünyası içinde hayvanlara işkence yaparak oynanan oyunlar, şimdiki zamanda ölüm arzusunu çağırıştırır. Kabullenilmiş bir arzudur bu artık, varlığına alışılmış ve tetikleyici özelliği iğdiş edilmiştir. Günün birinde gelecektir ölüm, bu teselliyle intihar güdüsü eylemsizleştirilir. Öte yandan bu duyguyu kabullenmek, yaşamın bir işkenceye benzemesini engellemez. “*Hah silkeleme askısındaki bir kedi gibi / mutluluk içinde bekliyorum. Çocuklar birer ‘kristal melektir’*”; melekler ölüm anında insanlara nasıl bakıyor, ölüm korkusu onlara nasıl komik geliyorsa, çocuklar da hayvanlara öyle bakarlar. Ölümün korkulacak bir tarafı yoktur, hatta huzurlu bir çocukluk günüyle bütünleşir. Ölmek için sadece beklemek yeterlidir. Bekleyerek öbür dünyaya doğal yoldan ulaşacağı düşüncesi, şairin kendiyi yaptığı anlaşmanın zeminidir; bu anlaşmaya göre intihar fikri rafa kalkmıştır. Şiirde işkence sahnesiyle gökyüzünün görüntüleri birleştirilir, böylece iki farklı ölçek yan yana getirilerek, meleklerin de birer gönderme olarak yerlerini aldığı çok katmanlı bir mekân yaratılır. Bedenin yakın çevresiyle uzak yıldızların enginliği, deneyimlenen ile beklenti arasındaki uçurumu simgeler.

Farklı zamana ait mekânların iç içe geçirildiği bir başka şiir XXXII. *Kanto*'dur. “*Babamın boyundaki ilmiği / kestikten sonra onun nefes aldığı / sandığımda tanrının / bir örtü gibi üzerinde süzülmesi*” çocukluk günlerinde eski bir çamaşırhaneye götürür şairi. Yolda buldukları kirpilere çamaşırhanede yaptıkları derme çatma yuva ve kirpilerin üzerine örttükları örtü, babanın ölümünü çağırır. Beyaz örtünün altındaki güvenli loşluklar, bellekte birbirine karışır. Babanın nefes aldığına dair bir anlık umut ve kirpilerin varlığından duyulan umut da birbirini benzer. Her iki mekânda da beyaz örtünün altında kısa bir mutluluk anı, ölüm korkusuyla birbirine karışmıştır. Babasının ruhu da, kirpilerin sonradan de kaçıp gitmeleri gibi yok olmuştur. Bu durum kardeşinin şimdiki zamanına götürür bizi. Bilgisayar başında, yine loş bir ışığın altında hayatına bu yok oluşa şaşırıp, sarsılmadan devam edebilmesi, şairin kendi sarsıntılı durumundan çok farklıdır. Kardeşinin iş yeri, hayata her şey normalmiş gibi devam edebilmenin somut sığınağıdır.

Kanto XL bir başka anı mekânına giderek, mutfakta bir içki sofrası ve bir barışma sahnesiyle açılır. Matem dönemiyle, görece iyileşmiş olduğu şimdiki zaman arasındaki farklılıklar mutfaktaki sofa etrafında ele alınır. Babası hayattadır, her ikisi de sarhoşurlar ve kendilerini capcanlı hissederler. Mutfaktaki içme sahnesi ve onun canlılığı babayla ilgili çağrışımları tetikler. Ancak intihar etmiş baba figürü olumlandıkça bir çelişki açığa çıkar. “*Kadehlerin çınlama sesi ilahilerin kadehlerin dilinle tercümesidir*” diyerek içkiyle babasının ölümü birbirine bağlanır. Şair âdeta eskisi gibi içmediği için utanarak, babasının anısına saygı göstermediğini hisseder. Babasının “*seninle gurur duyuyorum kusmadığın için*” sözüdür bu çelişkinin doruk noktası; kendisi artık bundan gurur duymamaktadır. Her ne kadar babasının izinden gitmek istese de, ne içebilir ne de intihar eder. Mutfak masasına her oturduğunda aynı çelişki yaşanır ve içki şişelerinin anısıyla mutfak bu çelişkinin yatağı ve doğal yeniden üretim mekânı hâline gelir.

XLV. Kanto iki baba-oğul çiftinin tek bir mekân üzerinde karşılaştırmasını yapar. Şairin gençliğindeki boyacılık günlerinde çalıştığı spor salonuna çocuğuyla maç seyretmeye gitmesi anlatılır. Aynı mekân iki zaman diliminde aktarılır. Şair, spor salonunda boya yaptığı dönemde iş kazası sonucunda bir işçinin ölümüne tanık olur, fiziksel çalışma edebiyatı “*yiyip bitirir*” ve “*şairrenelik*” karşısına “*nasırlar ve yere çakılma*” ihtimali yerleştirilir. Radu Vancu “*şairlik yapacağına kemerini tak a... koduğumun çocuğu*”¹¹ diyerek onu uyaran ustabaşının, şiire dair dolaylı ama bilgece bir tavsiyede bulunduğunu söyler. Gerçi bir süre sonra ölüme karşı önlem almak önemsiz gelmiş ve “*kemerini çıkarmıştır*” ama şimdi oğlunun varlığı bu önlemin bizzat kendisi olmuştur: “*Bacaklarını tutuyorum bir emniyet kemeri gibi, sıkıca*”. Boyacıyken çıkarmaktan endişe etmediği kemerin yerini, aynı mekânda omzunda taşıdığı çocuğunun sıkıca tuttuğu bacakları almıştır. İntihar güdüsünün etkisizleşmesi, baba-oğul ilişkisinin kendi oğlunun varlığı sayesinde değişimine bağlanabilir. Bu değişim, *Kantolar* boyunca mekânsal dönüşümler yoluyla ortaya serilir.

Radu Vancu'nun ilk dönem metinlerinde bir sindirme mücadelesi vardır; ölüm ve yaşamın mekânları iç içe geçerek yaşamla ölümün birbirine yoğun temasını temsil ederler. Daha sonra, *Mutluluk Canavanı*'nda, ilk travmanın ardından verdiği mücadele ve yaşama karşı tereddütlü bir devam etme çabası bir arada anlatılır. İki karşı alan tanımlanmıştır: Kendini koyverip intihara uzanan bir yol ve kurduğu aileyle hayatını sürdürmek. Yıkıcı ve yapıcı iki duygu dünyasının gerilimi, mekânsal karşıtlıklarla ifade edilir. *Çiçek Açan Urgan*'ın dünyasındaysa ne ölüm ne de babanın intiharı hafiflemiştir, ama artık rüyalar üzerinden şairin yaşamına bağlanır. Denge değişmiştir bir anlamda. Düzen ve aile yaşamı intihara üstün gelmiş, ancak onu tamamen yok edememiştir. Ölüm düşüncesi ve acısı, bir anlamda gündelik hayatın dışına, rüyalar âlemine itilmiştir. Rüyalar âleminin içinde ele alınan bastırılmış duygular, gerçek dünyaya sızar. Rüyası öbür dünya mekânı, evin düzenli mekânının bilinçaltını oluşturmuştur. *Kantolar* ise kendi çocu-

¹¹ Şiirin özgün çevirisinde açık olan ifade, yazarn bilgisi dâhilinde metinden çıkarılmıştır. (Sayı editörünün notu.)



ğunun varlığıyla intihar güdüsünün iyice önemsizleştiği bir dönemi anlatır ve bu keskin farklılık aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde taşıdığı duygu yükleri ve sahne olduğu olaylarla ifade edilir. Ölüm rüyalarından anılara kaymıştır. Bir kez daha mekânsal karşılaştırma temel yöntemdir ancak aynı mekânın farklı zaman dilimlerindeki anlatıları öne çıkar.

Mekânların iç içe geçmesi, karşıtlığı, bir duyguyu temsil eden mekânın diğerini bastırması ve aynı mekânın farklı zaman dilimlerinde karşılaştırılması, Vancu şiirinde farklı dönemlerde ölüm ve intihar düşüncesinin aldığı şekilleri yeniden üretir ve onları simgelerler.

Vancu mekânsal başkalaşım, benzerlik ve karşıtlıkları birer yapım tekniği olarak metinlere yedirerek, ölüm kavramı etrafında çok katmanlı bir şiir oluşturmuştur. Şiirlere yedirilmiş gerçek / hayali mekânlar ve bu mekânların üstlendiği simgesel değerler ölüm acısı, intihar fikri ve baba-oğul ilişkileri merkezinde kişisel bir şiirin kapısını açmıştır. Ölümün metinsel mekânları, ironik bir şekilde, görsellik, bedensellik ve canlılık üretirler.

Kaynaklar

Bakhtın, Mikhail. *Forms of Time and of the Chronotopos in the Novel in The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981[1938].

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Transl. by Christine van Boheemen. University of Toronto Press, 1997 [1985].

Casey, Edward. *The Fate of Place - A Philosophical History*. University of California Press, 1997

Dennerlein, Kathrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin: de Gruyter, 2009.

Duyan, Efe. *Tasarlanmamış Mekânlar*. YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, 2008.

Lotman, Jurij M. *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan Press, 1977 [1970].

Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Transl. by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962 [1945].

Ryan, Marie-Laure. *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, 2012 [2009].

Vancu, Radu. *Çiçek Açan Urgan (Seçme Şiirler)*. Çev. Efe Duyan. İstanbul: Yitikülke Yayınları, 2015.

Jan Švankmajer'in Eserlerinde “Ölüm”^{*} “Death” in the Works of Jan Švankmajer

Levent ŞENTÜRK¹

Öz

Çek Gerçeküstücülüğünün, animasyon filmleriyle tanınan önemli temsilcisi Jan Švankmajer'in (1934) plastik sanatların çeşitli alanlarına yayılan yapıtlarının ölümle ilgili olanlarını ele almaya çalıştığım bu makale, sanatçının yapıtlarına odaklanırken filmleriyle de bağlar kurmayı denemektedir. Makalede filmlerinin ölümle ilişkili ayrıntılarını, plastik sanat yapıtlarının ve filmlerinin kökenini, heykellerindeki kimi temaları; çizim, kolaj ve boyamalardan oluşan resimlerinin bazılarını ele almak için bir başlangıç yapmayı denedim. Makalenin sonundaki filmografi, adı geçen filmlerin hangileri olduğunun daha açık görülebilmesini sağlayan bilgiler içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Jan Švankmajer, animasyon sineması, Çek Sürrealizmi, dokunsallık, ölüm.

Abstract

Jan Švankmajer (1934), renown for his animated short and feature films and being as one of the most prominent figures within Czech Surrealism, has produced many works in different fields of art. In this essay, I try to work out some of his works concerned with death and I try to make parallel readings between these works and his films. This essay can be considered as a prolegomena, for some details in his films related to death, for mapping out the sources of his films and artworks, for some themes in his sculpted objects; as well as his etchings, collages, drawings. The detailed concluding list of films gives detailed information to the reader, familiar with Švankmajer's animated work.

Keywords: Jan Švankmajer, animation films, Czech Surrealism, tactility, death.

Jan Švankmajer'in Eserlerinde “Ölüm”

-Annem Saadet Şentürk'ün (1956-2017) anısına-

Animasyonu büyüselsel bir işlem olarak kullanın. Animasyon, ölü şeyleri etrafta oynatmaktan ibaret değildir, onları yeniden canlandırmaktır. Daha iyi bir ifadeyle, onlara yaşam vermektir. Filminizde bir objeyi yeniden canlandırmadan önce onu anlamaya çalışın. Faydacı işlevi açısından değil iç yaşamı bakımından. Objeler, özellikle eski objeler içlerine kaydedilmiş tarihlerin tanığıdır. Birçok duyguya garkolmuş ve nice psikik durumlarını onların içine sakmış insanlar tarafından farklı durumlarda dokunulmuşlardır. Kameranız aracılığıyla bu saklı yönlerden bazılarını açığa çıkarmak isterseniz, dinlemeniz gerekir. Bazen yıllar boyunca. Önce bir toplayıcı olmanız gerekir, ancak bundan sonra film yapabilirsiniz. Objeleri hayata döndürmek doğal bir süreç olmak durumundadır. Yaşam onların içinden çıkmalıdır, sizin hevesinizden değil. Asla nesnelere ihlâl etmeyin! Onlar aracılığıyla kendi hikâyenizi anlatmayın, onlarınkini anlatın. (Dekalog. 3.)²

* Yayın Başvuru Tarihi: 10.07.2017 , Yayın Kabul Tarihi: 30.10.2017.

¹ Doç.Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, leventsenturk@gmail.com

² František Dryje ve Bertrand Schmitt (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. (Prag: Arbor-Vitae, 2012), s. 462.



Seksenli yaşlarını süren Jan Švankmajer, son filmi olacağını şimdiden (2016) ilan ettiği *Böcekler* (*Insects*, 2018) üzerinde çalışmaktadır. Ölüm formları, ölümlerin kullanımı, dirim/ölüm meselesinin felsefi ve “pratik metafizik” varyantları bakımından pek az yapıt Švankmajer’inki kadar yoğun, girift, almasıktır.

Animasyonlu filmleri 1990’lardan itibaren dünyada ün kazanmış, gerçeküstücülüğün yaşayan en büyük sanatçılarından Çek yönetmen Jan Švankmajer’in (1934) az bilinen plastik sanat yapıtlarının bir kısmını bu yazıda ele almaya çalıştım. Bu yapıtlar arasından, ölüm temasıyla bağlantılı bazılarını seçmeyi ve yazımı bunlarla kurmayı denedim. Bununla beraber, bu seçmenin bile indirgemeci olabileceği konusunda okuru uyarmalıyım. Yazının sonunda, yönetmenin filmografisi de bulunuyor.

Švankmajer Filmlerinde Ölüm: Birkaç Başlık

*Benim için nesnelere insanlardan daha canlıydı. Daha kalıcıydılar ve aynı zamanda daha ifade doluydular. İnsanların hafızalarını çok aşarlar ve altta yatan içerikleri ve bellekleriyle daha heyecanlı vericidirler. Nesnelere tanık oldukları olayları gizler... Filmlerimde her zaman nesnelere bu içeriği kazıp çıkarmaya ve sonra da onların öykülerini anlatmaya çalıştım... Bu insanlarla şeyler arasında, tüketimci kurallara dayanmayan, diyalog içinde kurulmuş anlamlı bir ilişki yaratır.*³

Don Sanche’nin (1970) çekiminde, kâğıt kuklanın mezara gömüldüğü sahne sona bırakılmıştır. O gece yağmurludur; Švankmajer ve ekibi, Malá Strana mezarlığındadır. Çekimler gece ikiden önce tamamlanamaz. Yağmur yeniden bastırır, ekip lambaları söndürüp karavana gider. Kâğıt kukla mezarda gömülü kalmıştır. Švankmajer mezarı tek başına kazmak ve kuklayı oradan çıkarmak zorunda kalır. Onu mezarda bırakmayı düşünürse de vazgeçer çünkü değişiklik yapmak gerekirse kuklasız çekim yapılamayacaktır. Derinlerde elleriyle kazmaya başlar çünkü bu kâğıt kuklaya zarar verebilir. Arada sırada eline mezarlardan kemik parçaları gelir. Sonunda onu mezardan çıkarır, her ikisi de çamur içinde kalmıştır.⁴

Bu yazıda, yönetmenin –kısa veya uzun– filmlerini anlatmaya girişmeyeceğim; bu konuda giriş niteliğinde de olsa, daha önce yazdığım için⁵ sanat eserlerini ele alarak filmleriyle bağ kurmayı, yani tersinden gitmeyi deneyeceğim. Bununla beraber, ölümün kol gezdiği kısa ve uzun filmleri hatırlatmak mümkün.

Ölüm, *Doğa Tarihi*’nde (1967) taksidermik güvercinle canlı güvercinin aynı kafeste bulunmasıdır. *Weissmann ile Piknik*’te (1968) sonunda eşyaların sahibi için kazılan mezardır. *Bahçe*’de (1968) insanlardan yapılmış çit taşılanmış şekilde ayakta duran insanlardır. *İskelet Kilisesi*’nde (1970) ölümlerin kıyametsi bir sanat eseri oluşturmak için bir araya gelişidir. *Jabberwocky*’de (1971) bebek organları yiyerek beslenen bebeklerin evciliğidir. Aynı filmde ölü bebeğin bedenini parçalayarak içinden çıkan yavru bebeklerdir.

Ölüm, *Usher’ların Evinin Çöküşü*’nde (1980), tabutların çıktığı gezintidir. *Diyalogun Boyutları*’nda (1982) birbirini yutan ve kusan insanlardır; birbirinde eriyen şehvetli bedenlerdir, birbirinin diliyle cinayet işleyen ikiz büstleridir. *Bodrum*’da (1982) kaçışan gece yaratıkları, patatesler ve kudurmuş ayakkabılar, devleşen kara kedidir. *Erkek Oyunu*’nda (1988) birbirini öldüre öldüre tüketen iki futbol takımının tüm üyelerinin katliamıdır, tabutlara konup götürülmeleridir. *Alis*’te (1987) kendi yaralarını tedavi eden ölü tavşandır. Alis’in etrafında toplaşan iskeletsiz hayvanlardır. Doldurulmuş ölü tavşanın dirilişidir. Alis’in kabuk kukladan çıkararak yeniden doğmasıdır.

³ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 260.

⁴ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 433-4.

⁵ Levent Şentürk, *Jan Švankmajer Kara Grotesk*, (İstanbul: Kült, 2015).



Flora'da (1989) yatağa zincirli, çürüyen, çürüdüğünü bilmeyen trajik bedendir. *Bohemya*'da *Stalinizmin Ölümü*'nde (1990), politikacıların resmini yiyen kurukafadır; önce yaratılan sonra ipe yollanan vatandaşın çamurdan bedeninin devr-i daimidir, Stalin büstünün ameliyatla yarılması ve lobotomisidir.

Ölüm, *Yemek*'te (1992), sonunda birbirini yiyen iki beyefendinin bir lokantadaki karşılaşmasıdır; birer otomata dönüşen döngüsel midelerdir, kendi organlarını çeşnilendiren zarif yamamlardır.

Faust'ta (1994), Faust'un kuklaya dönüşmesidir, simya odasında dirilen ve ölen bebektir, Faust'un şeytan ikizidir, önceki Faust'un çöpten çıkan bacağıdır, sonunda Faust'un araba altında can verişidir. *Küçük Otik*'te (2000) topraktan çıkarılan ağaç kökü-bebeğin kanlı cinayetleridir. Ölüm, *Hayatta Kalmak*'ta (2010) küvette bileklerini kesen annenin kanında yüzen bebeğin sağ kalışıdır.

Ölünün Canlandırılması

Gerçekte, yaptığım her şey kukla tiyatrosundan gelir. Bundan sonraki tüm yaratımım bu karşılaşmayla kıyaslanabilir. Filmlerim, oymabaskılarım, kolajlarım, seramiklerim ve objelerim. Bunların hepsi, dünyaya yönelmiş çocuk bakışımın, simetrik bir sahne düzeninde iplere bağlı karakterlerle kukla draması görünümüne bürünmüş köklerine sadıktır. (...) Çocuk kuklacı, bir yandan kadere boyun eğme ve itaat, diğer yandan da özgürlük ve isyan gibi, insan varoluşunun temel sorularına çok hızlı ulaşır. (...) Çocuk kuklacı artık bir şaman, bir yaratıcı tanrıdır. Esas güçtür, aynı zamanda manipüle ettiği karakterlerin kaderini elinde tutarken, aynı zamanda kararları yargılanmaya kapalı mutlak hareketlerdir. Tüm bunlar 'nekrofilî'ye denk gelir, diğer bir deyişle hareketsiz şeyleri canlı hale getirirken zarar veren ilişkilere mani olma ihtiyacıma.⁶

Şvankmajer'e sekiz yaşındayken Noel hediyesi olarak bir kukla tiyatrosu hediye edilir. Sanatçı tüm yaratımının kökeninde bu olayın yattığını varsayar. Çocuk oyunlarında canlıyla cansız arasında keskin ayırım bulunmayışı, kukla ve oyuncakların canlı oldukları inancı Schmitt'e göre⁷ yönetmenin çocukluk anılarına ve korkularına dönüşünün kaynaklarından biridir. Schmitt, ölüm fikrine karşı koymak için sanatın icat edilişi sorununa ilk kez değinen düşünürlerden Otto Rank'e başvurarak⁸ öznenin kendi sonluluğu fikrine karşı, telafi edici dinsel, sanatsal ve felsefi mitler icat ettiğini anımsatır. İşte kuklaları canlandırmak meselesinin kökeninde yatan şeylerden biri bu olabilir yazara göre.

Gerçeküstücülüğün temel kaynaklarından biri de içsel yaşamdır. Şvankmajer objelerinden birinde, *Kara Anne*'de⁹ iç deneyden imbiklenen yoğun bilginin elde edilmesine dair "şifrelenmiş" sahneyi görürüz. Doğal malzemeler, deniz kabukları veya taksidermik hayvanlar yerine bu kez distilasyon hazneleri canlılara dönüştürülmüştür. Bir cam haznenin içinde çift başlı *Kara Anne* iki yavrusuna ağızdan ağıza aktarımda bulunmaktadır. Üzerleri kalın patinayla kaplı bu "eskil" canlılar, simya kitaplarındaki yaratım (*genesis*) anlatımlarında olduğu gibi alegorik bir sahnenin parçasıdır. Simyacılar, açığa çıkmamak için, yaptıkları simya deneylerini şifreliyordu. Gerçekte *Kara Anne* de, ondan besin alan yavrular da bireyin içindeki süreçlerden başkası değildir.

Şvankmajer, saplantı meselesini de önemser:

"Bana göre saplantı her şeyin başıdır. Saplantıyı en önemli şey olarak görüyorum çünkü o enerji ve arzudur. Yaratıcı sanatla koleksiyon yapmak arasında bir ayırım yapmıyorum. Her ikisi de haz ilkesince yönetilir ve her iki durumda da ben temelde pasif konumdayımdır.

⁶ Jan Švankmajer, *Apoteózaloutkového Divalda, Katalog: Eva Švankmajerova, Jan Švankmajer: Jtdlo*. (Prague: ArborVitae, Sprava Prazskeho hradu, 2004), s. 186, 187. İçinde: Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 37-39.

⁷ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 21.

⁸ Otto Rank, *Le Double and Don Juan*. (Paris: Payot, 1932), s. 4.

⁹ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 304. [The Black Mother] (1996. Simya serisinden obje. 74 x 50 x 70 cm.)

Arzumun nesnelere beni bulur, ben onları bulmam. Filmlerimin ve objelerimin temaları aynı şekilde beni bulur.”¹⁰

Švankmajer’in Yapıtı

Gerçeküstücü Grup tarafından düzenlenen bir sempozyumda esinlenmeyi şöyle tarif ettim. Yaratıcı çalışmamın özü, bilinçli ve bilinçdışı unsurlarla şekillenmiş içsel bir modeldir. Gerçeklikten, etrafımdaki dünyadan gelen uyartılar, benim de erişemediğim içsel bir laboratuvarın bilinçdışı kazanında işlenir. Esinlenme, o hâlde, içsel modelin hazır olduğunu söyleyen evin kapı zilidir, ben de gelip onu alırım. (...)Yapıtımda, eski simyacılar gibi deneyimlerimin suyunu –çocukluğumdan, takıntılardan, garipliklerden, endişelerden– sürekli damıtmanın amacı, yaşamın dönüşümü ve başkalaşımı için temel olan bu süreçle bilginin “yoğun suyu”nun akmaya başlamasıdır.”¹¹

Jan Švankmajer’in sanat üretimi geniş bir teknikler alanına yayılır: Seramik heykeller; seramiğin yanı sıra çok çeşitli malzemelerin kullanıldığı kuklalar yahut kukla-benzeri büyük heykeller ve fetişler. Yönetmen yaşamı boyunca her tür eski obje biriktirmiştir; eserleri bu toplayıcılıktan ayrı düşünülemez.

Doldurulmuş hayvanlar, deniz kabukları, gündelik nesnelere, eşyalar, yiyecekler, giysiler, kap kacak, hayvan iskeletleri ve kemikleri, kukla yapımında kullanılan malzeme, küçük heykeller, dini ritüel nesnelere, Nadire Kabinesi türü asamblajlarda bir araya gelerek simyasal yeni birleşimler meydana getirir. Bunlar, on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla dek süregitmiş taksonomi ve rasyonalizasyon çabasının boşa çıkışının tanıkları olarak sahneye çıkar.

Heykelleri biyolojiyle zoolojinin, mineralojiyle antropolojinin birbirine karıştığı ve tüm girdilerin büyüsel itkiyle enkaza dönüşüp kara alayla yeniden dirildiği, kıyametsi curcuna ile çılgin erotizmin bileşimidir.

Doğa tarihi müzelerinin cam fanuslar içinde sergilediği canlı örnekleri gibi, Švankmajer’in düşsel yaratıkları da geçmişten gelen ama unutulmuş, asla tasnif edilmemiş, soyu tükenmiş ya da gözden kaçırılmış eşsiz varlıklar şeklinde belirir. Bu varlıkların karmaşası, sadece gövdelerini meydana getiren parçaların beklenmedikliğinde yatmaz; onların duruşlarında ve çevreleriyle ilişkilerinde, sökülmesi güç bir ikonografi vardır; bu da “nesnelere iç yaşamının” ifadesidir. Objeler, olanca güçleriyle, içinden çıkıp geldikleri geçmişin, atmosferin, iç dünyanın, yaratıcılığın sınır tanımayan yıkıcılığının bildirimleriyle yüklü, geğgeniş birer metindir gerçekte.

Švankmajer’in dokunsallık odaklı üretimleri, apayrı bir parantez oluşturur. Görme duygusunu öteleyen jest heykelleri, izleyicinin hayalgücünü elin peşinden; yaratan, biçimleyen ve ilişkilendiren elin peşi sıra gitmeye kışkırtır. Švankmajer *gesturalsculpture* üretimini, Jackson Pollock’un *actionpainting*’inin heykel alanındaki karşılığı gibi görür; hatta daha derinve dolaysız, çünkü aracısız (fırça veya spatula kullanılmayan) bir karşılık ürettiğine inanır. Kil kitlesini doğaçlama anime edişi, dokunsal jestin manifestosu gibi iş görür. Estetik bir beklenti de yoktur. Duyguların ifadesi jest, fosilleşmiş formda estetik dönüşüm geçirir. Dokunsal sanatın saf biçimidir. El, duyguları en iyi anlatacak analogik yapıları aramaz; bunun yerine formları doğrudan yaratır; ifadenin stilizasyonu yerine doğrudan deneyim. Bir tür anti-estetik.¹²

İki boyutlu üretimleriyle jest heykellerini, öyküleyici çerçeveler içinde biraraya getiren pek çok yapıt üretmiştir. Bunlar şiirler, resimli romanlar yahut çeşitli ardışık dokunsal deneyimlere koşullayan oyunsal eserlerdir. Dokunsal deneyimi temel alan bu işler –yanıltıcı biçimde– görsel asamblajlara benzer.

¹⁰ Devin Orgeron, Marsha Orgeron, *Object Lessons in Moving Image*, (US: University of Minnesota Press, 2011), s. 100 İçinde: Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 260.

¹¹ Peter Hames, *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. (US, Canada: Praeger, Greenwood Press, 1995), s. 104-5.

¹² Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 282.



Yönetmenin resim, çizim, kolaj, suluboya, oymabaskı, baskı üzerine obje montajı ve bu tekniklerin karışımından oluşan geniş çaplı iki boyutlu üretimini de unutmamalıyım. Sanatçının kukla, kukla sahnesi ve tiyatro dekoru tasarımıyla ilgili zanaatkâr tarafı filmlerinde belirgindir; ne var ki plastik sanat üretiminin filmlerindeki rolünün daha geniş biçimde incelenmesi gerekir.

Üçüncü Boyut 1

Kuklayla Fetiş Arasında: *Kašpárek*, *Ölüm*, *Küçük Otik*

Švankmajer'in sanat eserleri, animasyonlarının sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış halleridir kimi kere; animasyon, katmanların sökülmesi gibi bir anlam kazanabilir. Kimi zaman da, animasyonların bir karesidir; kahramanlardan biri, bağımsız yaşama hak kazanır. Burada heykellerinden başlayarak resimlerine doğru, diğer bir ifadeyle üçüncü boyuttan ikinci boyuta doğru eserlerini betimleyerek kimi izleklere odaklanmayı deneyeceğim.

Kašpárek (1994. Kukla-obje. 60 x 40 x 35 cm.)¹³

Dokunsal heykel parçaları ve tüylerin oluşturduğu beyaz seramik gövdeye, kırmızı iki seramik kol ve kırmızı altı bacak tellerle eklenmiştir; bunları ipler bir arada tutmaktadır. Fetiş-benzeri minyatür beden, sehpa üzerinde piramidal bir kompozisyon oluşturur. Canlanmayı bekleyen bir canavar mıdır, başkalaşım geçirmiş çoğul bir beden midir anlaşılamaz. Švankmajer'in dokunsal heykelleriyle, dokunsal şiirleriyle ve dokunsal romanlarıyla¹⁴ ortak noktaları vardır. Dokunsal heykeller, jeste dayalı biçimlenmeler içerir. Kilin emprovize şekillendirildiği deneyimsel formlardır ve görselliğe değil, dokunularak, körlemesine algıya dayanırlar. Bu türden, fetiş-benzeri kukla, Švankmajer'in filmlerinde pek belirmese de, ipli kuklalar çeşitli boyutlarda pek çok filmde karşımıza çıkar.¹⁵

Ölüm [Death] (2012. Savaşçı, Ölüm ve Şeytan serisinden kukla. Albrecht Dürer'e adanmıştır. 202 x 47 x 10 cm.)¹⁶

Dev boyutlu iskelet-kukla. Sanatçının yakın tarihli yapıtlarından biridir. Mineral bir oluşum olan kemik, yeni bir mineralleşme sürecinden geçirilerek başkalaştırılmıştır. İnsanimsı görünümüyle, anatomik bir çalışmaya benzer; dev boyutlu bir dokunsal heykel izlenimini de uyandırır.¹⁷

Küçük Otik [Little Otik] (2000. Filmden kukla. 48 x 40 x 35 cm.)¹⁸

Filmin tekinsiz kahramanı olan bebek Otik'in (2000) bir görünümü. Henüz seri cinayetlere başlamamış "masum" Otik'in, "kişisel tarihinin" erken fotoğraflarından biri gibi mizahi bir "belge": Anti-pinokyo Otik, kendi gibi ahşap bir sandalyeye oturmuş, mutlu mutlu poz verir. Bu Otik'in geçmişinde hiçbir zaman yaşamadığı normal bir an olarak son derece tuhaf bir karedir. Sanki, Otik'i oynayan karakterdir poz veren. (Bu durumda, ikisi aynı şey olmakla beraber yine de manzara komiktir.) Çünkü Otik, normal çocuklar gibi fotoğrafçıya asla gitmemiştir; birilerini yemeden durmadığı zaman aralığı yaşayamamıştır ki zaten; ve o, en trajik ölüm makinesidir. Otik salt öldürme olarak, cinayetin ahlâksallığını da dağıtır. "Öldürmeyeceksin!" buyruğunun olanaksız boyutu gibidir. Yamyam bebek Otik, kanibalizmle anneliğin, masumiyetle cürmün, canla beslenen ölünün, büyüyen cansızlığın, kısacası canavarlığın ikircikli karakteridir; cinayetler işlemesine rağmen, bebek olduğu için öldürülemeyen masumiyettir. *Jabberwocky*'de (1971) ölü bebeklerin başka ölü bebekleri yedikleri ölümler orjisi sahnesi de, büyük bebeğin içinden onu parçalayarak çıkan küçük bebeklerin kanibalistik orjisi de burada hatırlatılabilir.¹⁹

¹³ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 37.

¹⁴ Sanatçının 2003 tarihli eserleri kastedilmektedir.

¹⁵ Not: Eserlerin ilgili olduğu, gönderimde bulunduğu yahut doğrudan malzemesini kullandığı uzun metrajlı ve kısa filmler, sırasıyla Türkçe adlarıyla verilmiştir. Švankmajer filmlerinin daha ayrıntılı dökümü için yazının sonundaki listeye bakılabilir. Bu eserle ilgili filmler: *Alis*, *Faust*; *Bay Schwarzwald* ve *Bay Edgar'ın Son Numarası*, *Tabut Fabrikası*, *Don Sançe*.

¹⁶ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 465.

¹⁷ İlgili filmler: *Faust*; *Don Sançe*, *Bay Schwarzwald* ve *Bay Edgar'ın Son Numarası*, *Tabut Fabrikası*.

¹⁸ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 384.

¹⁹ İlgili filmler: *Küçük Otik*; *Yemek*, *Diyaloğun Boyutları*, *Erkek Oyunu*, *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü*.

Üçüncü Boyut 2

Taksidermik Metamorfoz: *Ekolojik Yıkım, Böcekçil, Alis'in Odası ve Diğerleri*

Ekolojik Yıkım [Ecological Catastrophy.] (1967. Obje. 51 x 88 x 29 cm.)²⁰

Cam hazne içinde, küçük kaideleri üzerinde ayakta duran, başları birbirine kaynaşmış, ördek benzeri iki taksidermik kuş figürü. Baş ve kuyruk kısımları amorf, büyük deliklere sahip, zamanla deniz kabuklarınınca istila edildiği izlenimini veren seramikten, küremsi asamblajlardan oluşur. Başlar birbiriyle kaynaştığı için, bunun hangi ekolojik felaketin sonucu olduğu belirsizdir. İki kuş, bakışlımı iki ayrı gövdeye sahip, akrep ve topuz kuyruklu tekil bir varlığa dönüşmüş gibidir. Seramik baş, fazla irileşmiş, aşırı porozlu bir mercan kitlesine, yahut mikroskobik bir mercanın çok büyütülmüş haline benzer. Kompozisyon, başaşağı konmuş olsa, delikli amorf bir topaklar kümesinden iki ayrı doldurulmuş kuşun filizlendiğini düşündürtecektir. Taksidermik hayvanlar özellikle *Doğa Tarihi*'nde (1967) sistematik bir anlatımla karşımıza çıkar. Canlı kuşlar *Faust*'ta (1994) belirir. *Delilik*'te (2005) animasyonlu sahnelerde hayvan organları düşlerden fırlayıp dünyaya inmiştir. *Diyaloğun Boyutları*'nda (1982) figürlerin burada olduğu gibi karşılıklı konumlanması temelinde tüm değişken belirir.²¹

Doğa Bilimi Nadire Kabinesi 1. [The Cabinet of Natural Science 1] (1972. Obje. 71 x 60 x 40 cm.)²²

İnsan başlı, kaplumbağa kabuğu gövdeli, kemik kolları, tüy elli, kemik bacaklı, penisinin yerinde bir tavuk pençesi ve ucunda bir yumurta; göz yerine salyangoz kabuğu ve kulaklarının yerine midye kabukları olan, önündeki kırık yumurtalara bakarak ayakta duran yaratık. Bu yaratık, *Alis'in* (1987) başlangıcında, doldurulmuş tavşanın, içine çivilenerek sabitlendiği fanustan kurtulduğu kahramanca sahneyi getirir. Bu karma varlık da, ucubeliğin sınırını aşarak içine hapsedildiği fanusu kıracaktır kuşkusuz. *Alis'in* tavşanı gibi düş evrenine değil, bizim yaşadığımız dünyaya saldıracaktır olasılıkla.²³

Böcekçil 1. [Insectivore 1]. (2002. Obje. 51 x 42 x 52 cm.)

Sürünen Balık. [Crawling Fish] (2012. Obje. 46 x 86 x 51 cm.)

Balkabağı Hayvan. [Pumpkin Beast I] (2012. Obje. 53 x 103 x 61 cm.)

Kavgı II. [Fight II] (2012. Obje. 74 x 161 x 83 cm.) 4 iş bir arada.²⁴

Bu dördül cam hazneler piramidi, çeşitli zamanlarda üretilmiş işleri bir araya getirir. *Bremen Mızıkacıları* gibi, hem münferit hayvanlardır, hem de her biri, birçok hayvanın karışımıdır. En üstteki böcekçil, kukla kolları ve bacaklarına sahip, ördek başlı, balık gövdeli, karnında gagası olan, bacaklarından salyangozların siğil gibi fişkırdığı, koca bir ağaç gövdesini andıran seramikten kaba cinsel organıyla ayakta duran bir varlıktır. Onun hemen altındaki haznede, karmaşık bir metamorfoz gerçekleştirmiş, sürünen balık görünür. Bu varlık, çoklu kemiksel yapısı nedeniyle evrimin elediği yaratıklardan olmalıdır; önceki formu olan balık gövdesini, toga gibi kafasının üzerinde taşır. Üçüncü fanusta, sosis köpeği boyutlarındaki balkabağı hayvanı çift kafalı bir satir gibidir ve delişmen gözyuvarını bize dikmiştir. Göğsündeki devasa boynuzları, burnunun ucundaki tekil boynuzu ve başındaki ikincil boynuzlarının yanı sıra, upuzun boynundaki tanımlanamaz yumrularla tam bir mutanttır. En altta, bu hayvanın geyik boynuzu kuyruklu türevi olan, sırtlarındaki dişli çene kemiğinin üzerinde birer kuş yuvası taşıyan iki yaratık, ellerinde çatal ve bıçaklarla, bir tabak yemek için kavgaya tutuşmak üzeredir.²⁵

İki Domuz Yavrusu [Two Piglets] (2003. Obje. Bratislava'daki eski Yoksul Clares Kilisesi'ndeki sergiden. 55 x 98 x 35 cm.)²⁶

²⁰ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 85.

²¹ İlgili filmler: *Alis, Faust, Delilik; Doğa Tarihi, Diyalogun Boyutları.*

²² Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 136

²³ İlgili filmler: *Alice; Doğa Tarihi, Kemiklik, Bohemya'da Stalinizmin Ölümlü.*

²⁴ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 212.

²⁵ İlgili filmler: *Alis; Doğa Tarihi, Diyalogun Boyutları, Yemek.*

²⁶ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 429.



Bu gruba, *İki Domuz Yavrusu*'nu da eklemek mümkün. Švankmayer, *Kavga II*'dekine benzer bir sahneyi, bu kez bir kilisedeki iki mermer melek figürünün önüne yerleştirmiştir. Kocaman domuz kafası iskeletlerine seramik kukla ayakları takılmıştır. Kurukafalar, samuray miğferleri gibi süslenmiştir ve birbirlerine yumurta ikram eder.

Alis'in Odası. [*Alice's Room*] (1987. Alis filminden objeler. 61 x 47 x 82 cm.)²⁷

Švankmayer'in ilk uzun filmi olan *Alis* (1987) uyarlamasında, filmin kahramanı olan küçük kızın büyüüp küçülmesi, gerçek çekim, kukla veya insan boyutunda kukla kullanımı gibi çeşitli ölçeklendirmelerle karşılığını bulur. Filmde kullanılan Alis kuklalarından biri, yatağının üzerinde diz çökmüş şekilde durmaktadır. Yatak, düşsel mecra olma niteliğini üstlenmiştir; yorganın iki kenarında gerçek kanatlar görünmektedir. Yatak, tavuğun bacaklarına ve balığın kuyruğuna sahiptir. Bu taksidermik hayvan parçaları, penceresi açık oda dekorundan fırlayacak gibidir. Odada Alis'ten ve düşsel taşıtıdan başka bir şey yoktur. Bu mekânın neyin karşılığı olduğu kestirilemez: Büyülenmiş Alis'in içine hapsedildiği minyatür de olabilir. Yatağın düşsel işlevi, Švankmayer'in son uzun filmi *Hayatta Kalmak*'ta (2010) merkezi rolünü sürdürür. *Karanlık Aydınlık Karanlık* (1989) filmindeki gibi klostrofobik bir uzam söz konusudur; ama burada kapılar yoktur; Alis'in açık pencereyi kullanacağı böylece kesinlenir.²⁸

Üçüncü Boyut 3:

Jeolojik Zaman ve Gündelik Hayat: Mineralleşme Çelişkisi

Çiftleşen Akik'ler II. [*Copulating Agates II*] (2003. Obje. 84 x 61 x 68 cm.)²⁹

Gündelik Mineroloji [*Everyday Mineralogy*] (2003. Obje. 49 x 42 x 20 cm.)³⁰

Mineralleşmiş Bebek İsa [*Mineralized Baby Jesus*] (2012. Obje. 20 x 65 x 35 cm.)³¹

Çiftleşen Akik'ler II, taşlaşmış bir tabakayla (ya da pürüzlenmiş kille) kaplı eril bir figürle, aynı türün dişisi olan iki ayrıksı hayvanın birleşme hazırlığını gösterir. Bu hayvanlar, yukarıdaki piramit grubundaki gibi taksidermi göndermeleri içermez. Bunlar, jeolojik hayvanlar olmalıdır. Bir ağacın kalın dalına benzeyen kaba gövdelerinin her yanından rizomlar çıkmıştır; bunlar sonradan budanmış ikincil dalların dipleri gibi künttür. Bu künt yüzeylerden, parlatılmış akik taşı kesitlerini görebiliriz. Canlıların kafaları da aynı mineralden yapılmıştır.

Gündelik Mineroloji'de ise bambaşka bir manzara söz konusudur: Bir zamanlar mutfak geçreleri olan eskil nesnelere, anakronik şekilde jeolojik buluntulara dönüşür: Bir huni, bir tencere veya tava, vb. İçleri silme, parlatılmış akik taşıyla kaplıdır; bunlar akik kesitleridir. Onlara akikleşmiş bir insan eli eşlik eder. Doğal tarihle *homo faber*'i beklenmedik biçimde eşitleyen bu eserlerin izlerini filmlerinde bulmak güçtür.

Mineralleşmiş Bebek İsa ise bir bebek mumyasıdır, kafasının yerinde büyük bir yarı kıymetli mineral gövdesi bulunur. Bebeğin göbük deliği, son derece dramatik bir bağlantıyla, annenin gövdesine gönderimde bulunan parlatılmış akik taşı kesitidir. Bebeğin geri kalan her yeri, Pompeii mumyaları gibi, yekpare mineralle kaplıdır.

Nesnelerin bir katmanla örtülmesi, sanat tarihi açısından manyerizmle özdeşleştirilir. Fossilleştirme, Švankmayer'in heykellerinde kullandığı yöntemlerden biridir. Bu sadece ruhsal bir ifade değil, aynı zamanda fiziksel bir işlemdir: Nesnelere bir kaplıcanın bol minerali suyuna yatırır ve zamanla nesnelere dışı kabuk tutar, sonra da bunları heykele dönüştürür.³²

²⁷ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 184.

²⁸ İlgili filmler: *Alice*, *Hayatta Kalmak*; *Doğa Tarihi*, *Jabberwocky*, *Karanlık Aydınlık Karanlık*.

²⁹ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 211.

³⁰ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 393.

³¹ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 485.

³² İlgili filmler: *Hayatta Kalmak*; *Diyaloğun Boyutları*, *Doğa Tarihi*.

Üçüncü Boyut 4 Yıkıcı Diyalog Çağı

Çağdaş toplumun sanata ihtiyacı yoktur (gerçeküstücülüğün bakış açısından). Bir yandan, gereksindiği şey kitle kültürüdür çünkü işlevi kitlelerin dikkatlerini, fabrikanın kapısından çıktığı andan üretim sürecine dönene kadar dağıtmaktır. Diğer yandan, reklamcılığa da gereksinim duyar. Reklamcılık ikonografik kilise sanatıyla yer değiştirmiştir. Tüketimcilik fikriyle doğmuş çağdaş toplum güvenilir ve etkili reklamcılığa ihtiyaç duyar. Bu şimdinin gerçek ‘resmi’ sanattır (dolayısıyla en iyi ücretlendirilenidir). Reklamcılık etkili olmasaydı ve insanlar tümünden gereksiz üretimleri tüketmeyi bıraksaydı, ekonomi yıkılır ve bütün çağdaş toplumu da kendisiyle beraber batırır. (Nitekim Andy Warhol gibi, bir reklam sanatçıları kültürümüz var.) Sanatın büyüklü işlevinin kalıcı doğasından –bu durumda gerçeküstücülüğün– bahsederken, elitizm sorusu uygunsuzdur.³³

Yıkıcı Jest I [*The Destructive Gesture I*] (1990. Jest Heykeli, 35 x 35 x 35 cm.)³⁴

Kel Adamların Diyalogu [*Dialogue of Bald Men*] (1994. Obj. 66 x 52 x 31 cm.)³⁵

Švankmayer’in heykellerini betimlemeye çalıştığım son grupta, iki yapıt bulunuyor. *Yıkıcı Jest I*, *Diyalogun Boyutları*’ndaki (1982) büstlerden biriyle, *Karanlık Aydınlik Karanlık* (1989) filmdeki elin bir araya geldiği dokunsal bir iştir. Jest heykelleri, doğaçlama, biçimsiz materyal-den başlar; bu kez böyle olmamıştır. Eril büst ve el, biçimsiz başlangıç gibi işleminden geçirilir. Büste “yıkıcı” manipülasyonlar belirgindir; adli tıp bakımından bu türden müdahaleler kesinkes ölümcüldür. Büste lobotomi yapılmış, bir gözü oyulmuş, çenesinde yeni boşluklar açılmıştır. Bununla beraber büst bütüncüllüğünü korur; pürüzsüz eski biçimiyle müdahalenin anlatımı arasında dokunsal bakımdan keşfedilmeyi bekleyen bir gerilim okunur. Elde de benzer müdahaleler vardır. *Erkek Oyunu*’ndaki (1988) içi boş kil kafalar gibi gülünç ama ölümcül bir saldırıya uğramıştır.

Kel Adamların Diyalogu, akla hemen *Diyalogun Boyutları*’nı (1982) getiren bir kurguya sahiptir. Filmin üçüncü bölümünün bir varyantı gibidir. İkinci bölümün önce sevişen, ardından “fazlalık” yüzünden birbirine düşüp birbirini parçalayan heteroseksüel figürlerinin iş başındaki saldırgan elleri, büstlerden fırlamıştır: Birinin alınından, diğerinin ağzından. Bu sözümona bilge adamların utanmazca birbirinin canına kastetmiş olmasında komik bir şeyler vardır. Švankmayer de bu manzaraya kimi nesnelere ekleyerek katkıda bulunur: Dokunsal heykel parçaları, saç ve kürk parçaları, kuru bitki sapları.³⁶

Tüketimciliğe hapsolmuş yığınım sıradan bireyinin hem kendi içindeki açmazları, hem de birbiriyle ilişkilerindeki sorunları her iki yapıtın ana sorunları arasındadır.

İkinci Boyut 1

Švank-meyers Bilderlexikon: Yarım Kalmış Bir Ansiklopedi’den

İnsan Derisi Yüzme Makinesi [*A Machine for Removing the Human Skin.*] (1972. Švank-meyers Bilderlexikon, Teknik. Levha 6. Kolaj. 33 x 44 cm.)³⁷

Alternatif bir çalışma olarak Švank-meyers Bilderlexikon adlı bir ansiklopedi yaratmak istedim. Böylece kurmaca fauna ve floralar oluşturmaya başladım, teknoloji ve mimarlık, etnografi ve kartografya biçimleri icat ettim. Eski sözlükler, fiyat listeleri, “Brehm” ve coğrafya atlasları edindim, onları kesmeye ve kendi düşüncelerime göre yapıştırmaya başladım. İki yıl çalıştıktan sonra bu proje sadece bir başlangıç olarak kaldı çünkü zaman geçtikçe bunun ömür boyu sürecek bir iş olduğunu keşfettim. Aynı zamanda şunun da farkına vardım; bu kafa karıştırıcı ansiklopedi tam manasıyla yapılacaksa basılmaydı ki bu 1970’lerde tümünden imkânsız bir projeydi. Bu nedenle en az on

³³ Peter Hames, (Ed.) *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. (US, Canada: Praeger, Greenwood Press, 1995), s. 106-7

³⁴ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 327.

³⁵ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 330.

³⁶ İlgili filmler: *Faust*; *Doğa Tarihi*, *Diyalogun Boyutları*, *Yemek*, *Erkek Oyunu*.

³⁷ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 132.



*kolaj levhası seçtim ve klasik oymabaskı tekniğiyle elle aktardım. Doğa Bilimleri serisi bu şekilde ortaya çıktı.*³⁸

Švankmajer 1970’lerde resimli bir ansiklopedi yapmaya karar verir. Bu ansiklopedi, doğa ve bilim kitaplarından toplanmış çeşitli imgelerin kolajlanmasıyla, varolmayan türlerin, teknolojilerin, haritaların, vb. üretimini esas alacak serilerden oluşur. Švankmajer ansiklopedinin peşini bırakmışsa da *Bilderlexikon, Natural Science ve The Cabinet of Natural Science serileri* (1972-3) bu yılların üretimidir.³⁹

İnsan Derisi Yüzme Makinesi, siyah-beyaz kolajdan oymabaskıdır. Beden parçaları, makineler, organlar, hayvanlar, aletler, metal el aletleri, bilimsel ve mekanik cihazlar, silahlar bütüncül, karmaşık, acımasız, mizahi, dünya-dışı; yine de parçaları itibarıyla tanıdık bir işkence aleti oluşturur. Tüm bileşenler, insan bacağına derisini kesip çıkarmak gibi bir edim için incelikle bir araya getirilmiştir. Bugünün ‘biyopolitik’ toplumuna sürrealist cepheden sert bir eleştiri sayılabilir.

Küçük Otik (2000) ve *Ve Saire* (1966) ile *Hayatta Kalmak* (2010), iki boyutlu animasyonun da kullanıldığı filmler olduğu için *Švank-meyers Bilderlexikon* levhalarıyla kısmen ilişkilendirilir. (*Küçük Otik* (2000), canavara dönüşen bir ağaç kütüğünü konu alan öyküden yola çıkar ve bu çocuk masalı, ana anlatı eksenini kuracak biçimde, filmde iki boyutlu animasyonla, kitap bölümü gibi canlandırılmıştır.)

Ancak esas bağlantı, bu seriden yirmi yıl kadar sonra, *Hazzın Suç Ortakları*’nda (1996) apaçıktır: Haz üreten teknolojik cihaz asamblajları, *Bilderlexikon*’un kimi levhalarıyla teknolojik bakımdan olmasa da fikren örtüşür.⁴⁰

Doğa Bilimi. [Natural Science] (1973. Elle renklendirilmiş çizim serisinden, levha 5. 70 x 50 cm.)⁴¹

Akla Luigi Serafini’nin *Codex Seraphinianus* (1981) adlı ansiklopedik yapıtını getiren bu kolajda Švankmajer, hazır malzemeler kullanarak böceklerden kuşlara, mercanlardan insanlara her tür canlının çizimini yeniden oyma baskıyla birleştirir. Sanatçı, üç boyutlu düşsel hayvanlarının iki boyutlu muadillerini yahut benzer soydan gelen diğer üyelerini tasarlamıştır.

Bu levhada üç hayvan/*chimera* görülmektedir. En büyük figür, ondan fazla kaynağa sahip bir kolajdır. Kafatasının üzerindeki devasa ibik bir mercandır; tipik şekilde, iskelet kafası maymundan alıntıdır, göz oyuklarına baykuş gözleri yerleştirilmiştir. Küçük yarasa kulaklarının arkasında, iki geniş kanat açılmıştır. Hayvanın boynu tırtıl gövdesidir, kollarının yerinde asimmetrik iki altçene kemiği görünür ve uçlarında tavuk ayakları bulunur. Hayvanın gövdesinin alt yarısı kozalağımsı, pullarla kaplı kuyruktur. Boynun iki yanında kelebek kanatları açık durmakta, akciğerleri olması gereken yerde ise yelek gibi gövdeyi saran kitinsi organlar konuşlanmıştır. Levhadaki diğer iki figür benzer karmaşıklıkta kolajlar olmalarına karşın, tıpkı Serafini’nin *Codex*’teki (1981) çizimlerindeki gibi, kusursuz şekilde gerçek görünür. Švankmajer, parçaları kasten uyumsuz renklendirir, *Švank-meyers Bilderlexikon* levhalarından farklı olarak.⁴²

Teknoloji [Technology.] (1972. Švank-meyers Bilderlexikon, Levha 16. Kolaj. 37 x 48,5 cm.)⁴³

Merkezinde, üst yarısı yatay olarak kesilip alınmış bir insan kafatası bulunan bu monokromatik kolaj, bir yandan *Bohemya’da Stalizimin Ölümü*’nde (1990) diğer yandan da *Doğa Tarihi*’nde (1967) devreye giren *leitmotifi*, insanın kendi sonunu hazırlayışını anımsatır.⁴⁴

³⁸ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 386. İçinde: *Jidlo*, 152.

³⁹ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 286.

⁴⁰ İlgili filmler: *Küçük Otik, Hayatta Kalmak, Hazzın Suç Ortakları; Ve Saire*.

⁴¹ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 203.

⁴² İlgili filmler: *Alice, Hayatta Kalmak; Doğa Tarihi*.

⁴³ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 236.

⁴⁴ İlgili filmler: *Alice, Faust; Doğa Tarihi, Bohemya’da Stalinizmin Ölümü*.

İkinci Boyut 2

Anti-Ödipal Doğa Bilim'nden Arcimboldo'nun Sonu'na

*Doğa Bilimi Serisinden [Natural Science, Fellaceus Oedipus] (1973, elle renklendirilmiş çizim. Levha 9. 70 x 50 cm.)*⁴⁵

Anneyle cinsel birleşme tabusu (ensest teması), Švankmayer'in son filminde (*Hayatta Kalmak*, 2010) karşımıza karamizahi bir belirsizlik olarak çıksa da, yönetmenin eski takıntısıdır.

Fellaceus Oedipus, levhanın sol alt köşesinde yumurtadan çıkarken gösterilmiştir. Hemen yanında, ayakta, ergin bir dişi olduğu anlaşılan *Fellaceus* görülür. Hayvan, başı hariç, yürüyen insan iskeleti biçimindedir; göğüs kafesinin hemen ardında, nefti, etli kabuk sırtını kaplar; dikenli sırt yüzgeci ve iki çift kocaman boynuz sırtını korur. Hayvanın başı, gövde kadar uzun, yeşil, sarı ve kahverengi pullarla kaplı piton yılanıdır ve başı da tek boynuzlu iguana başıdır. Hayvanın başka formları olması gereken iki figür daha vardır; bunlardan biri iri kırmızı yengeç, diğeri boynuzlu kurukafasından çıkan iki çotuk boynuzla tanınan, vajina-benzeri vücutlu, balık kuyruklu yaratıktır. Levhadaki tüm figürler, saplantılı biçimde yumurtalarla ilgilidir; boynuzlarına, gagalarına yumurtalar saplamışlardır: Nedeni bir sır olmasa gerek.

Bu levhada betimlenen fantastik hayvanın yaşam çevrimi, adıyla müsemma ödipal tabuya bağlıdır. Bu canlıyla ilgili aşağıdaki ayrıntıları, Švankmayer'in metnine borçluyuz.[1975]⁴⁶

Bu canlı, kendisinin babasıdır ya da babasıdır. Yumurtadan, dikleşmiş organıyla çıkar, annesinin dili onu yapışkan bir sıvıyla sararak boşaltır, yenidoğan yavrunun (baba-çocuğun) tohumları annenin dili üzerinden, ağızdan uterusu özel bir kanalla aktarılır ve döllenme gerçekleşir. (Burada çifte olanaksızlık dikkat çekicidir: Oral döllenme ve ergin olmayanın eşeyselliği.) Daha sonra anne, bu organı kopararak, kendini hamile bırakan öz yavrusunu hadım eder; yavru da hayatının geri kalanını dişi olarak geçirir.

Ensestin yaşam çevriminin biricik kural olduğu türdür *Fellaceus Oedipus*. Böylece, bilinen tüm kültürel/toplumsal cinsiyet kodlarını altüst eder. Yavrunun anneyle birleşmesi, babasız doğum, doğar doğmaz doğurganlık ve hadım, ensestin tersten yasası (erkeğin sadece annesiyle çiftleşebilmesi) ve erkekliğinin hemen sona erdirilmesi (erkekliğin dişilik üzerinde hiçbir hükümünün bulunmaması). Erkeklik, erginleşemeyen, çiftleşmeye kapalı, doğar doğmaz kullanılan ve yitirilen, sadece kendi ikizini yaratabilen bir olgu olarak, bilinen bütün antropomorfik erillik kiplerinin tersine çevrilmesi gibi görünmektedir. *Fellaceus Oedipus*, Švankmayer tarafından betimlendiği hâliyle, Serafini'nin düşsel, queer gezegeninden gelmiş bir canlı olmaya çok yakın sayılmalıdır belki de. *Hayatta Kalmak* (2010) da benzer şekilde, ödipal senaryoyu düşler aracılığıyla öylesine çapraşık yollarla ihlâl eder ki, filmin iki bilimsel sembolü olan Freud ve Jung, çareyi intihar etmekte bulur: Çerçeve içindeki resimleri, duvardaki çivilerinden kurtulur.

Hayatta Kalmak (2010) filminin son sahnesinde, filmin kimi bilmecelerinin çözümüne/çözumsuzlüğüne varılır. Kendini bulabilmek için rüyalarının derinlerine inmeye çalışan erkek kahraman Eugene'in annesi, bileklerini keserek intihar ederken, dört yaşındaki çocuğunun da bileklerini keser ama çocuk bir şekilde yaşamayı başarır. İşte bu çifte ölüm ve ölümden dönmenin nihayet anımsanabildiği ya da düşlenebildiği filmin son sahnesi:

Anne, kendi kanıyla boyanmış su dolu küvette sakince ölüme doğru gitmektedir. Anne devdir; çünkü erkek kahramanın, kendi ellili yaşlardaki hâliyle, olayın vuku bulduğu zamanki (dört yaşındaki) hâli beraber ölçeklendirilmiştir. Elbette dev olan sadece anne değildir; pembeleşen suyla dolu küvet de havuz boyutlarındadır. Eugene, bir yandan annesinin canına kıydığını idrak eder, bir yandan da ölümün o kadar da korkulacak bir şey olmadığını telkin eden annenin

⁴⁵ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 436.

⁴⁶ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 436-438.



çağrısıyla, kan dolu suya girer. Burada besbelli ki boğulacaktır; debelenir, tuzağa düşmüştür. Ama anne onu kurtarır; ölürlen, çocuğuna kollarını bacaklarını oynatmayı, ritmik hareketlerle yüzmeyi öğretir.

Hayatta Kalmak (2010), ödipal klişelerle birçok yolla dalga geçen karmaşık bir kurguya sahiptir. Eugene, defalarca hayalindeki kadınla karşılaşmak için rüyaya yatar. Rüyalarını yoğunlaştırmak için her şeyi riske edecektir: İşinden ayrılır, karısına yalan söyler, başka bir yer kiralar ve burada uyuma “teknikliğini” iletir. Gitgide, rüyaları somut bir hâl alır; o kadar ki, rüyasındaki piyangodan kazandığı bir çanta dolusu parayı gerçek hayatta bir kasaya kilitler ve gereklikçe bu parayı harcar.

Rüyasında, annesini sevgilisi yapmıştır. (Veya sevgilisi annesine çok benzemektedir; annesinin görünümüne bürünmüş bir sevgili de olabilir.) Gerçekte bunun annesi olmadığını, *anime*'si yani kendi dişil benliği olduğunu ise psikanaliz için gittiği hekimden öğrenir.

Bir başka rüya seansında, *Anime*'siyle sevişir, ondan çocuğu olur. Ama bundan önce, çocuğu olduğunu bilmediği çocuğuyla karşılaşır; bu nedenle sevgilisiyle beraber olamaz. Aslında o çocuk da kendisidir.

Bir başka sefer, kendi ikizi çıkagelir; *anime*-sevgilinin esas kocası olduğunu iddia eder; çocuk onun çocuğudur ve Eugene'i onu öldürmekle suçlar. Çıkan arbedede Eugene ikizini yanlışlıkla öldürür. Ölüme, çocuğun yerdeki oyuncaklarının karıştığı bir kaza sebep olur.

Bir rüyada Eugene, *anime*-sevgilisi ve dört yaşındaki oğlu (kendisi) yeniden kavuşur. Bu durumda *anime* ve anne aynı kişi olur. Ölümünden sorumlu tutulduğu ama ölmemiş olan oğlu kendisidir. Uyumak için kiraladığı odada bulduğu bir fotoğrafta, silik çıkmış babası görünür. Annesi ve dört yaşındaki kendi hâli de fotoğraftadır. Resimde yüzü silik görünen baba da, sanki kendisidir ya da çocuk babasına çok benzemektedir.

Filmin adındaki ‘survive’da bir kelime oyunu vardır; ‘sur-vive’; hayatı aşmak (sur-), hayatın ötesine geçmek ima edilir; ‘sur-vive’, yaşamın ötesine, yani rüyalara da bir gönderme sayılmalı.⁴⁷

Doğa Serisinden. [Nature] (1973. Kolaj. 65 x 51 cm.)⁴⁸

Sadece deniz kabuğu illüstrasyonları kullanılarak yapılmış Arcimboldo'vari kolajdan monokromatik oymabaskı. Kolajın parçaları, resimli doğa tarihi kitaplarından derlenmiştir. *Diyalogun Boyutları*'nın(1982) ilk sekansı, Arcimboldo'nun natürmort kolajlarının izini sürer, onların çok güçlü yinelenişleridir. *Doğa Tarihi*'nin (1967) sekanslarından biri, deniz canlılarına ve kabuklulara ayrılmıştır. Filmdeki bilimsel-olmayan/sürreel taksonomi, her familyayı bir müzik türüyle eşleştirir.⁴⁹

Arcimboldo'nun Sonu. Yaz. [TheEnd of Arcimboldo, Summer] (2002. Kolaj. 100 x 73 cm.)⁵⁰

Bu betimleme, yönetmenin filmlerindeki çürüyen doğal malzemelerin kökenini Arcimboldo'yla doğrudan ilişkilendirmesi bakımından ilginçtir. Kolaj, neredeyse Arcimboldo'nun eserlerinden birinin kopyasıdır fakat görünümün aldatıcı olduğu detaylarda kendini derhal gösterir. Yazın taze yapraklarını, meyve sebzelerini çürüme, kurtçuklar, haşereler sarmıştır. Her şey, *Flora*'daki(1989) gibi çürümek ve kurtlanmak üzeredir. Sanatçının Arcimboldo natürmort-kolajlarını temel alan, büst formunda birçok çizimi veya kolajı vardır.

Giuseppe Arcimboldo (1530-93), öncelleri Pers ve Ermeni minyatürlerinde izi sürülebilecek bir tekniği sürekli hâle getiren ilk kişidir. Dryje'ye göre Arcimboldo, sürrealizme gelinene kadar tek örnek olarak kalmıştır. Arcimboldo'nun eserleri, önceleri ahlâki yorumlardan ibaret bir eleştirinin nesnesi olmuştur: Kullandığı figürlerin ahlâki çıkarımlarla şifrelediği savlanmıştır. Gerçekte durum çok daha karmaşıktır: Çoğul anlamlar, nesnelerin belirsizliği, simyasal sembolizm, mikrokozmos/makrokozmos meselesi derinlemesine okunabilecek izleklerden bazılarıdır.⁵¹

⁴⁷ İlgili filmler: *Doğa Tarihi*, *Hayatta Kalmak*.

⁴⁸ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 220.

⁴⁹ İlgili filmler: *Diyalogun Boyutları*, *Doğa Tarihi*, *Taşlarla Oyun*.

⁵⁰ Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 224.

⁵¹ İlgili filmler: *Diyalogun Boyutları*, *Flora*. Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 237-9.



Sonuç Yerine: Stalin mi, Švankmajer mi? Ya da: Kim Gitti, Kim Kaldı?

Sürrealizm her zaman Çek kültürünün midesindeki ülser oldu. Elbette bu, hareketin az tanınmasından gizlice yararlanmak isteyen Çek sanatçıları ve yazarlarını hiçbir zaman endişelendirmedi. Böylece sürrealizmi gömmek konusunda büyük bir çabaya tanık oluyoruz. Ölü soymak kolaydır. Ölüler kendini savunamaz. Daha yaşlı kuşaklar da sürrealizmden hoşlanmazlar çünkü sürrealizm onları aynaya bakmaya ve totaliter rejimle yürüttükleri işbirliğini görmeye zorlar.⁵²

Švankmajer, 1970'ler ve 1980'lerde Stalinizmin ve sonrasının ağır sansürü ve baskısı altında ayakta kalmayıbaşaran sanatçılardandır. Yönetmen, kendisiyle neredeyse çeyrek asır önce yapılmış bir söyleşide, kısa filmlerinin sansürlenişinin anahatlarını tek tek işaretler: *Bahçe* (1968) ve *Daire* (1968) kilit altında tutulmuştur. *Leonardo'nun Günlüğü 72* (1972), sansürcülerin saldırısına uğramıştır. *Jabberwocky* (1971) yasaklanmıştır. *Otranto Kalesi* (1973-79) 1980'e kadar yasaklanmıştır. Yönetmene 1980'den sonra edebiyat klasiklerini konu edinmek şartıyla film yapmasına izin verilir: *Usher'ların Evinin Çöküşü* (1980) gibi. Ne var ki 1980'lerde de baskı olanca şiddetiyle devam eder.

Diyalogun Boyutları (1982) yasaklanmış ve Çekoslovak Komünist Partisi Merkez Komitesi'nde gösterilmiştir: Engellenmesi gerekenin ne olduğuna örnek diye izlenmiştir.⁵³ *Sarkaç*, *Çukur ve Umut* (1983) sansürcülerin saldırısına uğramıştır. Švankmajer, uzun yıllar beraber çalıştığı Krátý film şirketindeki işinden ayrılmaya zorlanır. *Bodrum'un* (1982), yapımcısı olan Slovak kısa film şirketi, filmin sonunu değiştirmek ister. Švankmajer buna yanaşmayınca film alıkonur.⁵⁴

Yönetmenin son kısa filmlerinden *Bohemya'da Stalinizmin Ölümü*'nde (1990) gösterdiği üzere Stalin'in gidişi, her şeyin bittiği anlamına gelmemiştir; en çok etkisinde kaldığı şairlerden Effenberger'in kitapları bile Çek Cumhuriyetinin kuruluşundan dört yıl sonra ancak yayınlanmaya başlar. Švankmajer söyleşide uzun sansür dönemini trajedi gibi görmediğini, film yapamadığı yıllarda dokunsallık çalışmalarına kendini adadığını ifade eder.

Görünen o ki, gerçeküstüçülük yerkürenin yedi bucağında yüz yıldır sansürcü baskıya, faşizme ve her tür totaliterliğe karşı en yaratıcı panzehirlerden biri olmayı sürdürüyor.

Ek: Švankmajer Filmografisi (1964-2016)

Aşağıdaki listeyi, 2015 yılında çıkan *Jan Švankmajer Kara Grotesk* adlı kitabımda⁵⁵ yer alan listedeki hataları düzelterek ve bilgileri genişleterek yeniden hazırladım.⁵⁶

1960'lardan 1992'ye kadar Švankmajer'in kısa filmler çektiği görülür. Bu tarihten sonra yönetmen kısa filme geri dönmemiştir.

Kısa Filmleri

1964 **Poslední Trik Pana Schwarcewaldea A Pana Edgara**. Bay Schwarzwald ve Bay Edgar'ın Son Numarası. *The Last Trick of Mr. Schwarzwald and Mr. Edgar*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Müzik: Zdeněk Šikola. 11:30 dk. Renkli.

1965 **Johann Sebastian Bach: Fantasia G-Moll**. Johann Sebastian Bach: Sol Minör Fantezi. *Johann Sebastian Bach: Fantasy In G Minor*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. Müzik: J. S. Bach. 9:30 dk. Siyah-beyaz.

1966 **Rakvičkárna**. Tabut Fabrikası. *Punchand Judy/The Coffin Factory / The Lynch House*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Müzik: Zdeněk Liška. 10 dk. Renkli.

⁵² Peter Hames (Ed.), *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. (US, Canada: Praeger, Greenwood Press, 1995), s. 102.

⁵³ Hames, A.g.e., s. 100.

⁵⁴ Hames, A.g.e., s. 116.

⁵⁵ Levent Şentürk, *Jan Švankmajer Kara Grotesk*, (İstanbul: Kült, 2015), s. 5.

⁵⁶ Daha ayrıntılı döküm için bkz. Dryje ve Schmitt, A.g.e., s. 493-5.



1966 **Et Cetera**. Ve Saire. *Et Cetera*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Vlasta Pospíšilová. Müzik: Zdeněk Liška. 7:15 dk. Renkli.

1967 **Historia Naturae**, Suita. Doğa Tarihi. *Historia Naturae*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. Müzik: Zdeněk Liška. 9 dk. Renkli.

1968 **Zahrada**. Bahçe. *The Garden*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü: Ivan Kraus. Senaryo, yönetmen: Jan Švankmajer. 19 dk. Siyah-beyaz.

1968 **Byt**. Daire. *The Flat*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Zdeněk Šob. Müzik: Zdeněk Liška. 12:30 dk. Siyah-beyaz.

1968 **Hra S Kameny**. Taşlarla Oyun. *A Game With Stones*. Spiel Mit Steinen. Prodüksiyon: Studio A Linz (Avusturya). Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. Müzik: Eski müzik kutuları. 8 dk. Renkli.

1968 **Picknick Mit Weissmann**. Weissmann ile Piknik. *Picnic with Weissmann*. Prodüksiyon: Studio A Linz (Avusturya). Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. 13 dk. Renkli.

1969 **TichýTýden V Domě**. Evde Sessiz Bir Hafta. *A Quiet Week in the House*. Liška. 7:15 dk. Renkli.

1967 **Historia Naturae**, Suita. Doğa Tarihi. *Historia Naturae*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Zdeněk Šob. 19 dk. Renkli.

1970 **Kostnice**. İskelet Kilisesi. *The Ossuary*. Filmin iki versiyonu vardır. Gerçek versiyonda, arka planda bir rehberin okul öğrencilerini gezdirirkenki konuşmaları ve çocuk sesleri duyulur. Ancak bu versiyon yayınlanmadan sansüre uğratılmıştır. İkinci versiyon: Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Müzik: ZdeněkLiška, 10 dk. Siyah-beyaz.

1970 **Don Šajn**. Don Sançe. *Don Sanche*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag. Öykü: Geleneksel kukla oyunu. Senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. 31 dk. Renkli.

1971 **Žvahlav Aneb Šatičky Slaměného Huberta**. *Jabberwocky*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve ABD Western Wood Studio. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Helena Lobdušková. 11 dk. Renkli.

1972 **Leonardův Deník 72**. Leonardo'nun Günlüğü 72. *Leonardo's Diary 72*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve Corona Cinematografica Roma, İtalya. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Vladimir Kladiava, Karel Chocholin. 17 dk. Renkli.

1973-79 **Otrantský Zámek**. Otranto Kalesi. *Castle of Otranto*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve Jiřího Trnky. Öykü, senaryo: Horace Walpole'un Gotik romanından yararlanılmıştır. Yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Xenie Vavrečková, Karel Chocholin. Müzik: Zdeněk Liška. 17 dk. Renkli.

1980 **Zánik Domu Usherů**. Usher'ların Evinin Çöküşü. *The Fall of the House of Usher*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve JiříhoTrnky. Öykü: Edgar Alen Poe'nun kısa öyküsünden adapte edilmiştir. Senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser, Jan Švankmajer. Müzik: Jan Klusák. 15 dk. Siyah-beyaz.

1982 **Možnosti Dialogu**. Diyaloğun Boyutları. *Dimensions of Dialogue*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve Jiřího Trnky. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Vlasta Pospíšilová. Müzik: Jan Klusák. 11,5 dk. Renkli.

1982 **Do Pivnice / Do Sklepa**. Bodrum. *Down to the Cellar*. Prodüksiyon: Slovenská filmova tvorba Bratislava. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Zlatica Vejchodská. 15 dk. Renkli.

1983 **Kyvadlo, Jáma A Naděje**. Sarkaç, Çukur ve Umut. *The Pendulum, The Pitand Hope*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve JiříhoTrnky. Öykü: Edgar Allan Poe'nun August Villiers de l'isle-Adam'ın kısa hikâyelerinden uyarlanmıştır. Senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 15 dk. Siyah-beyaz.

1988 **Mužné Hry**. Erkek Oyunu. *The Male Game/Virile Games*. Prodüksiyon: Krátý film, Prag ve Jiřího Trnky. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 12 dk. Renkli.

1988 **Another Kind of Love**. Başka Türü Bir Aşk. Hugh Cornwell İçin Müzik Klibi. *Clip for Hugh Cornwell*. Prodüksiyon: Virgin Records, İngiltere; Nomad Films, Almanya, Koninck International (İngiltere). Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Müzik: Hugh Cornwell. Animasyon: Bedřich Glaser. 3:33 dk. Renkli.

1989 **Zamilované Maso**. Aşık Etler. *Meatin Love*. Prodüksiyon: MTV, ABD; Nomad Films, Almanya; Koninck International, İngiltere. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 1 dk. Renkli.

1989 **Tma, Světlo, Tma**. Karanlık, Aydınlık, Karanlık. *Darkness, Light, Darkness*. Prodüksiyon: MTV, ABD. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 8 dk. Renkli.

1989 **Flora**. Prodüksiyon: MTV, ABD. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 20 saniye. Renkli.

1989 **Self-Portrait**. Otoportre. (Animasyonlu otoportreler adlı kısa filmin parçasıdır.) Prodüksiyon: David Ehlich için, International animators, ABD. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım, animasyon: Jan Švankmajer. 25 saniye. Renkli.

1990 **Konec Stalinismu V ěchách**. Bohemya'da Stalinizmin Ölümü. *The Death of Stalinism in Bohemia*. Prodüksiyon: Jaromir Callista ve Jan Švankmajer tarafından bağımsız olarak, BBC İngiltere ve Nomad Films Almanya için. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 10 dk. Renkli.

1992 **Jídlo**. Yemek. *Food*. Prodüksiyon: Jaromir Callista ve Jan Švankmajer tarafından bağımsız olarak, Channel 4 İngiltere, Heart of Europe Prague Production, Çek Cumhuriyeti, Koninck International İngiltere için. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 11 dk. Renkli.

Uzun Metrajları

1987 **Něco Z Alenky**. Alis. *Alice*. Prodüksiyon: Condor Film, Zürih İsviçre; Hessicher Rundfunk Almanya; Channel 4 İngiltere. Öykü: Lewis Carroll'ın *Alis Harikalar Diyarında* adlı eserinden uyarlanmıştır. Senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Bedřich Glaser. 84 dk. Renkli.

1994 **Lekce Faust**. Faust. *Faust*. Prodüksiyon: Athanors.r.o. ve Heart of Europe Prague Production Çek Cumhuriyeti, ile ortak; Lumen Films Fransa, BBC Bristol İngiltere, Koninck International İngiltere, Pandora Film Almanya için. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Filmde, Johann Wolfgang Goethe'nin, Christian Dietrich Grabbe'in Christopher Marlowe'un oyunları, Çek geleneksel kukla oyunları ve Charles Gounod'un operasının aryaları kullanılmıştır. Animasyon: Bedřich Glaser. 95 dk. Renkli.

1996 **Spiklenci Slasti**. Hazzın Suç Ortakları. *Conspirators of Pleasure*. Prodüksiyon: Athanors.r.o. ve Delfilm İsviçre ile ortak; ve Koninck International İngiltere. Öykü, senaryo, yönetmen: Jan Švankmajer. Tasarım: Jan Švankmajer ve Eva Švankmajerova. Animasyon: Bedřich Glaser, Martin Kublák. 78 dk. Renkli.

2000 **Otesánek**. Küçük Otik. *Little Otik*. Prodüksiyon: Athanors.r.o. ve Delfilm İsviçre ile ortak; ve Koninck International İngiltere. Öykü, senaryo, yönetmen: Jan Švankmajer. Karel Jaromir



Erben'in bir masalından uyarlanmıştır. Tasarım: Jan Švankmajer ve Eva Švankmajerova. Animasyon: Bedřich Glaser, Martin Kublák. 125 dk. Renkli.

2005 **Šílení**. Delilik. *Lunacy*. Prodüksiyon: Athanors.r.o. ve C-GA Film Bratislava, Slovakya; Česká Televisie ve Barrandov Studio. Öykü, senaryo, yönetmen: Jan Švankmajer. Edgar Allen Poe ve Marquis de Sade'dan esinlenilmiştir. Tasarım: Veronika Hrubá ve Eva Švankmajerova. Animasyon: Bedřich Glaser, Martin Kublák. 123 dk. Renkli.

2010 **Přežit Svůj Život (Teorie a Praxe)**. Hayatta Kalmak (Teori ve Pratik). *Surviving Life (Theory and Praxis)*. Prodüksiyon: Athanors.r.o. ve C-GA Film Bratislava, Slovakya; Universal Production Partners Çek Cumhuriyeti. Öykü, senaryo, yönetmen, tasarım: Jan Švankmajer. Animasyon: Martin Kublák, Eva Jakoubková, Jaroslav Mrázek. 105 dk. Renkli.

Kaynaklar

Dryje, František ve Schmitt, Bertrand.(Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012.

Dryje, František. "Jan Švankmajer Surrealist". Dryje, František ve Schmitt, Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012, s. 219-322.

Hames, Peter. (Ed.). *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. US, Canada: Praeger, Greenwood Press, 1995.

Hames, Peter. (Ed.). "Interview With Jan Švankmajer". Hames, Peter. (Ed.) *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. US, Canada: Praeger, Greenwood Press, 1995, s. 96-118.

Orgeron, Devin, Orgeron, Marsha. *Object Lessons in Moving Image*, US: University of Minnesota Press. 2011, s. 100. İçinde: Dryje, František ve Schmitt, Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, s. 260.

Rank, Otto. *Le Double and Don Juan*. Paris: Payot, 1932, s. 4. İçinde: Dryje, František ve Schmitt, Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012, s. 21.

Serafini, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Milano: Franco Maria Ricci, 1981.

Schmitt, Bertrand. Further Dimensions of Dialogue. In: Dryje, František ve Schmitt, Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012. s. 9-12.

—. "Return to Origins. The Setting of the King Stag." Dryje, František ve Schmitt Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012, s. 13-42.

Švankmajer, Jan. Short Anthology of the Writings by Jan Švankmajer, 2012. İçinde: Dryje, František ve Schmitt, Bertrand. (Eds.) *Jan Švankmajer. Dimensions of Dialogue / Between Film and Fine Art*. Prag: Arbor Vitae, 2012, s. 431-488.

Şentürk, Levent. *Jan Švankmajer Kara Grotesk*. İstanbul: Kült, 2015.

—. Jan Švankmajer: Gerçeküstücü Sinemanın Mekânlarında. *Arredamento Mimarlık* 248. İstanbul: Boyut, (2011): s. 32-39.

—. Gerçeküstüçülüğün Kalesi: Jan Švankmajer, Başlangıçta Dokunma Vardı ve Diğer Korkunç Öykülerine Bir Başlangıç." *Underground Poetix* 9. İstanbul: 6.45 Yayın, 2011, s. 117-124.

“Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde”: Büyük Savaş’ta Ölümün Coğrafyası* “I Tracked a Dead Man Down a Trench”: The Geography of Death in the Great War

Erdem CEYLAN¹

Öz

Pierre Bourdieu’nün *habitus* kavramının savaş/barış, ölüm/hayat, asker/ordu, birey/devlet, savaş meydanı/vatan, korku/cesaret, yanılısma/gerçeklik, vb. gibi karşıtlıkların arasında siperlerle çizilen sınırları bulanıklaştıran bir araç olarak kullanılabilmesi üzerinde temellenen bu makale, Büyük Savaş’ın siperlerinde asker ile şairin *habitus*ları arasında cereyan eden savaşın izini cephede veya cephe gerisinde ölmüş İngiliz şair-askerlerin şiirleri aracılığıyla sürmeyi amaçlamaktadır. Bu iz sürüş, toplumsal hafızanın modern zamanlarda savaş ve ölüm üzerinden inşasının temel bileşenlerinden anıt ve anıtsallık kültüründeki paradigmatik dönüşümü de gözlemleme olanağı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Habitus*; ölüm; Büyük Savaş; karanlık miras; anıt / anıtsallık; toplumsal hafıza.

Abstract

Based on the idea that Pierre Bourdieu’s concept of *habitus* may be used as an instrument to blur the boundaries between the opposites like war/peace, death/life, soldier/army, individual/state, battlefield/motherland, fear/courage, illusion/reality, etc., this article aims to trace the war between soldier-*habitus* and poet-*habitus* in the trenches of the Great War through the poems of English poets who passed away on the front or behind the front lines. This tracing provides a possibility to observe the paradigmatic transformation of the cult of monument and monumentality which is one of the basic components of the construction of social memory in modern times through war and death.

Keywords: *Habitus*; death; The Great War; dark heritage; monument / monumentality; social memory.

“O âna dek müphem, deşifre edilemez ve askıda olan hayatımız sadece ölüm ânında anlam kazanır. İşte bu nedenle kesinlikle ölmemiz gerekir, çünkü yaşadığımız sürece bir anlama sahip değilizdir ve yaşamlarımızın (kendimizi ifade etmemize yarayan ve bu sebeple en büyük önemi atfettiğimiz) dili tercüme edilemez; olasılıklardan oluşan bir karmaşa, ilişki ve anlamlar peşinde çözümsüz bir arayış.”

Pier Paolo Pasolini

* Yayın Başvuru Tarihi: 30.04.2017 , Yayın Kabul Tarihi: 28.06.2017.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Bilim Dalı, erdem.ceylan@msgsu.edu.tr.



Bu metin², hayatlarının dilini tercüme etme girişiminde bulunacak kadar bile yaşama fırsatı bulamayan, ama buna rağmen, ölüm anlarında deneyimledikleri hayat(ların)ın dilini şiirlerine tercüme edebilmeyi başardıkları için kaybettikleri hayatları sonsuzca anlam kazanan şair-askerler ve mezarlarına dönüşen siperleri hakkındadır. Emil Michel Cioran, “ölüm mutlak son kabul edildiğinden beri herkes yazıyor” demişti. Ve şair-askerler yazdığından bu yana ölüm mutlak son değil...

Habitus Savaşları

Bireylerin toplumsal kökenleri ile seçim ve pratikleri arasındaki ilişkilerin doğasına odaklanan çalışmalarıyla bir toplumsal dünya kuramının temellerini atan Pierre Bourdieu'nün sosyoloji(si)nin kavramsal araçları arasında merkezi bir yer verdiği *habitus*³ kavramı, sosyolojideki nesnelcilik/öznellik, bütüncülük/bireycilik, makro/mikro, vb. gibi temel karşıtlıkları aşmada kullanılmaktadır. Bu bağlamda, *habitus* savaş, savaş meydanı ve ölümün belirginleştirdiği savaş/barış, ölüm/hayat, asker/ordu, birey/devlet, savaş meydanı/vatan, korku/cesaret, yanılısma/gerçeklik, vb. karşıtlıkların⁴ arasında siperlerle çizilen sınırları da bulanıklaştırmada araçsallaştırılabilir. Belli bir varoluş şartı sınıfıyla ilişkilenen şartlanmaların *habituslar* ürettiğini belirten Bourdieu'ye göre, bunlar sürdürülebilir ve aktarılabilir eğilimlerin meydana getirdiği sistemlerdir. Bireylerin toplumsallaşma süreçlerinde az çok bilinçsizce içselleştirdikleri ve benimsedikleri, dünyayı nasıl algılayıp değerlendireceklerine, herhangi bir durum karşısında nasıl davranacaklarına dair şablonlardır. Öyleyse silah altına alınarak cepheye sürülmüş, farklı toplumsal, ekonomik ve kültürel katmanlar kökenli silah arkadaşlarıyla aynı hayat şartları içinde toplumsallaşmaya zorlanmış bireyin savaş meydanını nasıl algılayıp değerlendireceğini, orada nasıl davranacağını belirleyen çerçeveyi askerin *habitusu* olarak adlandırmak mümkündür. Her ne kadar askerin *habitusu* istisnasız tüm ordulardaki tüm askerlerce paylaşılsa da yine de her bireyin savaştaki hayatı içinde kendisine göre çizdiği bir yol, askerin genel *habitusu*, bir başka deyişle, *socius* içinde oluşturduğu bir özel *habitus* vardır. “Sanat ile savaş”⁵ bir araya getiren şair-askerlerin ise şiirle olan bağlantıları çevre şartlarında herhangi bir kökten değişikliğin gerçekleşmediği, çarpışmaların en yoğun olduğu zamanlarda bile askerliğin ve savaşın bin yıllardır sabitleşmiş zaman-mekânsal continuumuna derin kesikler atma gücüne sahiptir. Öte yandan bu kesiklerin tam da yeryüzünün derinliklerine doğru kazılan ve savaşan ulusların bedenlerinin konturlarını çizen sonsuz uzunlukta bir mezara dönüşen siperlerde atılıyor olması oldukça anlamlı.

Bourdieu'ye göre, *habitusun* dışsallığın içselleştirilmesi ve içselliğin dışsallaştırılması olarak iki boyutu vardır. *Habitus*, hem davranışları kısıtlayan dışsal sınırların içselleştirilmesini, hem de aynı zamanda bireylerin belirli bir durumda, düşüncelerine gerek olmaksızın ürettiği (toplumsal bağlamın kendilerinden beklediği) içsel davranışların âdetler biçiminde dışsallaş-

² Bu metin, 2-7 Kasım 2015 tarihleri arasında Gevher Gökçe Acar'ın *Ölüm Sanat ve Mekân* dersi kapsamında MSGSÜ'nde düzenlediği 6. Ölüm Sanat Mekân Sempozyumu'nda 4 Kasım 2015 tarihinde sunulan aynı başlıklı bildirinin gözden geçirilerek geliştirilmiş versiyonudur.

³ Bourdieu'nün *habitus* kavramı hakkında bkz. Anne Jourdain, Sidonie Naulin, *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları (La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques)*, 2011, Çev. Öykü Elitez, Birinci Baskı, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 41-47.

⁴ Ephesoslular Herakleitos'a göre, dünya iyi/kötü, sıcak/soğuk, aydınlık/karanlık, vb. karşıtlıkların çatışmasıyla oluşmuştur. Bu nedenle, her şeyin başlangıcında savaş vardır. İsmail Tunalı, “Savaş ve Sanat”, *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4, (İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003), s. 12.

⁵ Sanat ve savaş en temel karşıtlıklardan biridir: “Sanat ve savaş. Yarattı ve ölüm. İnsanın tarihin hiçbir döneminde onuz olamadığı evrensel eylemlerden ikisi. Sanat ve savaş kavramları birbirleriyle çelişir. Birisi ne denli ortaya yeni bir varlık koymaya, biçimlendirmeye, yaratmaya yönelikse, diğeri var olan biçimleri parçalamayı, yok etmeyi hedefliyor demektir. (...) ..yaşamdaki olumsuzlamanın olumlamaya dönüşmesi sanat sayesinde mümkün olabilmektedir. Olumsuzlamanın karşılığında savaşta koyduğumuzda, sanatın olumlamaya denk düşen bir anlam yükleneyeceği açıktır.” Celal Binzet, “Sanat ve Savaşın Evrensel İkilemi”, *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4, (İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003), s. 15.



tırılmasını sağlar. Böylelikle bireyin öznel dünyası ile toplumun nesnel yapıları arasında belli bir örtüşme gerçekleşebilir. Bu bağlamda, bireyin akışkan, yumuşak, kaygan özneliği ile askerî dünyanın durağan, katı, pürüzlü nesneliliğini örtüştüren askerî *habitusu* da bir yandan bireyin eylemselliğini katı bir kurallar çerçevesine hapsederken, öte yandan askerî yapının kendisinden düşünmesine gerek olmaksızın üretmesini beklediği içsel davranışları dışa vurmasını mümkün kılar. Ancak, şair-askerlerde askerî *habitusunun* yanı sıra (hatta siperde bile ondan çok daha etkili bir biçimde işleyen) şairin *habitusu* da vardır. Ve şairin *habitusu* askerî *habitusuna* karşı işler. Bireyin davranışlarının askerî değerler tarafından belirlenmesine direnirken, duygu ve düşünceden yoksun içsel davranışların dışa vurulmasının önüne de set çeker. Geoff Dyer'a göre, savaşın sadece mezarlıkların derin sükûnetinde duyulan ölçülemezliği veya ifade edilemezliği şiirlerin feryatlarında dile geldiğinde cevapsız kalır ve bu -paradoksal bir biçimde- şiire cazibesini katan şeydir.⁶ Siperler şair-askerler için askerî *habitusu* ile şairin *habitusunun* karşılaştığı, dışarıda cereyan etmekte olan somut savaşın dışında, bireyin içinde, askerlik ve şairlik, savaş ve şiir (sanat), ölüm ve hayat arasında süregiden bir başka, soyut savaşın da mekânıdır. Öte yandan siper fiziksel/mekânsal bir *habitus* olarak da görülebilir. Eşzamanlı olarak hem kazıldıkça yeryüzünün derinliklerindeki katmanların açığa çıkmasını sağlar, yeryüzünün içselliğini dışsallaştırır, hem de içinde ölen askerlerin mezarlarına dönüşmek suretiyle yeryüzünün kendisinin dışındaki insanı içselleştirmesini mümkün kılar.

Bu metin, "Büyük Savaş"⁷ olarak adlandırılan Birinci Dünya Savaşı sırasında ölümün coğrafyasının yapıtaşı haline gelen siperlerde asker ile şairin *habitusları* arasındaki savaşın izini (büyük oranda) savaş sırasında ölmüş, ölümlerinde anlam kazanmakta olan hayatlarının dilini tercüme etmeyi başarmış, çoğunlukla İngiliz şair-askerlerin şiirleri aracılığıyla sürmeyi amaçlamaktadır.

Ölümün Bahçesi

*Bahçe*⁸

*Küçük zevkler düzeltmeli büyük trajedileri
Bu yüzden savaşın ortasında bahçelerden
Cesaretle bahsederim...
(Öyle kahramanca günlerdi ki, mazlum halkın tümünü
Koskoca bir el kavrayıp sallamıştı
Onlar da yaşamışlardı daha önce hiç yaşamamışçasına
Bir düzlemin üzerinde, bir türlü anlayamadıkları
Ve nefes nefese soluyarak nadir bulunur bir atmosferi
Çektiler içlerine hemen memleket havasıymış gibi
Böylesi büyük olaylar
Zamanın yavaşça açılan pınarından çıkıp
Damlar günlerimizin sızdıran musluğundan),
Fıtratımdaki cesarete tutunmaya çalıştım*

⁶ Geoff Dyer, *Yeniden Anımsanan Savaş (The Missing of the Somme, 1994)*, Çev. İdil Çetin, Birinci Basım, (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), s. 171.

⁷ Birinci Dünya Savaşı insanlık tarihinde o güne dek görülmemiş en büyük savaştı: "Savaş, büyüklük bakımından bütün rekorları kırmıştı: görülmemiş en büyük bombardımanlar, en büyük silahlar, top mermileri ve mayınlar, en büyük seferberlik, en fazla can kaybı ("ölen milyonlar")." Geoff Dyer, A.g.e., s. 52. Büyük Savaş kendisinin yaşamışlığının izlerini silebilecek kadar güçlüydü: "... ilk kez Büyük Harp'te tank olunan yıkım öyle kapsamlıydı ki, kendi kendisinin bütün izlerini de yok edebilmiş gibi görünüyordu. İnsanlar bin bir parçaya bölünmüş ya da çamurun içinde kaybolmuş, köyler geride tek bir iz bırakmadan kaybolup gitmişti." Geoff Dyer, A.g.e., s. 169. İnsanlığın tarihsel sürekliliğinde derin bir kesintiye neden olan bu savaşın yol açtığı travmanın büyüklüğü nedeniyle, bu metinde "Birinci Dünya Savaşı" değil, "Büyük Savaş" tabirinin kullanılması uygun bulunmuştur.

⁸ Aksî belirtilmedikçe bu metinde yer alan tüm şiir, şarkı sözü ve alıntıların çevirileri E. Ceylan'a aittir.



Ancak böyle tahammül edebildim olan bitene,
 Cüret ederek kayıp bir dünyanın içinde bir dünya bulmaya,
 Küçük bir dünya, küçük kusursuz bir dünya,
 Bir baykuşun görüşüyle kör edici karanlık bir zamanda,
 Ve yazdım ve düşündüm ve söyledim
 Bu dizeleri, bu mütevazı dizeleri, mahcup olan neredeyse,
 Ne zaman ki mısır kalakaldı yaprak kınında,
 Ne zaman ki meşe
 Yeniden canlandırdı milyonlarca beneği yapraklarında
 İşte o zaman bahçe savaşa
 Ustaca karşı durdu, ufacak bir çabaydı
 Korumak için lütuf ve nezaketi
 Korkunç bir vahşete karşı...
 Bahçıvan da öyle yaptı, elinden geldiğince
 Güçlendirirken muhalefetinin tabyasını
 Korudu nezaketi bir işaretle.



Resim 1: Passchendaele muharebe alanı, William Rider-Rider.

Romantik bir harabeye dönüşmüş metruk Sissinghurst şatosunu 1930 yılında satın alan İngiliz aristokrat şair, romancı, bahçe tasarımcısı Vita (Victoria Mary) Sackville-West (1892-1962) eşi politikacı, yazar Harold Nicholson'la birlikte İkinci Dünya Savaşı boyunca şatosunun bahçesinde İngiliz bahçelerine o güne dek hakim olan kırmızı, turuncu ve sarı gibi çarpıcı renklerin aksine, savaşın inşa ettiği hüznü peyzaja atıfta bulunan gri, yeşil ve beyaz gibi solgun renklerin hakim olduğu bir bahçe yaratır. Savaşın kaosu ve çirkinliği içinde “düzen ve güzelliğin simgesine, bir uygarlık ve barış limanına,”⁹ bir huzur adasına, adeta bitki ve çiçeklerden oluşan bir Utopia'ya dönüşen bu solgun bahçe, Sackville-West'in 1946 tarihli *Bahçe (The Garden)* adlı şiirinde belirttiği gibi, aynı zamanda savaşın büyük trajedisini dindirecek küçük bir zevktir. Şairin zifiri karanlık bir zamanda, kayıp bir dünyanın içinde aradığı o küçük kusursuz dünya, dışarıdaki vahşete karşı lütuf ve nezaketi koruyan bir tabyadır. Tabyanın bir askerî mekânsal düzenek olduğu düşünülürken, bahçenin hem şiirler gibi incelikle işlenmiş ve kırılğan, hem de savaşın her türlü şiddetine direnebilecek güçte bir savunma yapısı olduğu ortaya çıkar. Doğanın bir parçası olarak

⁹ Gabrielle Van Zuylen, *Dünyanın Tüm Park ve Bahçeleri (Tous les jardins du monde, 1994)*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 122. Sackville-West hayat ile ölüm, savaş ile barış arasındaki eşikte konumlandığını imâ ettiği “solgun” bahçesi hakkında 1951 tarihli *Bahçende (In Your Garden)* adlı eserinde şöyle yazıyor: “Gri, yeşil ve beyaz bir bahçe yapmaya çalışıyorum. Başaracağımdaymış gibi değilim. En güzel fikirlerimizin hayata geçirilmesi nadiren arzularımızın düzeyine erişir, kâğıt üstünde ve bitki kataloglarında her şey mükemmel görüldüğü ama bitkiler toprağa dikildikten sonra daha ziyade acıklı bir görünüme bürünen bahçede bu böyledir özellikle. Ama umudumuzu kaybetmeyiz. (...) Gri, yeşil, beyaz bahçemle çok erkenden övünmek istemiyorum, korkunç bir fiyasko da olabilir. Böyle projelerin zahmete değdiğini söylemek istemişim... Yine de, gelecek yaz alacakaranlıkta, hayaletimsi büyük baykuşun ‘solgun’ bir bahçenin içinden geçeceğini umut etmekten kendimi alamıyorum... ilk kar taneleri altında ekip diktiğim o solgun bahçenin içinden.” Gabrielle Van Zuylen, A.g.e., s. 157.

bahçe, çimenlik, çayır, vb. savaşın -üstelik, galip veya mağlup olanın hangi taraf olduğuna, veya hangi çağda cereyan ettiğine bakmaksızın istisnasız her savaşın- yerin yüzeyinde bıraktığı yara izlerini de örter, yeryüzünün kendini tedavi etmesinin temsilidir. İngiliz fotoğrafçı William Rider-Rider'ın çektiği, harabeye, bir başka deyişle, ölümün anıtına dönüşmüş Passchendaele muharebe alanını panoramik olarak gösteren ikonik fotoğraftaki (Resim 1) derisi yüzülmüş yer yüzeyini, top mermileriyle delik deşik olmuş toprağı, ölü askerlerin bedenlerinin karıştığı çamur denizini bile kaplayabilir, “ağaçların kavrulmuş iskeletleri”ni¹⁰ yeniden yeşertebilir. Yeter ki -Amerikalı şair Carl Sandburg'un (1878-1967) *Çayır (Grass)* adlı şiirinde dikkat çektiği üzere- kendisinin aslı işini yapmasına engel olunmasın...

Çayır

*Üst üste yığın cesetleri Austerlitz ve Waterloo'da.
Kürekle toprak atın üstlerine ve bırakın da yapayım işimi.
Çayırım ben, örterim hepsini.*

*Ve üst üste yığın onları Gettysburg'de.
Ve üst üste yığın onları Ypres ve Verdun'de.
Kürekle toprak atın üstlerine ve bırakın da işimi yapayım
Ki iki yıl sonra, on yıl sonra yolcular sorsun kondüktöre:
Burası neresi?
Neredeyiz şimdi?*

*Çayırım ben.
Bırakın da yapayım işimi.*

Öte yandan aynı zamanda, bu metnin de savaşlara karşı, uzun zamandan beri romantik bir harabeye dönüşmüş metruk şiir ve edebiyat şatosunun içinde nezaketi özenle koruyacak, çiçekleri şiirlerden, otları edebi metinlerden oluşan bir bahçe olduğunu öne sürmek mümkün görünüyor. Dolayısıyla, ölümün kol gezdiği bir savaş meydanı ile bahçe, savaş hakkındaki şiirler ile çiçekler arasında kurulacak bir analogi, siperlerin, -İngiliz şair Alfred Edward Housman'ın (1859-1936) (Resim 2) *Ölü Yatarız Burada (Here Dead Lie We)* adlı şiirinde belirttiği gibi- kazanamı olmayacak bir savaşta ölümün inşa edeceği bahçenin balçık, çamur, toz ve duman arasında solan çiçeklerine dönüşecek askerler için açılacak mezarlardan az önce yeryüzünün böğründe kazılan çiçek tarhları (Resim 3) olduklarını düşündürür. Siperde, yani çiçek tarhında ölen bir asker kendisinden sonra solacak bir başka çiçeğin tohumu, ölü askerın kanı ise açacak çiçeklerin suyudur aynı zamanda...

Ölü Yatarız Burada¹¹

*Ölü yatarız burada, seçmedik ki biz zira
Yaşayıp da utanç katmayı memleketimize.
Hayat, elbette bir şey değil kaybetmekten başka;
Ama gençler öyle düşünmez, ve gençlik biz de.*

¹⁰ Henri Barbusse, *War Diary*, Jon Glover, John Silkin (Eds.), *The Penguin Book of First World War Prose*, (Harmondsworth: Penguin, 1989), s. 197; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 161.

¹¹ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, (Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1995), s. 40.





Resim 2: Alfred Edward Housman.



Resim 3: Bir askerî mezarlıkta yeni kapatılmış mezarlar.



Resim 4: Artık hayat siperlerde sürecektir, hem de ölümlerle yan yana...

Somme siperlerindeki Yeni Zelandalılar, 1916.

Siperler

Siperler (Resim 4) yeryüzünün derisi içine oyulan çizgiler, âdeta insanlığın en korkunç tarihini kayıt altında tutması için yerin tenine işlenen dövmelerdir. Dünyanın bedeninde açılan bu yarıklar mezarlara dönüşürken içlerinde hem ölü askerler, hem de insanlığın acı, hüznü ve ıstırapları birikir. Yeryüzünün savaşlar ve ölüm tarafından inşa edilen belleği olan siperlerde Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) işaret ettiği gibi su yerine kan akar, askerler değil kurbanlar yatar:

“Kim insan denilen hayvan için bir bellek yaratır? Bu biraz körelmiş, biraz da abuk sabuk, bir anlamlık yetisinde, bu etli kemikli unutkanlıkta, orada kalması için nasıl iz bırakılır?... Bellekte kalan şeyi yakmalı: Ancak acı veren kahr bellekte - işte budur, yeryüzündeki en eski (ne yazık ki, aynı zamanda en uzun süren) psikolojinin temel tezi... kansız, işkencesiz, kurbanı yapamaz.”¹²

Acı ve bellek arasındaki ilişkinin psikocoğrafi kurucusu olarak siperler insanın doğayla arasındaki sınırları aşmasının, dahası, erilin dişilin sahasına saldırısının da *habitus*udur. Ancak şüphesiz bu *habitus*un inşası insanlık için acı dolu bir sürece, insanın haddini bilmezliğinin zamansal kaydına, insanın ve yeryüzünün tarih boyunca deneyimlediği en derin travmanın izine karşılık gelmektedir. İngiltercede “çukur, hendek, siper” anlamında kullanılan *trench*¹³ kelimesinin fiil halinin “(bir şeyin) içinde veya etrafında hendek veya siper kazmak” eyleminin yanı sıra, “tecavüz etmek” eylemine de karşılık gelmesi, doğa ananın dişil bedenine, toprağa¹⁴ yapılan eril bir müdahale olarak siper kazmanın şiddet ve kötülük dolu niteliğine dair bir fikir veriyor. John Masefield'in (1878-1967) 28 Nisan 1917 tarihinde yazdığı mektup da siperlerden elde edilen savaş hasadında saklı duran bu niteliği vurguluyor âdeta:

“Cesetler, fareler, eski teneke kutular, eski silahlar, tüfekler, bombalar, bacaklar, botlar, kafatasları, fişekler, ahşap ve kalay ve demir ve taş parçaları, kokuşan beden ve çürüyen kafa parçaları etrafa dağılmış. Bundan daha pis bir kötülük yuvası düşünemezsin.”¹⁵

¹² Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*, Çev. Ahmet İnam, (İstanbul: Yorum Yayınları, 2001), s. 59-60.

¹³ İngiltercede trench kelimesiyle bağlantılı diğer kelimeler şunlardır: “*trenchcoat*, içi astarlı su geçirmez palto; *trenchfoot*, soğuktan ve rutubetten hasil olup kangrene yol açan ayak rahatsızlığı; *trenchsickness*, uzun zaman siperde kalmaktan ileri gelen hastalık; *trenchwarfare*, siper harbi”. *Yeni Redhouse Lugatı İngilizce-Türkçe (Revised Redhouse Dictionary English-Turkish)*, (İstanbul: Amerikan Bord Neşriyat Dairesi, 1958), s. 1096.

¹⁴ Örneğin, Yeni Zelanda'daki Maoriler, ve özellikle Tauranga Moana kabileleri toprağı süreklilik, kimlik ve *whenua* (plasenta) olarak görmektedir. Sarah Treadwell, “Earth and Death: The Architecture of Gate Pa”, içinde Kenzari, Bechir (Ed.), *Architecture and Violence*, (Barcelona ve New York: Actar Publishers, 2011), s. 256.

¹⁵ Peter Vansittart (Ed.), *Letters from the Front*, (Londra: Constable, 1984), s. 263; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 174.

Çamurlu toprakta uzanıp giden sonsuz mezarlıklar olarak siperler aynı zamanda ölümün, insanın ve yeryüzünün alını yazısını üstüne yazdığı satır çizgileridir. Ölüm siperlerde (çiçek tarhları veya su yolları) yeryüzünün ve insanın bedenleriyle kesişip zaman ve mekânları aşan uzun ve acılı bir şiire (bahçe) dönüşür. Almancada “hendek, ark, su yolu, uçurum ve siper” anlamında kullanılan *Graben*¹⁶ kelimesi etimolojik olarak “mezar, kabir” anlamındaki *Grab*¹⁷ kelimesinden türediğinden ölümle doğrudan bağlantılı. Dahası, siper ve ölüm arasındaki bu bağıntı, bir yandan “kazı, hafriyat” anlamındaki *Grabung* kelimesiyle mimarlık, coğrafya ve topografyaya, öte yandan “mezar kitâbesi” anlamındaki *Grabchrift* ve “hakkak kalem” anlamındaki *Grabstichel* kelimeleriyle de yazı, edebiyat ve şiire dokunuyor. Avustralyalı şair Frederic Manning’in (1882-1935) savaş sırasında bir gece askerlerin istiflendiği siperlerin fiziksel şartlarını olanca açıklığıyla gözler önüne seren *Siperler (The Trenches)* adlı şiiri de toprakta açılmış yarıklarda muhtemelen ertesi sabah birikecek ölüme...

Siperler¹⁸

Balçığa gömülmüş sonu görünmez yollarda,
Çıkıntılar, ve engeller, saçaklanmış harap otlarla,
Kavanozlarda can çekişirken mavi uyuzotu tohumları;
Gökyüzü, bir kuyudan görülyormuşçasına,
Berraktır donmuş yıldızlarla.
Lanet ederek sendeliyoruz kaygan tahtalar üstünde
Lanetlenmiş gibi dürter bizi görünmez bir gazab,
Sakinleştirilemez ve tekdüze.

İşte eğimli bir baca, ve aşağıda
Zayıf bir mumun tozlu ve titrek ışığı
Yüzükoyun huzursuzca uyuyanlar
Mırıldanarak,
Ve uyuyamayan adamlar,
Maske gibi cansız yüzleri,
Parlak, ateşli gözleri, uzattıkları dudakları,
Ve mahzun, merhametsiz, korkunç yüzleriyle,

¹⁶ Almancada *Graben* kelimesiyle bağlantılı diğer kelimeler şunlardır: “*Grabbeigabe*, ölü gömülürken yanına bırakılan eşyalar; *Grabdenkmal*, anıt kabir, mozole, türbe; *graben*, kazmak, eşmek, saplamak, oymak, hakketmek; *Gräberfeld*, nekropol; *Grabesruhe*, ölüm sessizliği; *Grabesstille*, ölüm sessizliği; *Grabesstimme*, boğuk ses, hırıltılı ses; *Grabgespenst*, ruh, hortlak; *Grabgewölbe*, türbe; *Grabhügel*, höyük; *Grabinschrift*, mezar yazıtı, mezar kitâbesi; *Grablegung*, toprağa gömme, defin; *Grabmal*, anıt mezar, türbe; *Grabrede*, ölü gömülürken yapılan konuşma; *Grabschänder*, mezarları tahrip eden, ölüye saygısızlık eden kişi; *Grabschändung*, mezarları tahrip etme, ölülere saygısızlık etme; *Grabstätte*, mezarlık, kabristan; *Grabstein*, mezar taşı; *Grabstelle*, mezarlık, kabristan.” *Fono Universal Sözlük Almanca-Türkçe (Fono Universal Deutsch-Türkisch Wörterbuch)*, Holger Knudsen, Zafer Ulusoy, Ali Bayram, M. Aydan Taşkiran, Şerif Meriç (Haz.), (İstanbul: Fono Açıköğretim Kurumu, 2004), s. 544. Daan van Kampenhout, *Graben* ile savaş, ölüm, yeraltına doğru iniş ve mezar arasındaki bağıntıyı İkinci Dünya Savaşı sırasında açık kalan Mauthausen toplama kampı üzerinden şöyle dile getiriyor: “*Ana kampın dışında aşağıdaki taş ocağına doğru inen ölüm merdivenleri’ni buluyorum. Burası Wiener Graben ve Nazi zalimliğinin en iyi bilinen sembollerinden biri. Amsterdam’dan gelen 427 Yahudiden son hayatta kalanlar, çaresizlik içinde, buradan ölüme atladılar. Grup iki gün iki gece boyunca merdivenlerden yukarı aşağı, ellerinde ağır taşlarla koşurulmuştu. Son hayatta kalanlar öleceklerini bildiklerinden kaçınılmaz olan ölümlerinin saatini seçerek birlikte el ele atladılar.*” Daan van Kampenhout, *Ataların Gözyaşları: Topluluk Ruhunda Kurban ve Failler (The Tears of the Ancestors: Victims and Perpetrators in the Tribal Soul, 2008)*, Çev. Pelin Turgut, Birinci Baskı, (İstanbul: Ganj Yayıncılık, 2016), s. 265-266. Sözü edilen ‘ölüm merdiveni’, kampta tutukluların granit blokları elleriyle 31 metre yukarıya çıkardıkları 186 basamaklı oluşun bir taş merdivendir.

¹⁷ Mandelartz, *mezar, anıt mezar* ile *işaret* arasındaki kültür-tarihsel bağının Yunanca ve Latince tarafından da desteklendiğini belirtmektedir: “*Yunancadaki sema kelimesinin asıl anlamı ‘işaret’ olup, yan anlamları ‘mezar’ ve ‘anıt mezar’dır. Latincedeki monumentum kelimesi de hem ‘anıt, hatırlama için başvurulan işaret’, hem de ‘mezar’ anlamına gelmektedir. Kilisedeki koro bölümünün sandalyeleri de etimolojik olarak ölümlerle bağlantılıdır. Latincedeki sedes kelimesi ‘mezar’ anlamındadır.*” Michael Mandelartz, “Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln: Architektur als Kunst in Goethes ‘Wahlverwandtschaften’”, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band: 118, Heft: 4, Erich Schmidt Verlag, 1999, s. 510.

¹⁸ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 54.



*Her biri dönmüş bir lanete.
Buradaki girintide, miğferli bir nöbetçi
Sessiz ve hareketsiz, gözetliyor uyurken ikisi,
Görüyor uzandığını önünde
Kaygısız gözlerle, çatlayıp yarılan toprağın
Ahmakça kaskatı kesilmiş insanlarla birlikte
Sanki hiçbir zaman insan değillermişçesine.*

*Ötüdür şimdi aşkla gülen veya şakıyan dudaklar,
Hayata tutunmak için sabırsızlanan gençliğin elleri,
Gözden göze gülen gözler,
Ve hepsinin de anneleri, babaları vardı,
Ah aşk, kolayca yaşandı, ve yanıp kül oldu
Bir erkeğin ilk gençliğinin hevesiyle: buraya kiralandılar sonra,
Neredeyse hiçbir şeyin farkında değillerdi, hepsi yabaniydi;
Ve saçıldılar etrafa kanlı parçalar halinde, leş olmak için
Sıçanlarla kargalara.*

*Ve nöbetçi hareketsiz durur, dikkatle gözetler
Geceyi bir tehdite karşı, yorgun gözleriyle.*

Siperler yatayda bir taraftaki iyi ile karşı taraftaki kötünün arasındaki sınırı çizirken düşeyde yerin altı ile yüzeyi arasındaki ara mekânı inşa eder. Tüm gün boyunca toprak seviyesinin altında kalıp ölümden saklanmaya çalışan siperdekinin gördüğü şey nihayetinde bedeninin gideceği toprak ile ruhunun yükseleceği gökyüzüdür. Siper aynı zamanda hayat ile ölüm arasındaki çizgidir. İkisi arasındaki sınırı ortadan kaldıran *habitustur*. Ve biz bu *habitustan* şair-askerlerin şiirleri ve/ya savaş gerçeğiyle yüzleşme cesareti gösteren -Otto Dix (1891-1969) gibi- ressamların çizimleri aracılığıyla haberdar oluruz:

“Genç biri olarak korkmuştum. Ancak cephede ilerledikçe korkunuz azalır. Düşmanla tam karşılaşma ânında ise artık korkmazsınız. Yanımdakilerin saplanan mermiler nedeniyle birden düştüklerini ve öldüklerini gördüm. Bu deneyimi bizzat ben istedim. Meraklı biriyim. Her şeyi kendi gözlerimle görmek istedim ki gerçeği teyit edeyim. Fareler, dikenli teller, bombalar, çukurlar, cesetler, kanlar, gazlar, mermiler, makineli tüfekler, yangınlar, işte savaş bu. Şeytanın işinden başka bir şey değil.”¹⁹

Ancak yine de, savaşa dahil olmamış birinin savaş gerçeğinin ne olduğunu asla anlayamayacağını en kesin dille ifade eden eserlerin başında, Kanadalı fotoğraf sanatçısı *Jeff Wall’un Ölü Taburun Konuşması: Kızıl Ordu Devriyesinin Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Hayal, Mokor Yakınları, Afganistan, 1986 Kışı (Dead Troops Talk: A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moquor, Afghanistan, Winter 1986)* adlı “anıtsal” (2,5x4 metre) boyutlardaki aşırı-gerçekçi fotoğrafı gelir (Resim 5). Stüdyo ortamında oluşturulmuş yapay bir tepenin yamacına savrulmuş, uzuvları veya kafatasları parçalanmış ölü askerlerin gözleri açıktır ve birbirleriyle konuşmaktadır. Bu durum, fotoğraf tekniği açısından aşırı-gerçekçi olan eseri gerçek-dışı kılmıştır. Bu nedenle Susan Sontag’ın tanımlamasına göre “*bir belgenin anti-tezi*”²⁰ olan fotoğraftaki askerler

¹⁹ Eva Karcher, *Otto Dix*, (Köln: Taschen, 2002), s. 30; aktaran, Nilüfer Öndin, “Sanatçının İmgeleminde Savaş”, *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4, (İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003), s. 31.

²⁰ Susan Sontag, “Savaşa Bakmak: Fotoğrafın Ölüm ve Yıkıma Bakışı”, Çev. Emre Barcadurmuş, *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı 90, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 91.



fotoğrafa bakanlarla, canlılarla ilgilenmezler, çünkü fotoğrafın dışındakiler ölümle karşılaşan askerlerin az önce yaşadıkları deneyimi asla yaşamamışlardır, dolayısıyla savaş deneyimi hakkında hiçbir bilgileri yoktur, savaşın dehşetli gerçeğini anlayamadıkları için ölü askerlere söyleyebilecekleri bir şey de yoktur. İşte savaşa katılıp hayatta kalanların, bu deneyimi yaşamamış olanların savaşın korkunçluğunu anlayamayacaklarını dile getirmesindeki haklılık payı buradadır.²¹ *Ölü Taburun Konuşması*, Henri Barbusse'ün (1873-1935) 1916 tarihli *Ateş (Le Feu)* adlı romanının son bölümünde, savaşta olanları başkasına anlatmanın imkânsızlığı hakkında konuşan



Resim 5: *Ölü Taburun Konuşması: Kızıl Ordu Devriyesinin Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Hayal, Mokor Yakınları, Afganistan, 1986 Kışı, Jeff Wall, 1992.*



Resim 6: Thomas Ernest Hulme.

askerlerin diyalogundan farksız:

“Bunun hakkında konuşmak iyi olmaz, değil mi? Sana inanmazlar; hasetten ya da kafayı bulmayı sevdiklerinden falan değil, inanamayacakları için... Bunu kimse bilemez. Biz hariç.”

“Hayır, biz bile değil, biz bile değil!” diye bağırdı biri.

“Ben de onu diyorum. Unutmahıyız - zaten unutuyoruz da, evlat!”

“Hatırlayamayacak kadar çok şey gördük.”

“Ve gördüklerimizin hepsi çok fazlaydı. Hepsini tutabilecek şekilde yaratılmadık biz.”²²

Ölüm yerin yüzeyine askerlerin alinyazısını siper olarak kazırken, şair-askerler de siperlerde yazdıkları şiirleriyle yeryüzünün belleğinde beliren bu ruhsal ve mekânsal, psikolojik ve coğrafi/topografik izleri tarihin sayfalarına işlerler. Kazılırken ve ölünün toprağa verilmesi sırasında geçici bir süreliğine açık kalan, sonrasında varlığını sonsuza dek yerin altında sürdüren, bu nedenle aslında yeryüzünün içselliklerine ait olan mezar, savaş sıra-

²¹ Sontag: *“Savaşın ne kadar korkunç, ne kadar dehşet verici olduğunu hayal edemeyiz - ne kadar normal bir hâle gelebileceğini de. Anlayamayız ve hayal edemeyiz. İşte ateş altında kalmış ve çevrelerindeki diğer kimseleri alan ölümden kurtulmayı başarmış her askerin, her gazetecinin, her sağlık çalışanının ve her bağımsız gözlemcinin hissettiği şey budur. Ve onlar haklıdır.”* Susan Sontag, A.g.e., s. 91.

²² Henri Barbusse, *Under Fire*, Çev. W. Fitzwater Wray, (Londra: Dent, 1988), s. 327; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 39.

sında ölecek askerler için toplu mezar olmak üzere bir siperle dönüştüğünde geçici bir süreliğine yeraltından dışsallaşmış olur. Öte yandan, aslında yeryüzüne ait olan hayat yerin içine doğru kazılmış siperlere giren askerler tarafından yerin altına taşındığında ise söz konusu askerler ölene dek geçici bir süreliğine de olsa yeraltında içselleşmiştir. Ancak bu *habitusta* hayat, aslında sadece kısa bir süreliğine hayatta kalmaktan başka bir şey değildir. Asker bu ara mekânda hayatta olduğunda bile ölümün yanı başındadır. 28 Eylül 1917 tarihinde Belçika’da bir havan mermisinin patlaması sonucunda parçalanarak ölen Thomas Ernest Hulme’un (1883-1917) (Resim 6) *St. Eloi Siperleri* (*Trenches: St. Eloi*) adlı şiirindeki gibi, St. Eloi siperlerindeki askere hayat, Piccadilly Circus kadar uzak, ölüm ise ayağının altındaki at leşleri ve asker cesetleri kadar yakındır.

St. Eloi Siperleri²³

*St. Eloi bayırının düzleştiği yerde
Kum torbalarından geniş bir duvar.
Gecenin
Sükûneti içinde dağılmış adamlar
Küçük ateşlerin etrafında oyalanıp
Teneke konservelerini temizliyorlar.
Hatlar boyunca, bir ileri bir geri
Yürüyorlar, sanki Piccadilly’de,
Karanlıkta patikalar açarak
Telef olmuş atların arasında
Ve ölü bir Belçikalının karnı üstünde.*

İngiltere tarafından batı cephesine gönderilen İrlandalı ressam Sir William Newenham Montague Orpen’in (1878-1931) *Bir Siperdeki Ölü Almanlar* (*Dead Germans in a Trench*) adlı tablosunda (Resim 7), ölüm ölü askerlerin tenlerinin donuk, hayat ise berrak havanın canlı mavisinde bir araya gelir. Güneş siperin içine keskin gölgelerin düşmesine neden olacak kadar parlaktır, oysa iki asker de ölümün karanlığından kaçamamıştır. Resim sanatında siperlerin tasviri mimari bir kavramı akla getirir: iç mekân. Bu iç mekân, askerin öldüğü, ölmekte olduğu veya öleceği, herhangi bir yere kaçışın mümkün olmadığı, mezarımsı bir mekândır. Oysa siper ve mezar arasındaki analogi, siperi -öte dünyaya açılan- bir geçiş mekânına da dönüştürür. Sarah Treadwell’in -perspektif çizim ilkelerini hatırlatarak- belirttiği gibi, askerlerin savaştan kaçabilecekleri tek yeri, yani ölümü işaret eder: “İçinde ölülerin ve ölmekte olanların biriktiği ve askerlerin savunduğu delikler -popüler imgelemde- yeraltına/ölüler dünyasına açılır; işaret edilen geçit askerler için bir kaçış noktasıdır.”²⁴ Siper bir tuzaksa, resimlerde tuzak dışında görülen tek mekân gökyüzüdür. Ölünün ruhunun gideceği mekân... Siper, aslında iki yandaki tümseklerin arasına açılmış bir hendek veya vadiden başka bir şey değildir. Sonsuza doğru kıvrılarak giden bu vadiler insan-sız olduklarında bile ölümle bitişiktirler, İngiliz şair ve ressam David Bomberg’in (1890-1957) askerden geriye neredeyse bir yokluktan başka bir şeyin kalmadığını belirten *Ne Kalır Askerden Geriye?* (*What’s left of the Soldier-man?*) adlı şiirinde olduğu gibi...

Ne Kalır Askerden Geriye?

*Ne kalır askerden geriye,
devriyede öldürülen, birkaç ay önce?
Sadece bir çelik miğfer, ters dönmüş;
dağılmış birkaç güneş yanıği kemikle,*

²³ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s.41.

²⁴ Sarah Treadwell, A.g.e., s. 257.

bronlaşmış, kıllı bir deri,
ve çürüyen paçavralar
çiçeklenen devedikenlerinde.

Muharebe alanı temizlendiğinde,
millerce ötede, eski kanalın çevresinde,
orada yaşayanlar evlerini bulmaya çalıştılar;
bir ümit! - Oysa buldukları evleri yerine
metruk ileri karakollarla
toprak altına kazılmış oyuklardı;
cephede kazılan siperlerin olduğu yerde,
-Almanların dikenli teliyle bizimkinin arasındakiiki-
o sahipsiz ülkede.



Resim 7: Bir Siperdeki Ölü Almanlar, Sir William Newenham Montague Orpen, 1918.

Resim 8: Ölümün Gölgesi Vadisi, Roger Fenton, 1855.

Savaşın iki tarafın siperleri arasındaki kimsesiz topraklar, Kırım savaşını fotoğraflamak üzere 1855 yılında cepheye gönderilen ilk resmî savaş fotoğrafçısı Roger Fenton'ın (1819-1869) çektiği *Ölümün Gölgesi Vadisi* (*The Valley of the Shadow of Death*) adlı fotoğraftaki (Resim 8) kıvrılarak ufka doğru uzanan, top gülleleriyle tahrip edilmiş, ıssız yola benzerler.²⁵ Savaş ilerledikçe havan mermileriyle tahrip olan siperler önceden yarararak zedeledikleri *toposa* giderek delik deşik, çamurlu, su birikintileriyle dolu bir ölüm bahçesi imgesi katmaktadır. Paradoksal olan, iki tarafın dikenli tellerinin arasında kalan, ve Avusturyalı şair Ingeborg Bachmann'ın (1926-1973) iyileşmesi gereken bir "yara" olarak imâ ettiği sınırın²⁶ geçtiği insansız topraklardaki siperlerde oluşan ölümün bahçesinde kötülük, yıkım ve vahşet çiçekleriyle birlikte iyilik, şefkat ve merhamet çiçeklerinin de açmasıdır. Ölümün en saf hâlinin belirdiği noktada, düşman askerine yapılan kötülüğün görüntüsünün kötülüğü yapanın gözünde en keskin hatlarla belirginleştiği yerde, ır-

²⁵ Sontag'a göre, Fenton'ın fotoğrafı "yokluğun, ölüleri olmayan bir ölümün portresidir, kimsenin poz vermesine gerek duyulmayan tek fotoğrafıdır." Susan Sontag, A.g.e., s. 80.

²⁶ Ingeborg Bachmann'ın *Sınır - Bir Ülke, Bir Nehir ve Göller Üzerine* (*Grenze - Von einem Land, einem Fluß und den Seen*) adlı şiirinin beşinci bölümünün bir kıtası şöyledir: "... Başka yerlerde pasaportlara damga vurulurken, / burası paylaşıldığı yerdir selam ile ekmeğin. / Bir avuç gökyüzü ve bir bezde toprak / getirir herkes, ki böylece sınır iyileşsin." Aynı dizelerin Ahmet Cemal tarafından yapılan çevirisi ise şöyledir: "... Başka yerlerde damgalar vurulmakta pasaportlara; / burada ise karşılıklı selam verilir, ekmek paylaşılmakta. / Herkes bir avuç gökyüzü ve bir tutam toprak getirmekte, / böylece sınır yaraları kapansın diye, yanında." İlknur Özdemir (Ed.), *Savaşın Karşı Yazmak* (*Schreiben gegen den Krieg*): Ingeborg Bachmann 1926-1973, Çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 12-13.

kın ırka değil, insanın insana temas ettiği çizgide²⁷ en katı nefret söylemlerinin, politik ideallerin, milliyetçi doktrinlerin bile geçerliliği kalmayabiliyordu. Merhametsizliğin ürettiği ölüm, merhametin ortaya çıkmasına da neden olabiliyordu, bir tarafın kendini diğerinin yerine koymasının önündeki engellerin kalkmasına da. Öte yandan, Batı cephesinin toprağı siperlerin içinden çıkarak hücum eden veya bir siperden bir başkasına giden her askere gelecekteki kendi ölümünü gösterir, onu kendisinden önce ölüme teslim olmuş silah arkadaşlarının cesetleriyle karşılaştırır. Çamurlu toprak hem geleceğe dair bir kehanettir, hem de geçmişini saklı tutan bir hafıza...

“Terk edilmiş cesetler azar azar çamura battı, bir çukurun dibine doğru kaydılar ve kısa süre sonra bir toprağın altına gömüldü. Hücum sırasında, yansı açığa çıkmış bir kola ya da bacağa takılıp sendelerdik. Bir cesedin suratının üzerine düşünce dişlerimiz arasında küfrederdik - bizim dişlerimiz ya da cesedinkilerin. Bu sinsî cesetler insanın ayağına pek fena çelme takıyordu. Ama künyelerini boyunlarından koparmaya fırsat bilirdik bunu, böylece bu anonim et yığınlarını hafızasız bir gelecekte kurtarabilir, onları resmî varoluşa yeniden iade edebildik, sanki meçhul askerin trajedisinde isim kaybolmasa hayat da kaybedilmiş olmazmış gibi.”²⁸

Bu nedenle siper, ölüm ile insanın birbiriyle örtüştüğü yerdir. Mandelartz²⁹, antik dönemde lahdin (gösteren) ölünün bedenini (gösterilen) sardığına, hıristiyanlığın ise anıt mezarı veya mezartaşını (gösteren) ölünün bedeninden (gösterilen) ayırdığına işaret etmişti. Bu savaşın siperlerinde ise, mezar (gösteren) ile ölünün, hatta canlının bedeni (gösterilen) özdeşleşiyordu âdeta. İngiliz şair Siegfried Loraine Sassoon’un (1886-1967) (Resim 9) *Çayır Biçildikten Sonra Biten Otlar (Aftermath)* adlı şiirinde siperin çürüyen cesetler ile bütünleşmesinde olduğu gibi...

Çayır Biçildikten Sonra Biten Otlar³⁰

*... Hatırlıyor musun Mametz'deki istihkâmda geçirdiğin o karanlık ayları?
Nöbet tutup tel gerdiğin, siper kazıp kum torbaları yığdığın akşamları?
Hatırlıyor musun sıçanları; ve o pis râyihayı
Cephedeki siperin önünde çürüyen cesetlerin yaydığı,
O ümitsiz yağmurlu soğukla söken kirlî beyaz şafağı?
Hiç durup soruyor musun “tüm bunlar yine olacak mı?”...*



Resim 9: Siegfried Loraine Sassoon.



Resim 10: Bir Alman askerinin cesedi, Beaumont Hamel, Somme yakınları

²⁷ Dyer, Henry Williamson'ın anısını şöyle aktarır: “Paramparça bir tankın altında kalmış Saksonyalı bir oğlan, ölü gibi gri dudaklarından (Almanca) “ana, ana, ana” iniltileri çıkarıyor. Onun hemen yanında oturmakta olan, bacağundan yaralı bir İngiliz askeri bu sözü duyuyor, sürüne sürüne, ölmekte olan oğlana doğru gidiyor ve onun soğuk elini avucuna alıyor: “Geçti oğlum, yok bir şey. Annen burada, senin yanında.”” Henry Williamson, *Wet Flanders Plain*, (Norwich: Gliddon, 1989), s. 18; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 80-81.

²⁸ Jean Rouaud, *Fields of Glory*, Çev. Ralph Manheim, (Londra: Collins Harvill, 1992), s. 141; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 125.

²⁹ Michael Mandelartz, A.g.e., s. 512.

³⁰ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s.103.

Nitekim Orpen da, 1917 yılında Somme muharebesinin cereyan ettiği yerleri gezerken havan mermileriyle delinmiş, balçık ve çamur içindeki alanda açan çiçeklerin arasında uçuşan kelebekleri kafatasları, kemikler, çürümüş askerî üniformalar ve beyaz haç saflarından oluşan bir arka planın önünde gözlemleyecektir. 8 Mayıs 1915 tarihinde Ypres’de öldürülen İngiliz şair Walter Scott Stuart Lyon’un (1893-1915) siperin mekânsal niteliklerini de tasvir eden *Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde (I Tracked a Dead Man Down a Trench)* adlı şiirinde ise, ölüm ve hayat, bir askerin siperin birinde, ölü olduğunu bilmediği bir adamı arayışında birleşir. Şair-asker, başına muhtemelen bir havan veya tüfek mermisi isabet ettiği için ölmüş silah arkadaşının cesedini (Resim 10) bulmak için hayatta kalmak amacıyla uzun, dar, kavisli, ıslak ve çamurlu siperde eğilerek ilerlemektedir. Ölü adamın izi, yeryüzünün savaşlar tarihinin belleğine dönüşen siper adlı topografik yara izinde³¹ sürülmektedir. Şiir, şairin her şeye rağmen hayata bağlı *habitusunun* artık hiçbir hayat belirtisi göstermeyen askerinkiyle karşılaşma ânının kaydırır âdeta...

***Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde*³²**

*Ölü bir adamın izini sürdüm bir siperde
Bilmiyordum ki olduğunu ölü.
O tarafa doğru gittiğini söylemişlerdi
Ve ayak izleri de oraya götürdü.*

*Uzun, dar ve kavisliydi siper
Görünüyordu sonu yokmuş gibi;
Her bir çıkıntıyı ardında bıraktıkça
Sanıyordum arkadaşımı göreceğimi.*

*Oraya yere eğilerek yaklaştım
Çünkü kaldırsaydım eğer başımı
Yay gibi fırlayacaktı ölüm, ve o zaman
Ölü bir adam nasıl bulacaktı ölü bir adamı?*

*Arkasından gördüm, çömelmişti
Ne hareket vardı, ne bir sadâ
Yüksek sesle adımı söyleyince
Hiçbir cevap vermedi bana.*

*İpıslaktı zemini siperin
Çömelerek öldüğü yerdî orası
Su birikintisi kahverengiyse de
Kıpkırmızıydı onun etrafı.*

*Usulca durduğu yere gittim
Başı öne düşmüştü gevşekçe
Ellerimi omuzlarına koyarak
Yavaşça çevirdim kendime.*

³¹ Anthony Barnett, bir madencinin oğlu olan ve 1916 yılında orduya alınan soyut heykeltıraş Henry Moore’un (1898-1986) 1917 yılı Kasımında Cambrai’de uğradığı gaz saldırısından sonraki tedavî sürecinin ardından süngü tatbikatı hocası olduğunu hatırlatarak -bedende delik açmanın yöntemlerini öğreten- bu deneyimin “deliği keşfeden heykeltıraş” için önemini vurgulamıştır. Anthony Barnett, “The Shape of Labour”, *Art Monthly*, Kasım 1986, s. 4-8; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 101. Bu bağlamda, süngünün bedende bıraktığı delik ile kazılan siper arasında kurulacak bir analogi, savaşın beden ve yeryüzünün topografyalarında neden olduğu yaraların izleri üzerine düşünmeyi kolaylaştıracaktır. Bu noktada, Büyük Savaş sırasında pek çok askerin herhangi bir harekâttan kaçmak için bedenlerine bilinçli bir biçimde yaralar açtıkları da -Wilfred Owen’in *İnsanın Kendi Kendine Açtığı Yaralar [S.I.W. (Self-Inflicted Wounds)]* adlı şiiri üzerinden- hatırlanmalıdır.

³² *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s.47.



*Ve sonra, tahmin ettiğim gibi, gördüm
Başımı, ve ne olduğunu tepesine
Anladım neden hareketsiz çömeldiğini
Ve başımın neden düştüğünü öne.*

Siperler tıpkı çiçek tarhları gibi küreklerle kazılır (Resim 11). Ancak, Treadwell'in dikkat çektiği üzere, "kürek mezar kazıcının da aletidir ve savaş için açılmış toprak kapatılabilir de."³³ Her ne kadar havan ve top ateşlerine karşı tek savunma yeri olsa da, siperdeki hayat, bir mezarda yaşamaktan farksızdır. Asker mezarda geçireceği zamanı siperde âdeta önceden deneyimler. Daha doğrusu, siper bir araftır. Siperdeki hayatın *habitusu*, yeryüzündeki hayatın mezarda içselleşmesi ile yeraltındaki ölümün yerin yüzeyinde dışsallaşmasını kısa bir süreliğine örtütürür. En küçük bir yaşama güdüsünün olmadığı, umudun tamamen ortadan kaybolduğu böylesi bir *toposta* artık tek hakim bir havan veya tüfek mermisi ya da hastalık ile gelen ölümdür. Siper öylesine korkunç bir mekândır ki kaçınılmaz sonun gecikmesi bile acı vericidir. Sassoon'un *Siperde İntihar (Suicide in the Trenches)* adlı şiirindeki romsuz ve bitlenmiş, yaşamak için hiçbir amacı kalmamış genç, sıradan ve adı öldükten sonra bile hatırlanmayacak asker, siperdeyken, ölüm bir an önce kendisini bulmazsa, kendisi ölümü bulacak kadar hayattan yalıtılmıştır (Resim 12). İntihar, siperdeki korkunç fiziksel şartlardan, varoluşsal amaçsızlıktan ve derin umutsuzluktan kurtulmanın yegâne yoluna dönüşmüştür.

Siperde İntihar³⁴

*Genç bir askeri tanımıştım, sıradan
Hayata boş bir neşe içinde sırtan,
Horlayarak uyurdu ıssız karanlıkta
İshkla eşlik ederdi erkenden tarlakuşuna.*

*Kışın o siperde, korkutucu ve suratsız
Darbeler gelirken, bitliydi ve romsuz,
Bir kurşun sıkıverdi beynine
Ve bir daha adımı anmadı kimse.*

...
*Siz, gözlerinden alev çıkan kibirli korkaklar
Siz, asker delikanlılar yürürken alkışlayanlar,
Sinin yuvanızda ve dua edin bilmeyin diye
Gençlik ve kahkahaların gittiğini nereye!*



Resim 11: Alman askerleri Argonne ormanları yakınında yeni siperler kazıyor.



Resim 12: Siperdeki ölü Fransız asker, Verdun.



Resim 13: Hector Hugh Munro (Saki).

³³ Sarah Treadwell, A.g.e., s. 271.

³⁴ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 102.

Göğüs göğüse çarpışma etiğinin tamamen dışına çıkılan ilk savaş olan Büyük Savaş'ta siperlere ölüm havadan, havan mermileriyle yağar. Dahası ölenler sadece askerler değildir. Siviller de havadan gelen ölümün kurbanı olur. Patlamayla birlikte insan bedeni parçaları, hayvan bedenlerinin parçalarına karışır. Tıpkı 14 Kasım 1916 tarihinde Somme'da bir havan mermisi sığınağında saklanırken bir Alman keskin nişancı tarafından vurularak öldürülen ve son sözünün "dışarıya at şu kahrolası sigaray!" olduğu söylenen İngiliz şair Hector Hugh Munro'nun (Saki) (1870-1916) (Resim 13) *İlahi (Carol)* adlı şiirinde ifade ettiği gibi...

İlahi³⁵

*Gece çobanlar sürülerine bakarken
Çepeçevre oturmuşlardı toprağa,
Yüksek patlayıcı bir havan mermisi düştü
Koyun etli yağmur yağdı etrafa.*

Askerler görünüşte inandıkları davalar uğruna, fakat hemen her zaman kendilerini cepheye süren siyasetçilerin zoruyla birbirlerini öldürür. Siyasetçilerin hamaset dolu nutukları, savaş alanının gerisinde kalanların alkışları, siperlerin üzerinde uçuşan mermilerin vızıltıları, kulakları sağır eden havan mermisi patlamalarının uğultuları, acı dolu bedenlerin haykırışları ve ölmekte olan askerlerin tanrıya yakarışları öldüren askerlerin vicdanlarının sesini bastırır. Bir şair cepheyle, bir siperin dibinde hayat savaşı verirken bile işte bu bastırılan sesin duyulmasını, nesiller ötesine taşınmasını mümkün kılan şair-askerin *habitusu*yla yaşar. Kimi zaman şair-asker de -ölmek zorunda kaldığı gibi- öldürmek zorunda da kalabilir. Askerin *habitusu* bir anlığına şairinkini mağlup etmiştir. Oysa ölüm, bu süreci tersine çevirecek, öldürüleni ölümsüz kılacak, öldüreni ise vicdanın sesiyle baş başa kalmış, her an ölmekte olan bir varlığa dönüştürecek kadar güçlüdür. Ölümün coğrafyasında öldürülenler bir yandan ölümsüzleşirken, öte yandan kanla sulanan siperlerde dolanan ruhlara (Resim 14) dönüşerek kendilerini öldürenlerin vicdanlarını rahat bırakmazlar. Siperlerde kurşundan veya havan mermisinden saklanmak bile mümkündür, ama 1 Nisan 1918 tarihinde Arras'da gece devriyesinden dönerken şafak vaktinde öldürülen İngiliz şair Isaac Rosenberg'in (1890-1918) (Resim 15) *Ölümsüzler (The Immortals)* adlı şiirinde dile



Resim 14: *Yaptığı nedeniyle kendini beğenemeyen Narcissos...*



Resim 15: Isaac Rosenberg.



Resim 16: İskoç askerler Ypres çamurunda.

³⁵ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 92.

getirildiği üzere, vicdana musallat olan ölülerin (Resim 16) ruhlarından kaçmak imkânsızdır. Şair-askere işkence etmek için dirilen ölülerin ruhları askerleri siperlerde tifüsten öldürecek bitlere dönüşmektedir...

Ölümsüzler³⁶

Öldürmüştüm onları, ama ölmeyeceklerdi
Yaa! Bütün gün ve bütün gece
Onlar yüzünden ne dinlendim, ne uyudum,
Ne saklanabildim, ne kaçabildim gizlice.
Sonra büyük ıstırap içinde döndüm
Ellerim kıpkırmızıydı kanlarının içinde.
Boşunaydı, çünkü ne kadar hızlı öldürdüysem
Diriliyorlardı öncekinden daha zalimce.

Öldürdüm onları koyun gibi boğazlayarak
Öldürdüm tüm gücüm görene kadar nihayeti.
Ama hâlâ diriliyorlardı bana işkence etmek için,
Çünkü İblisler sadece eğlence için ölürlerd.

Saklandığımı düşünürdüm İblisin
Kadın gülüşü ve işret meclisinde.
Ona Şeytan, Beelzebub derdim ama
Artık alçak bit diyorum kendisine.

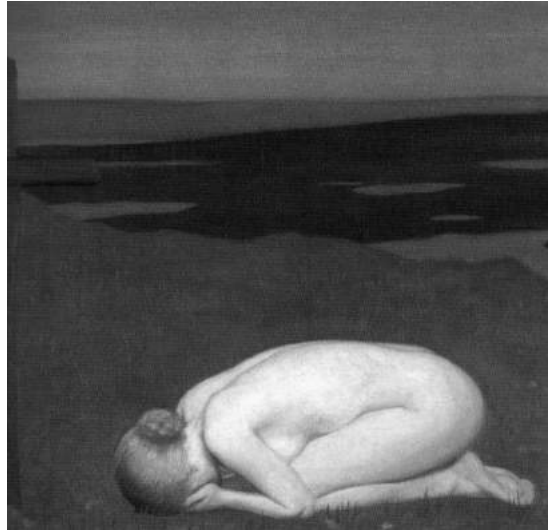
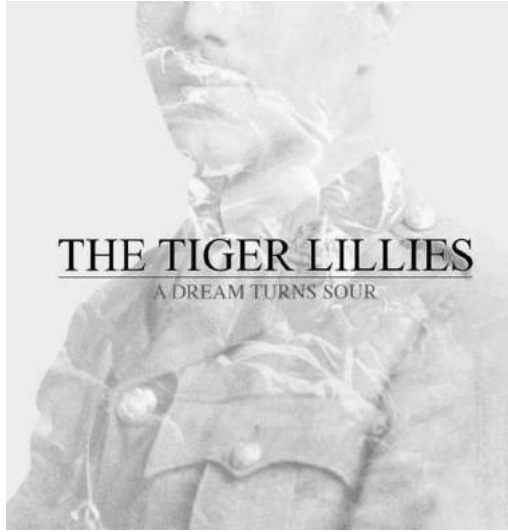
Büyük Savaş ile birlikte göğüs göğüse çarpışmanın yerini siper ve tank savaşları, hava muharebeleri ve kimyasal silahla saldırılar alacak, İkinci Dünya Savaşı'nın galibini ise iki şehrin üzerinde patlatılacak iki nükleer bomba belirleyecektir. Bu gelişme, resmî tarihyazımlarının galip ve mağlup olarak ilan ettiği tarafların savaşın getirilerinden beslenen ve beslenemeyen temsilcileri ile cephede savaşıp ölenlerin arasındaki mesafenin modern zamanlarda giderek artmış olduğunun göstergesidir. Siperde, öldürülen bedenlen ortadan kalksa da ruhen ölümsüzlüğe ulaşırken, öldüren ise bedenlen hayatta kalmaya devam eder, ama insanlığın bir parçasının ölümüne bizzat neden olduğu için artık ruhen ölü birisidir. Bu nedenle, *siperde herkes ölür*. Bir başka deyişle, siper, aslında savaşın galibinin de, mağlubunun da olmadığını birey tarafından kendisinin ölümü pahasına anlaşıldığı, savaşın yegâne galibinin ölüm olduğunun farkına varıldığı yerdir. Cephe gerisinin aksine, her şeyin arkada bırakıldığı mutlak bir boşluk, bir anlamsızlık mekânıdır.³⁷ Siper, yakın zamanda kendisinin gerçek bir toplu mezara dönüşeceğini önceden haber veren, yerin yüzeyinde kazılmış bir işaret, yerin yüzüne y(k)azılmış bir yazıdır. Sipere inen asker, kendisini mezarına girmiş gibi hissetmesinden daha doğal bir şey yoktur. Zaten “büyük zaiyat muharebeleri zamanında, toplu mezarlar büyük saldırıların öncesinde kazılıyordu. Şarkı söyleyen sıra sıra askerler, cephe hattına giden yol üzerindeki bu açık çukurların yanından geçerken suskunlaşıyordu.”³⁸ Ölüm kazılmış bir çukur, uçsuz bucaksız bir siper, çamurlu bir hendek, kan dolu bir havuz, bedende açılan bir oyuk, karanlık bir kuytu. Veya Büyük Savaş'ta yirmi yaşında öldürülen İngiliz şair Charles Hamilton Sorley'in (1895-1915) (Resim 17) *Suratsız Ölüler (The Mouthless Dead)* adlı şiirindeki veciz ifadesiyle...

³⁶ A.g.e., s. 91.

³⁷ Oysa -Avusturyalı yazar ve kültür eleştirmeni Karl Kraus'un (1874-1936) 1922 tarihli savaş karşıtı tragedyası *İnsanlığın Son Günleri*'nin (*Die letzten Tage der Menschheit*) 5. perdesinin 16. sahnesinde dile getirildiği gibi- yine de herkes bilir ki; “ölü ölüdür. Sadece canlı kalan saygınlık kazanır.” Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit (Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog)*, (Frankfurt am Main: 1986); içinde Anton Holzer (Ed.), *Die letzten Tage der Menschheit: Der erste Weltkrieg in Bildern, mit Texten von Karl Kraus*, (Darmstadt: Primus Verlag, 2013), s. 48. Kraus'un tespiti acıdır, Dyer'inki ise etiğe dair: “Yaşayanların görevi takdir göstermektir, takdir edilmek değil.” Geoff Dyer, A.g.e., s. 46.

³⁸ Geoff Dyer, A.g.e., s. 33.





Resim 17: Charles Hamilton Sorley.

Resim 18: *Suratsız ölüler...*

Resim 19: *A Dream Turns Sour* albümünün kapağı, The Tiger Lillies, 2014.

Resim 20: *Yas Tutan Gençlik*, Sir George Clausen, 1916.

Suratsız Ölüler³⁹ (Resim 18)

*... İşte böyledir ölüm: ne zafer, ne de hezimet,
Sadece boşalmış bir kova, silinmiş bir levha,
Olup biteni müşfikçe koymaktır bir tarafa.*

³⁹ Nitekim Susan Sontag, Birinci Dünya Savaşı'nın, "galiplerine bile devasa bir hata olarak görüldüğü"nü belirtmiştir. Susan Sontag, A.g.e., s. 75.

Gelecekler

İngiliz alternatif müzik bahçesinde açan Brechtien kabare-punk “çiçek”leri *Kaplan Zambakları'nın* (*The Tiger Lillies*) bütünüyle Büyük Savaş'a ithaf edilmiş 2014 tarihli *Acıklı Bir Rüya* (*A Dream Turns Sour*) (Resim 19) adlı albümlerindeki şarkıların tamamı savaş alanında ölen İngiliz, Amerikalı ve Kanadalı şairlerin şiirlerinin müzikal uyarlaması.⁴⁰ Grubun kurucusu ve vokalisti Martyn Jacques, söz konusu şair-askerlerin sonu baştan belli olmasına rağmen ölüme karşı ölümlerle birlikte savaş vermelerini sağlayan (asker *habitusundan* kaynaklanan) cesaretin ve verdikleri bu savaşı estetik bir sanatsal nesneye tercüme etmelerindeki (şair *habitusundan* kaynaklanan) zarafetin kendisinin ilham perisine dönüşme sürecini şöyle anlatıyor:

“Büyük Savaş'ta ölen şairleri ele almaya karar vermiştim. O kadar çok vardı ki, çoğu da hücum ederken ölmüştü. Derin bir hüznün, kızgınlık, ironi ve acıyı güzel ve duyarlı bir biçimde ifade etmişlerdi. Benim için bunu müziğe aktarmak çok kolaydı. Çektikleri acılar ve her şeyin sonunda aldıkları ölüm cezası için gözyaşı dökmek de...”⁴¹

İngiltere toplumunda derin bir travmaya yol açan Büyük Savaş sırasında siperlerde veya cephe gerisinde öyle çok sayıda şair⁴² ölmüştür ki, İngiliz şiirinin bahçesi, ressam Sir George Clausen'in (1852-1944) kızı Katharine'in nişanlısının dokuz silah arkadaşıyla birlikte cephe-deki ölümü üzerine yaptığı *Yas Tutan Gençlik* (*Youth Mourning*) adlı alegorik tablonun (Resim 20) arka planını oluşturan, ölümün tenha ve harap coğrafyasına dönüşmüş batı cephesi kadar ıssızlaşmıştır. Clausen'in tablosunda bir kıyamet sonrası peyzajına dönüşmüş, insansız kahverengi, gri savaş alanı bir haçın önünde diz çöküp yüzünü kapayarak sadece sevgilisinin değil, bütün bir ulusun gençlerinin yasını tutmakta olan keder içindeki genç kadının yalnızlığını derinleştirmektedir. Büyük Savaş sırasında ölen şair sayısının fazlalığı İngiliz şiirinin veya tüm şiirin ölümünü düşündürse de, Peter Parker'a göre, “Büyük Harp'ten önce, bugün anladığımız haliyle şiir yoktu, bunun yerine savaş dizeleri vardı.”⁴³ Öyleyse savaş, aslında şiirin ölümüne değil, o güne dek ortaya çıkmamış, yoğun bir duyarlılığın şiir biçimine bürünerek doğmasına neden olmuştur. Büyük Savaş, İngiliz şiirine batı cephesindeki en kanlı çarpışmaların cereyan ettiği Belçika'nın kuzeyindeki Flandr'ın sığ, balçık içindeki topraklarından girse de aslında bölge birkaç yüzyıldan beri İngiliz askerlerin ada toprağı dışında öldüğü coğrafyaların başında gelir. Gerek toprağın deniz seviyesinin altında kalması, gerekse yoğun yağışlarla beslenmesi nedeniyle

⁴⁰ Müziğin savaşın dehşetini, acılarını ve kayıplarını hatırlatan ve kişiyi bunlar hakkında düşünmeye sevk eden bir anıt olarak bestelenmesinin oldukça uzun bir tarihi var. Hanns Eisler'in *Savaşa Karşı'sı* (*Gegen den Krieg*, 1936), Arnold Schönberg'in *Varşovalı Hayatta Kalan Birisi* (*Ein Überlebender von Warschau*, 1947), Luigi Nono'nun *Muallaktaki Şarkı'sı* (*Il canto sospeso*, 1956), Krzysztof Penderecki'nin *Threnos'u* (1960), Benjamin Britten'in *Savaş Requiem* (*War Requiem*, 1962), Herbert Eimert'in *Aikichi Kuboyama İçin Yazıtı* (*Epitaph für Aikichi Kuboyama*, 1962), George Crumb'ın *Kara Melekler'i* (*Black Angels*, 1970), Mauricio Kagel'in *Zaferi Çıkartacak On Marş'ı* (*Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen*, 1979) savaş-karşıtı besteler arasında ilk sırada sayılabilir.

⁴¹ The Tiger Lillies'in *A Dream Turns Sour* (2014) adlı albümlerinin iç kapağındaki yazıdan E. Ceylan tarafından çevrilmiştir.

⁴² Büyük Savaş sırasında İngiliz ordusu saflarında çarpışırken hastalık nedeniyle ölen veya düşman ateşi altında öldürülen İngiliz Milletler Topluluğu'na bağlı şairlerin arasında Rupert Brooke (1887-1915, Yunanistan), Julian Grenfell (1888-1915, Boulogne), Nowell Oxland (1890-1915, Gelibolu, Suvla körfezi), Walter Scott Stuart Lyon (1893-1915, Ypres), Charles Hamilton Sorley (1895-1915, Loos, Hulluch), Hector Hugh Munro (Saki) (1870-1916, Somme), Thomas Michael Kettle (1880-1916, Somme), J. W. Streets (1885-1916, Somme), Alan Seeger (1888-1916, Somme), Leslie Coulson (1889-1916, Somme, Le Transloy), Robert Palmer (1889-1916), William Noel Hodgson (1893-1916, Somme, Manet), R. H. Beckh (1894-1916, Arras), G. B. Smith (1894-1916, Arras), William Eric Berridge (1894-1916, Delville Wood), Robert Ernest Vernède (1875-1917), Philip Edward Thomas (1878-1917, Arras), Thomas Ernest Hulme (1883-1917, Belçika), Francis Ledwidge (1887-1917), Patrick Houston Shaw-Stewart (1888-1917, Cambrai), A. G. West (1891-1917, Somme), A. J. Mann (1896-1917, Arras), John McCrae (1872-1918), J. E. Stewart (1889-1918, Ypres), T. P. Cameron Wilson (1889-1918, Somme), Isaac Rosenberg (1890-1918, Arras), Ewart Alan Mackintosh (1893-1917, Cambrai) ve Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918, Sambre-Oise kanalı) sayılabilir.

⁴³ Peter Parker, *The Old Lie: The Great War and the Public School Ethos*, (Londra: Constable, 1987), s. 137; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 54.





Resim 21: Sığ mezar. Resim 22: John McCrae.

Resim 23: Yirmi bin cesetle döllen (gübrelenen) topraktan ertesi yaz milyonlarca gelincik çıkacaktı...

zemin suyunun toprağı çamura çevirdiği bir bölgedir. Bu nedenle, aslında böylesine yumuşak bir zemine siper ve mezar kazılması da oldukça zordur. Ama öte yandan, yağmuru bir sünger gibi emen bu zemin öylesine yumuşaktır ki üstüne basanı yutabilir (Resim 21), “çamurun içinden Tanrı’yı gösterebilir”⁴⁴, bir başka deyişle, -Kanadalı roman yazarı Timothy Findley’in (1930-2002) *Savaşlar (The Wars)* adlı romanındaki ifadesiyle- kendiliğinden bir mezara dönüşebilir:

“Çamur. İyi teşbihler yok. Çamur Flamanca bir kelime olmalı. Çamur burada icat edildi. Belki de buranın adı Çamurdiyan’ydı. Yerler çelik renginde. Ovanın büyük bir kısmında ekilebilir topraktan tek bir iz yok; yalnızca kum ve kil. Belçikalılar “clytte” diyor bu araziye ve denize yaklaştıkça clytte daha berbat hale geliyor. Burada pulluk ortalama kırk beş santimetre derinde suyu buluyor. Yağmur yağdığına (ki Eylül başlarından Mart’a kadar neredeyse sürekli yağmur yağıyor, kar yağdığı zaman hariç) su topraktan size doğru yükseliyor. Ayağınızı bastığımız yerden su çıkıyor - bir ordunun bu araziden geçmesiyle taşkına sebep olabilir. 1916’da “bata çıka cepheye yürümek” denirdi. Adamlar ve atlar gözden kaybolup batarlardı. Çamurda boğulurlardı. Mezarları sanki kendi kendilerini kazıyor ve onları içine çekiyordu.”⁴⁵

İngiliz edebiyatının Büyük Savaş ve travmasını en yoğun biçimde ifade eden ikonik şiiri, gönüllü olarak katıldığı savaş sırasında zatürreden ölen Kanadalı hekim, şair John McCrae’nin (1872-1918) (Resim 22) 3 Mayıs 1915 tarihinde silah arkadaşı Alexis Helmer’in öldürülmesinin ardından bir ambulansın arkasında kaleme aldığı, batı cephesinde can veren İngiliz ve İngiliz Milletler Topluluğu’na mensup askerlerle Flandr tarlalarında açan kırmızı gelincikler arasında bağıntı kuran ünlü *Flandr Tarlalarında*⁴⁶ (*In Flanders Fields*) adlı şiiridir. Şiir, askerlerin gömüldüğü topraklardan, ölümün bahçesinde kazılmış çiçek tarhları olan siperlerden çıkan kan kırmızı gelinciklerin, İngilizlerin zihninde hayat, ölüm ve diriliş arasındaki sonsuz döngünün metaforuna dönüşmesine aracılık edecektir.⁴⁷ Flandr tarlaları artık koyulaşmış kanla sulandıkça

⁴⁴ İngiliz şair Wilfred Edward Salter Owen’ın (1893-1918) *Şiirlerim İçin Özür (Apologia pro Poemate Meo)* adlı şiiri şöyle başlar: “Gördüm ben de, Tanrı’yı, çamurun içinde, / O çamurun ki, çaresizler gülümsediklerinde çatları yanaklarında. / Savaş kandan ziyade şeref getirdi gözlerine, / Ve gülüşlerine de neşe, bir çocuğunkinden daha fazla...” *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 68.

⁴⁵ Timothy Findley, *The Wars*, (Harmondsworth: Penguin, 1978), s. 71-72; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 120-121.

⁴⁶ *Flandr Tarlalarında*, Büyük Savaş’ta batı cephesinin merkezi sayılan Belçika’nın Ypres şehrindeki Birinci Dünya Savaşı müzesinin adında da karşımıza çıkar. Bugün, şehrin yeniden inşa edilmiş kapalı çarşısında kurulmuş müzenin salon ve koridorlarında, kalıcı sergiye refakat etmek ve Büyük Savaş’ın yüzüncü yıldönümünü anmak üzere İngiliz alternatif rock müzik grubu Tundersticks’e sipariş edilen müzikler 2012 yılından bu yana ziyaretçiler tarafından gün boyu kesintisiz dinlenebiliyor. Grubun 2014 tarihli *Ypres* albümü, Diksmuide yakınlarındaki Vladlo’da bulunan Alman anıt mezarlığından ve Alman heykeltıraş Kathe Kollwitz’in aynı mezarlıkta yer alan *Yas Tutan Ebeveyn (Trauernde Eltern)* adlı heykel çiftinden ilhamla Stuart Staples ve Don McKinna tarafından bestelenen bu müziklerden oluşuyor.

⁴⁷ Gelinciklerin anımsama aracına dönüşmesi 1921 yılında İngiliz Lejyonu’nun sekiz milyon adet Flandr gelinciği satmasıyla başlamıştır. Geoff Dyer, A.g.e., s. 49.

daha da kırmızı gelinciklerle donanan bir “karanlık pastoral”⁴⁸ peyzaja dönüşmüştür. Karanlık, Flandr toprağının her noktasına nüfuz edecek, onu daha sonra bir “karanlık miras”⁴⁹ hâline getirecektir.

Flandr Tarlalarında⁵⁰

*Gelincikler yayılır Flandr tarlalarında
Haçlı mezartaşlarının arasında, sıra sıra
Yerimizi belli ederler; ve göklerde
Uçsa da tarla kuşları şakıyarak yiğitçe
Nadiren duyulur aşağıdaki toprakların arasında.*

*Ölüyüz biz. Günler öncesine kadar ama
Yaşiyor, hissediyor, bakıyor günbatımına,
Seviyor ve seviliyorduk, ama şimdi yatıyoruz
Flandr tarlalarında.*

*Bakalım düşmanla olan şu kavgamıza:
Uzattığımız ellerimizle, dolu zaafıyla
O meşaleyi ki siz kaldırdınız onu yükseklere.
Eğer inancımızı kaybederseniz biz ölümlere
Uyuyamayız asla, gelincikler açsa da
Flandr tarlalarında.*

Flandr düzlükleri (Resim 23) aslında 17. yüzyıldan beri İngiliz askerlerinin cesetleriyle gübrelenmekte, yine onların kanlarıyla sulanmaktaydı. Gelincikler ile savaşın trajik yüzü arasındaki bağıntının İngiliz edebiyatındaki kökleri ise 19. yüzyıla dek uzanıyordu. İngiliz tarihçi Lord (Thomas Babington) Macaulay (1800-1859), 1693 tarihli Landen savaşının cereyan ettiği Ypres’den yüz mil uzaktaki yer hakkında 1855 yılında “yirmi bin cesetle döllen (gübrelenen) topraktan ertesi yaz milyonlarca gelincik çıkacaktı” diye yazmıştı. Bu dönemde, İngiliz askerlerinin cesetlerinin gübrelediği topraklardan kırmızı gelinciklerin çıkmasına, yani ölümden başka bir biçimde yeni bir hayatın doğmasındaki mucizeye Tevrat’taki “yeryüzü kanını ifşa ediyor, katledilenleri saklamayı reddediyordu” ifadesinde dinsel bir dayanak da bulunmuştu. Şair ve yazarlara göre gelincikler sadece ölü askerlerin ölüm-hayat döngüsü içinde başka bir biçimde de olsa yeniden hayata dönmelerini sağlamıyor, aynı zamanda savaş alanındaki katliamın gizli kalmasını da engelliyordu. Öte yandan her ne kadar şiirlerdeki gelincikler savaş alanında dökülen kanın rengini hatırlatsa da kıyımın vahşeti ve ölümün dehşetiyle biçimsizleşmiş topografyanın yine de belli bir lirizm içinde algılanmasına yol açıyordu. Oysa Leon Wolff’un *Flandr Tarlalarında: 1917 Savaşı*

⁴⁸ Büyük Savaş sırasında batı cephesinde sağlık hizmeti veren İngiliz besteci Ralph Vaughan Williams 1922 yılında bestelediği Üçüncü Senfoni’sini “pastoral bir senfoni” olarak nitelendirir. Andrew Green’in tespitine göre, Williams senfonisi üzerinde çalışırken John Bunyan’ın *Hacın Gelişimi (Pilgrim’s Progress)* adlı kitabının bir bölümünden esinlenen ve *Hoş Dağların Çobanları (The Shepherds of the Delectable Mountains)* adını taşıyan bir operetin librettosu üzerinde de çalışmıştır. Green’e göre, söz konusu operet, bir asker’in -yeniden cepheye ve ölüme çağrılmadan önce- cephedeki kaostan (*Yıkımın Şehri (City of Destruction)*) pastoral bir bölgedeki huzura (*Hoş Dağlar (Delectable Mountains)*) doğru kaçışını temsil eder. (Yazarın, *Savaş Zamanı Müziği: Ralph Vaughan Williams ve Batı Cephesi (Wartime Music: Ralph Vaughan Williams and the Western Front)* adlı çalışmasının 2018 yılında yayımlanması planlanmaktadır.) Andrew Green, “The Dark Pastoral”, *BBC Music*, vol. 24, no. 12, (Willehall, West Midlands: William Gibbons and Sons Ltd., 2016), s. 50-54.

⁴⁹ *Karanlık miras (dark heritage, atrocity, dissonant heritage, contested heritage)* kavramı terör, soykırım, kölelik, afet, savaş gibi ölüm, travma, işkence ve acının gerçekleştiği ‘gerçek’ alanlar ile bunlarla ilişkilendirilen müzeler gibi ‘temsili’ ve/ya ‘sembolik’ alanlar için kullanılmaktadır. Zeynep Günay, “Miraslaştırarak Anma ve Karartarak Pazarlama Üzerine”, *Mimar.ist Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, yıl: 16, sayı: 56, 2016, s. 44-45. Batı cephesindeki toplam 918 mezarlıkta 580.000 adet adı bilinen ve 180.000 adet adı bilinmeyen İngiliz mezarı vardır. Günümüzde halen tarlalarını süren çiftçiler toprakta beliren iskeletlere rastlamaktadır.

⁵⁰ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 48.



(*In Flanders Fields: The 1917 Campaign*) adlı tarih çalışması hiçbir çiçeğin kamufle edemeyeceği gerçeği bütün çıplaklığıyla ortaya koyuyordu:

“... hâkiye bürünmüş bir bacak, sıra sıra üç kafa, bedenlerin geri kalanı suyun altında, kalan son güçleriyle kafalarını yükselen suyun üzerinde tutmaya çalışmışlar gibi geliyor insana. Başka bir minyatür gölette görünen tek şey bir tüfeği hâlâ sımsıkı tutan bir el, hemen bitişiğinde ise çelik bir miğfer ve bir kafanın yansı görünüyör; gözler, neredeyse onlarla aynı hizada olan yeşil balçığa donuk donuk bakıyor.”⁵¹

Neredeyse seksen yıldan uzun bir süre toprağın derinliklerinde etkin olarak hayatta kalabilen gelincik tohumları toprağın altüst olmasıyla yüzeye yaklaşarak filizlenmeye başlar. Bu sürecin Flandr tarlalarındaki tetikleyicisi 19. yüzyıldaki Napoleon savaşları sırasında toprağın askerlerin ayakları altında çiğnenmesi, tarafların karşılıklı top bombardımanı ve asker cesetlerinin çamur ve moloz yığınlarıyla karışarak toprağa nüfuz etmesidir. Zamanla bina yıkıntılarının molozlarından dökülen kireçle doyan toprak yerin yüzeyine çıkan gelincik tohumlarının filizlenmesi için gerekli en iyi koşulları sağlamış, ve binlerce askerin mezarlara dönüşmüş siperlerde uyuduğu düzlükler kırmızı bir çiçek tarlasına dönüşmüştür. Ortaya çıkan bu sahne İngiliz edebiyatı ve şiirinde kırmızı gelincikler ve savaşta ölen İngiliz askerleri ile onların toprağa dökülen kanları arasında metaforik bir bağ kurulmasını da tetiklemiş, açan her bir gelincik savaş meydanında ölen bir askeri ve onun sonsuza dek yaşayacak ruhunu temsil eder hâle gelmiştir. Dahası, *Asker (The Soldier)* adlı şiirin yazarı İngiliz şair Rupert Brooke (1887-1915) gibi şairler, İngiltere toprakları dışında ölmüş her İngiliz askerinin üstünde açan her gelincikte bir vatan toprağı görmüşlerdir: “Eğer ölürsen, benim hakkımda şunu düşün: / Orada, yabancı bir toprakta var bir köşe / Daima İngiltere olarak kalacak. ...”⁵² Öte yandan, gelincik sadece ölüm ve hayat, askerin ölümü ve doğanın kendini yenilemesi arasındaki bağıntının değil, aynı zamanda, Rosenberg’in *Siperlerde (In the Trenches)* adlı şiirinin ortaya koyduğu üzere, savaş ve sevgi arasındaki eşzamanlı karşılıklılığın da metaforudur. Şiirde, askerin siperin üstünden koparıldıktan sonra sevgilisine uzattığı gelinciğin aynı zamanda daha önceki bir başka savaşta ölen bir başka askeri temsil ettiği hesaba katıldığında gelecekte haber verdiği, sevgililerden birinin veya her ikisinin yakın bir zamanda öleceğini bildirdiği de ileri sürülebilir.

Siperlerde

Kopardım iki gelincik
Siperin üst tarafından,
Parlak kırmızı iki gelincik
Siperin üstünde göz kırpan.

Kulağımın arkasına
Birini ilişitirdim,
Kan kırmızı diğerini de
Sana verdim.

Kum torbaları izin vermedi
Yer bırakmadı latifemize,
Ve gelinciği koparıp attı
Hani hep duran göğsünde...

⁵¹ Leon Wolff, *In Flanders Fields: The 1917 Campaign*, (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 272; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 112.

⁵² *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 18.





Resim 24: *Kanla Silinip Süpürülen Topraklar ve Kıpkırmızı Denizler*, Londra, Paul Cummins ve Tom Piper, 2014.

Resim 25: *Kanla Silinip Süpürülen Topraklar ve Kıpkırmızı Denizler*, Londra, Paul Cummins ve Tom Piper, 2014, *Ağlayan Pencere*.

*Aşağıya -bir havan- Ah! Tanrım
Boğuluyorum... iyiyim... etraf kapkara,
Gelincikler sipere saçılmış
Yatıyorsun yerde paramparça*

Postmodern (K)Anıt Kültü

Robert Musil (1880-1942), “dünyada anıtlar kadar görünmez bir şey yoktur”⁵³ diye yazmıştı, anıtların üstüne geçirilen kahramanlık, milliyetçilik, vatanseverlik örtülerinin onlarla ruhsal ve bedensel deneyime girilmesini engellediğini imâ ederek. Seramik sanatçısı Paul Cummins ve sahne tasarımcısı Tom Piper’ın *Kanla Silinip Süpürülen Topraklar ve Kıpkırmızı Denizler* (*Blood Swept Lands and Seas of Red*) adlı yerleştirmesi (Resim 24) Büyük Savaş’ın yüzüncü yılını anma etkinlikleri çerçevesinde Londra Kulesi’nin çoktan kurumuş ve artık çimle kaplanmış hendeğinde 5 Ağustos-11 Kasım 2014 tarihleri arasında sergilendiğinde pek çok kişi tarafından “görüldü”. Hendeğin savaş sırasında Londra’yı korumakla görevli muhafız alayının talim yeri idi. Cummins, yerleştirmenin adında Chesterfield’deki bir antikacıda bulduğu bir meçhul askere ait imzalanmamış vasiyetnamedeki şiirin ilk dizelerinden esinlenmiştir: “*Kanla silinip süpürülen topraklar ve kıpkırmızı denizler / Ayakları altında çiğnemeye cüret etmişti melekler...*”⁵⁴ Yerleştirme, Londra Kulesi’nin tabyalarından birindeki *Ağlayan Pencere* (*Weeping Window*) adlı boşluktan fişkıran, aşağıdaki kurumuş hendeğe yayılan, hatta dalgaya dönüşüp Londra Kulesi’ne giriş köprüsünü aşan bir kan akışını andırarak şekilde düzenlenmiş 888.246 adet kan kırmızısı seramik gelincikten oluşmaktaydı. Yerleştirme yüz yıldır “*İngiltere’nin üzerinde kederli, hareketsiz ve değişmeden aslı duran ölüm örtüsü*”nü⁵⁵ kırmızıya boyayarak görünür kılıyordu âdeta. Kanın Londra Kulesi’ndeki bir pencereden “fişkırama” (Resim 25) toplumsal acının politik ve askerî iktidarın merkezindeki acıdan çok daha fazla ve derin olduğuna, gelinciklerin sayısı ise, Büyük Savaş’ta ölen İngiliz Milletler Topluluğu askerlerinin sayısına atıfta bulunuyordu. *Kanla Silinip Süpürülen Topraklar ve Kıpkırmızı Denizler*, çağdaş sanatta kanın sembolik kullanımında beden ve sağlık eksenleri dışında yeni bir eksen sayılabilir.⁵⁶ İnsanlığın savaş, yıkım ve zulüm tarihine şahit olmuş bir “olumsuz anıt/savaş anıtı” olan Flandr tarlalarını Londra’nın merkezine taşıyan yerleş-

⁵³ Robert Musil, “Denkmale”, *Gesammelte Werke*, (Hamburg: 1957), s. 480-483. Dyer, özellikle savaş anıtlarındaki heykellerin andığı şeyin, aslında kendi sağ kalışları, hatırlama düşüncesinin dayanıklılığı olduğuna işaret eder, anmanın kendi kendine yetme idealinden söz eder, anıttaki hatırlanan asker aynı zamanda hatırlayandır da. Geoff Dyer, A.g.e., s. 107-108.

⁵⁴ Bahsi geçen şiirin ilk dizelerinin orijinali şöyledir: “*The blood swept lands and seas of red, / Where angels dare to tread...*”

⁵⁵ David Cannadine, “Death, Grief and Mourning in Modern Britain”, Joachim Whalley (Ed.), *Mirrors of Mortality*, (London: Europa, 1984), s. 233; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 62. Oysa Ivor Gurney’in (1890-1937) *Acı (Pain)* şiirinin belirttiği gibi tüm renkleri ortadan kaldıran Büyük Savaş’ın rengi Flandr siperlerindeki çamurun grisiydi: “*Gri yeknesaklık ağırlaştırıyor gri gökyüzünü, / Gri çamuru, sıra sıra korkuluklar ordusunun / Griyle ıpsıslak yürüdüğü...*” P. J. Kavanagh (Ed.), *Collected Poems*, s. 36; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 63.

⁵⁶ Peter Weiermair, 1960’lı yıllardan günümüze dek çağdaş sanatta kanın iki farklı yaklaşımla ele alındığına işaret eder. Hem İkinci Dünya Savaşı’ni, hem de Vietnam savaşını deneyimleyen eylem ressamlarının ve ilk performans sanatçıların kuşağı için, beden bütünselliğini sorunsallaştıran eylemlerinin arındırıcı etkisi önemliydi. AIDS, insan sağlığı ve genetik mühendisliği hakkındaki tartışmaların gündemde olduğu 1980’li yılların sanatçı kuşağı için ise, kan, “postmodern kara ölüm”ün taşıyıcısı veya genetik malzemenin biriktiği havuzdu. Peter Weiermair, “Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 37, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), s. 243.

tirme savaş, şehitlik, ortak hafıza, yas tutma, anıt⁵⁷ ve anıtsallık gibi konuları kan üzerinden toplumsal, politik, tarihsel ve kültürel bir ölçüğe taşımış görünüyor.⁵⁸ Oysa ki, savaş sırasında alelacele yapılan mezarları ziyaret eden -Londra, Whitehall'daki *Anıt Mezar*'ın (*Cenotaph*, 1919-1920) mimarı- Sir Edwin Landseer Lutyens'in (1869-1944) işaret ettiği gibi, aslında hiçbir anıt, bir mezardan daha derin bir anımsatıcı değildir (ama, -mimarın ifadesiyle- mezar geçici olmadığı sürece)...

“Mezarlıklar, yapılacak çok iş ve düşünenecek çok az zaman olduğundan gelişigüzel yapılmışlar. Ve sonra, tek tek mezarlardan bir şerit, insanların düştükleri yere sığdırılıverdiği kırlarda samanyolu gibi kilometrelerce uzanıyor. Mezarlık boyunca her biri diğerine dokunan ufak haçlar sıra sıra, yılda bir açan kır çiçekleriyle dolu yabanda dururken, çiçeklerin tek çeşidi açtığında büyüleyici, huzurlu ve ah, son derece hazin bir etkisi oluyor. İnsan şimdilik başka hiçbir anıta gerek olmadığını düşünüyor.”⁵⁹

Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl (1858-1905), 1903 tarihli *Modern Anıt Kültü* adlı ikonik metninde sekülerleşmiş modern insanın geçmiş, tarih ve anıt ile ilgisine 20. yüzyılda, neredeyse dinsel bir duygulanımın hakim olacağını öne sürmüştü. Bu bağlamda, Dyer'in verdiği bilgiye göre, asker ve/ya sivil tüm ölümlerin eşit bir biçimde onurlandırılarak toplu bir biçimde anılması Büyük Savaş'la başlayacaktı.⁶⁰ Dahası, İngiltere'de henüz savaş bitmeden Büyük Savaş için yapılacak anıtların biçimleri konusunda, ortak hafızanın nasıl inşa edileceği noktasında, toplumun kayıpları nasıl bir duygulanımla unutmayıp⁶¹ anacağı hususunda, savaşın anlamının ne olduğunun belirlenmesi bahsinde geniş tabanlı toplumsal bir anlaşmaya varılmıştı. 20. yüzyıla damga vuran dünya savaşları, soykırımlar ve terörizm bu duygulanım biçiminden postmodern insanın da pay almasına zemin hazırladı. Özellikle tarih, anımsama, unutma ve hafızayı sorunsallaştıran postmodern sanat, modern anıt kültüründe, eskinin kalıcı, dayanıklı, anlamını fiziksel bağlamdan yalıtılmışlığında bulan, yüce idealleri temsil eden, zamansızlığın amblemi olan, hissiz, içine kapalı olduğu için aura sahibi olan ama tam da bu nedenle “görünmeyen” anıttan dünyevî, demokratikleşmiş ve daha “görünür” bir anıtsallığa doğru olan paradigmatik kaymaya büyük katkıda bulundu. Aslında bu kaymanın köklerinin hemen savaş sonrası dönemde, geleneksel ve modernist anıtlar arasındaki ayrımın olduğu zamanda bulunduğu ileri sürülebilir. Yüzünü geçmişe çevirmiş, ordu ve devlet tarafından yaptırılan, kahramanlığı öven figüratif heykellerle bezeli geleneksel, muhafazakâr anıtlar, zaferi betimlemek ve savaşın bir amacı olduğu mesajını iletmekle görevliydi. Oysa deneyelliğe açık, daha soyut⁶² modernist anıtlar yenilgiyi, kayıpları ve savaşın anlamsızlığını ifade edebilme cesareti ve gücüne sahiptiler. Ancak son tahlilde, ulusal ölçekteki yası sonsuz bir sürece dönüştüren savaş anıtlarının (Resim 26), psikanalist Vamik D. Volkan'ın tespitinden hareketle, sürekli yas tutan toplumların “bağlantı nesnelere”ne,

⁵⁷ ICOMOS, 2014 yılındaki Dünya Anıtlar ve Sitler Günü'nün konusunu Büyük Savaş'ın yüzüncü yıldönümü nedeniyle “Anma Yapıları Mirası” olarak belirlemiştir.

⁵⁸ Öte yandan, Avusturyalı yazar ve eleştirmen Karl Kraus, *İnsanlığın Son Günleri* (1922) adlı tragedyasında muharebe alanlarının turistik bir tüketim nesnesine dönüşeceğini de öngörmüştür: “Bir muharebe alanı. Çukurlar ve delikler. Hâlen duran dikenli tellerin arasından geçen gezinti yolları. Lüks otomobiller gelir. Turistler ortaha yayılır, kahramanlanmış gibi poz vererek birbirlerinin fotoğrafını çekerler, patlama seslerini taklit ederler, güllüp çığlıklar atarlar. İçlerinden biri bir kafatası bulur, yürüyüş esasının üstüne geçirir ve zafer kazanmış bir edayla grubun bulunduğu yere getirir. Yas tutan biri araya girer, buluntuyu eline alır ve kafatasını toprağa gömer.” Karl Kraus, A.g.e., 5. Perde, 55. Sahne; içinde Anton Holzer (Ed.), A.g.e., s. 138.

⁵⁹ Clayre Percy, Jane Ridley (Ed.), *The Letters of Edwin Lutyens to his Wife Emily*, (Londra: Collins, 1985), s. 350; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 34.

⁶⁰ Geoff Dyer, A.g.e., s. 50 (10. dipnot).

⁶¹ En kızıştığı zamanlarda bile savaşın karakteristik tavrının hatırlanacağı zamanı dört gözle beklemek olduğunu yazan Dyer'a göre, savaşın hatırlanmayı garantiye alma yollarından biri, kayıpların unutulma tehdidi altında olduğunun sürekli tekrarlanmasıdır. Geoff Dyer, A.g.e., s. 38, 41.

⁶² Deneyel veya soyuta yönelik toplumsal muhalefetin daima inatçılık veya kültürsüzlükten kaynaklanmadığını belirten Dyer, James E. Young'ın “sağ kurtulan pek çok kişinin, deneyimlerinin yürek dağlayan gerçekliğinin ashna olabildiğince yakın bir anıtı gerektirdiğine inandığı” yönündeki tespitine başvurur. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, (New Haven, Yale University Press, 1993), s. 9; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 99.

anma törenlerinin ise “bağlantı fenomenleri”ne karşılık geldiğini ileri sürmek yanlış görünmektedir.⁶³ Bu durumun ise, kaybedilmiş olanı geri döndürme umudunu sürdürmek için yas sürecini sürekli kılma arzusu ile bağlantılı olarak intikam duygusunu besleme gibi olumsuz olduğu kadar, yas sürecinin sona ermiş bölümlerinin anıtın somut varlığının içine bir daha oradan çıkmamak üzere hapsedilmesi gibi olumlu yönleri de olabilir. Böylece toplum geçmişteki kayıp ve travmayı yeniden deneyimlemeksizin şimdiki zamana uyum gösterebilir.

Bu bağlamda, *Kanla Silinip Süpürülen Topraklar ve Kıpırmızı Denizler* de son tahlilde didaktiklikten kaçınan, pasif izleyiciyi aktif katılımcıya dönüştüren, zafer, coşku, kahramanlık ve fedakârlıktan çok kayıplara, acıya, insanlığa ve hatta savaşın acımasılığına odaklanan bir “karşı-anıt”, ve/ya törensellikten uzak duran, dışa dönük, toplumsal deneyime açık, anlamını rekreatif peyzaj düzenlemeleri aracılığıyla da konumlandırıldığı yerle etkileşime geçebilmekten alan ve belli bir süreliğine var olup ardından yitip giden bir “yaşay(n)an anıt” olarak değerlendirilebilir. Ancak buradaki durum bir savaş anıtının dokunulmaz, değişmez anıtlıktan çıkıp dışarıdaki hayatın akışına dâhil olmasından farklıdır yine de. Londra’daki St. James parkında bulunan *Muhafızlar Birliği Anıtı*’nın heykeltıraşı Gilbert Ledward (1888-1960), anıtın İkinci Dünya Savaşı sırasında bir Alman bombasıyla hasar görmesinin, yani gündelik hayatın akışına kapılmasının ardından, anıtın, artık sanki harekâtın içindeymiş gibi görüldüğü ve bir savaşı anarken bir diğerine de katılabildiğini ifade ettiği için yeni savaşın şerefli yaralarıyla birlikte yaşamasını teklif etmişti.⁶⁴ Anıt, âdeta savaşın sürekliliğinin göstergesine dönüşürken, savaş da yeni anıtlar için eskilerini ortadan kaldırmakla meşguldür. Öte yandan, İngiltere son tahlilde Büyük Savaş’ın kazananlar tarafındadır. Oysa, “kazanmanın zaferi, kaybedilenlerin bedelini gölgeler... ve kaybedilenler doğrudan doğruya ‘insanlar’dır.”⁶⁵ Bu anlamda, seramik gelincikler askerî, politik ve ekonomik güç kazanımının hangi bedel uğruna elde edildiğinin de hatırlatıcılarıdır. Buna karşın unutulmaması gereken bir diğer gerçek ise, öldürülenlerin de öldürebilecek oldukları, savaşta kurbanın cellata dönüşmesinin an meselesi olduğudur. Nitekim Robert Graves, Wilfred Owen, Siegfried Sassoon gibi şairler muharebe meydanlarında çarpışmayı sürdürmüşler, askerinin *habitusunun* şairinkini mağlup ettiği anlarda birçok askerî bizzat öldürmüşlerdir. Yine de yerleştirmenin toplumsal hafızada bastırılan/unutulmaya çalışılan acıyı yeniden mi inşa ettiği, ölen askerlerin fedakârlıkları üzerinden yeni bir ulusal-kültürel propaganda mı ürettiği, yoksa hayvansı Büyük Savaş’ın büyük acısının ehlileştirilmesine⁶⁶ veya anma kültürünün (anıt mezarlar, toplu mezarlar⁶⁷, askerî mezarlıklar, meçhul asker anıtları, sessizlik törenleri, gelincik sembolizmi, vb.) sürekliliği aracılığıyla bir toplumsal duyarsızlaşmaya mı hizmet ettiği oldukça tartışmalı görünmektedir.⁶⁸

⁶³ “Yerleşik patolojik yas” durumundaki erişkinler “sürekliliği” tutan kişilere dönüşürler. Bu kişiler neredeyse hayatlarının sonuna kadar yas süreçlerinin belli bir kısmı ile takıntılı bir uğraşa hapsolurler, yaşlarını pratik bir sonuca kavuşturamazlar. Ne normal bir yas süreci deneyimleyebilir, ne de depresyon geliştirebilirler. Aksine kaybedilmiş kişi veya şeyin nesne temsilini özgün ve özümsemememiş bir yabancı varlık olarak tutarlar. Hem kaybedilenin yeniden var olmasına özlüm duyar, hem de onunla yüzleşmekten korkarlar. Volkan, patolojik yastaki çoğu bireyin kullandığı, kaybedilmiş kişi veya şeyin nesne temsili ile buna karşılık gelen imgesi arasındaki keşişim noktasında duran fotoğraf gibi, belli başlı somut, cansız nesnelere “bağlantı nesnesi” adını vermektedir. Bağlantı nesnesi veya fenomeninin yaratılmasıyla, kişi, ölmüş olanın nesne temsili ile olan ilişkisindeki çatışmayla yüzleşmemek için yas sürecini “sürekliliği” kılar. Sürekliliği tutan kişi (toplum) bağlantı nesnesini (anıt) kontrol ederek, aslında kaybedilmiş kişiyi (ölen askerî) hayata geri döndürme (sevgi) veya öldürme (nefret) arzusunu kontrol etmiş olur. Volkan, Vamık D., *Linking Objects and Linking Phenomena: A Study of the Forms, Symptoms, Metapsychology, and Therapy of Complicated Mourning*, (New York: International Universities Press, 1981).

⁶⁴ Geoff Dyer, A.g.e., s. 109.

⁶⁵ Kıymet Giray, “Savaşın Sanata Yansıyan Gerçekliği”, *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4, (İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003), s. 20.

⁶⁶ Wilfred Owen (1893-1918), *Duyarsızlık (Insensibility)* adlı şiirini şu dizelerle bitirir: “...Her şeyi kırmızı gördükten sonra / Sonuza kadar kurtuldu gözleri / Kan renginin acısından.” Geoff Dyer, A.g.e., s. 64.

⁶⁷ Büyük Savaş sırasında Somme’da öldürülen Alman ekspresyonist şair ve yazar Alfred Lichtenstein (1889-1914) *Veda (Abschied)* adlı şiirinde bir askerinin kendisinin toplu mezara gömüleceğini hissetmesinden söz etmektedir: “Henüz ölmeden yazıyorum ya şiirimi. / Sessiz olun, yoldaşlar, rahatsız etmeyin beni. // Sürükleniyoruz savaşa. Her şeyimiz olmuş ölüm. / Ah, ağlamıyor bile bana güllüm. // Ne varsa yanımda seve seve giririm içine. / Demirden olmak gerek anneler ağlarken hele. // Güneş giderek alçalıyor ufukta. / Yakında atarlar beni müşfik toplu mezara. // İffetli akşam ekmeği pişer ya cennette. / Belki de oleceğim on üç gün içinde.”

⁶⁸ Keith Sagar’a göre, “anıt mezar töreninin retorik, yalan söyleyen vatansenverliğin kutsal maskesinin bir devamıdır.” Keith Sagar, *The Art of Ted Hughes*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), s. 30; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 55.

Ölüm adlı bahçıvanın savaş alanında kurduğu bahçenin çiçek tarhları olan batı cephesinin düzlüklerindeki siperlere attığı “asker-tohum”lardan filizlenen çiçekleri temsil eden bu birbirlerine özdeş seramik gelincikler, askerler arasında da (tüm insanları birbirlerine eşitleyen yegâne güç olan) ölümden sonra herhangi bir din, millet, sınıf ve rütbe farkının kalmadığını ortaya koyarlar. Aslında bu, savaşın sona ermesinin hemen ardından alınan kararla da örtüşen bir durumdur. 4 Mayıs 1920 tarihinde alınan karara göre, hiçbir ölü vatana geri getirilmeyecek, tüm İngiliz ve imparatorluk askerleri öldükleri yerde gömülecek veya gömülü kalmaya devam edecek, rütbeğe göre ayrılmamış mezartaşları ölümden eşitlik sağlayacaktı.⁶⁹ İngiliz toplumunda doğanın sonsuz merhametinin göstergesi, umudun ve yeni başlangıçların temsilcisi olarak görülen gelinciklerin korkunç bir yıkım ve kaybın ardından, tamamen tahrip olmuş bir coğrafyanın üstünde açtıkları için neredeyse kutsal bir güzelliğe sahip olduklarına inanılır. Savaşın trajedisi ve zamansız ölümün çirkinliğinden doğan hayat dolu, ilahi bir güzellik⁷⁰ âdeta (Resim 27)... Rosenberg’in *Şafak Vakti Siperlerde (Break of Day in the Trenches)* adlı şiirinde, “yeryüzünün bağırsakları”na benzetilen siperlerde öldürülen “askerlerin damarları”ndan çıkararak askerinin habitusunun parçası olan ölümü temsil eden gelincik ile şairin sevgilisinin, bir başka deyişle, aşkın simgesi olarak kulağının arkasına taktığı, şairin habitusunun parçası olan hayatı temsil eden gelincik aslında hep aynı çiçektir. Bu bağlamda, gelincik askerinin sönüp gitmekte olan hayatı ile ona yeni bir hayatın kapısını açacak ölümü arasındaki bağlantı, hayat-ölüm döngüsünün metaforudur.



Resim 26: Kanada Ana, Vimy Ridge Kanada Anıtı. **Resim 27:** Büyük Savaş sırasında çekilmiş, siperlerde açan gelincikleri gösteren renkli fotoğraf. **Resim 28:** Philip Edward Thomas.

Şafak Vakti Siperlerde⁷¹

Karanlık unufak olup dağılıyor

Kadim druid zamanlarındaki gibi

Canlı bir şey sığıyor elime

Tuhaf alaycı bir sıçan

⁶⁹ A.g.e., s. 34-35.

⁷⁰ İngiltere’de 1920’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan anma kültürünü barış ile birleştirme, savaş anıtlarını barış anıtlarına dönüştürme girişimlerinden biri de Barış Taahhüdü Birliği’nin kan ve ölümü çağrıştıran kırmızı gelinciklere alternatif olarak beyaz “barış” gelincikleri satmasıydı. Gelincikler, izleyicinin hatırlama, doğa ve savaş arasındaki ilişkiler üzerinde düşünmesini hedefleyen çağdaş sanat üretiminde halen kullanılan nesnelere arasındadır. Örneğin, çağdaş sanatçı Jill Bedgood’un *Mayınlar ve Gelincikler (Land Mines and Poppies, 2012)* adlı yerleştirmesi de insanın yıkılmak için icat ettiği silahlar ve araçlar ile doğanın yaratıcılığı ve estetiği arasındaki gerilimli çelişkiyi insanın kaybedilenleri hatırlaması üzerinden sorunsallaştırır.

⁷¹ Aynı şiirin *Gün Ağarken Siperlerde* başlığıyla Cevat Çapan tarafından yapılan çevirisi şöyledir: “Karanlık eriyip gidiyor / Zaman hep o tekinsiz zaman. / Sadece bir canlı varlık sığıyor elimden / Garip alaycı bir fare / Kulağıma takmak için / Bir gelincik koparırken siperden. / Hey gidi garip farecik, vururlardı seni de / Bilseler dünya vatandaşlığına böyle meraklı olduğunu. / Şimdi dokundun ya şu İngiliz eline, / Aynı şeyi bir Alman’a da yaparsın kuşkusuz / Çok geçmeden canın çeker de geçersen / Aramızda uyuyan çayrıkları. / İçinden gülüyorsundur geçerken / Baktıkça o delikanlılara: / Sırm gibi, korkusuz bakışlı. / Senden daha az yaşama şansını olan / Ve ölümün keyfine bırakılmış, / Uzanıp sere serpe toprağın bağrına / Fransa’nın delik deşik edilmiş ovalarında. / Nedir gözlerimizde gördüğün / Çelikle alevin gürlemesinde / Şu dingin havanın içinde? / Nasıl bir çırpınış, hangi korkulu yürek? / Gelincikler ki, kökleri insan damarlarında, / Soluyorlar, durmadan solup düşüyorlar; / Oysa güvenlik içinde benim gelincik / Kulağımın ardında, / Yalnız tozlanmış biraz.” Cevat Çapan (Der.), *Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi*, Birinci Basım, (İstanbul: Adam Yayınları, 1985), s. 93.

*Koparıncı siperdeki gelinciği
Kulağımın ardına iliştmek için.
Soytan sıçan, vururlardı seni, bilselerdi
Kozmopolit duygudaşlıklarını.
Şimdi bu İngilizin eline dokunuyorsun ya
Bir Almankine de dokunacaksın böyle
Yakında, şüphesiz, eğer istersen tabii
Uyuklayan çimenlerin arasından geçmek.
Geçerken de içinden sırtıyorsun sanki
Arasından yiğit gözlerin, zarif uzuvların, mağrur atletlerin
Yaşamak için senden daha şanssızdılar,
Bağlıydılar ölümün bocurgatına,
Yayılp kaldılar öylece yeryüzünün bağırsaklarında,
Fransa'nın yarılmış çayırlarında.
Ne görüyorsun acaba gözlerimizde
Bakarken haykıran demir ve ateşe
Sükûnet içindeki cennetten üstümüze fırlatılan?
Nasıl da titremiş kalp, donakalmış korkudan?
Adamların damarlarından çıkan gelincikler
Düşüp ölecekler şimdi ve sonsuza dek,
Ama kulağımdaki gelincik güvendedir,
Sadece biraz beyaz ama, bulandığı tozdan*

Ölüm askere yaklaştıkça, hayatın göstergesi olan çiçeklerin rengini bulanıklaştırdıkça hafıza daha da berraklaşır. Anıların hafızada en keskin hâllerıyla canlanmaktan başka yolu yoktur, çünkü “gece gibi çökerek” yaklaşan ölümün karanlığında hayatta bir kez daha deneyimlenemeyecekleri artık apaçıktır. 9 Nisan 1917 tarihinde Arras’da göğsünden vurularak öldürülen şair Philip Edward Thomas’ın (Resim 28) *Anısına (Paskalya, 1915) (In Memoriam (Easter, 1915))* adlı şiirinde yazdığı gibi, çiçekler bir yandan bulanıklaşarak yaklaşan ölümü haber verirler, öte yandan artık geçmişte kalmış bir Paskalya zamanında sevgililere uzatılmalarının beraberinde gelen mutlu anların anısını hafızada canlı tutarlar. Hayat ve ölüm çiçeklerde buluşur...

Anısına (Paskalya, 1915)⁷²

*Çiçekler bulanıklaştı ormana çökerken gece
Bu, Paskalya zamanını hatırlattı adamlara,
Şimdi yuvalarından uzakta olanlara, sevgilileriyle
Buluşmuş ama buluşamayacak olan bir daha.*

İrlandalı şair William Butler Yeats (1865-1939) (Resim 29), eleştirilenlerce vasiyetnamesi olarak yorumlanan ve hayata da, ölüme de soğukkanlılıkla yaklaşılmasını tavsiye eden son üç dizesi kendisinin mezartaşına (Resim 30) kazınan *Ben Bulben Tepesinin Yamacında (Under Ben Bulben)* adlı şiirinde, bedeni kolayca ortadan kaldırabilen ölümün insanın ve toplumun hafızası karşısında zorlandığını belirtir. Zihnin hatırlama aracılığıyla ölüleri canlandırma yetisine ölümün hükmünün geçmesinin zorluğuna dikkat çeker. Toprağa gömülenler bir daha canlanmaz, ama zihnin derinliklerine gömülenler hatırlandıkça yeniden doğarlar. Hatırlamak anılara (anı-lardakilere) ölümsüzlük kazandırmaktadır. O hâlde, Bob Dylan’ın da söylediği gibi “ölüm, son

⁷² The Wordsworth Book of First World War Poetry, A.g.e., s. 117.





Resim 29: William Butler Yeats. **Resim 30:** William Butler Yeats'in mezar taşı. **Resim 31:** Nicholas Lens ve Nick Cave.

Resim 32: Sidi Larbi Cherkaoui.

*değildir*⁷³, hayattan ölüme geçiş olduğu gibi, ölümden de hayata doğru başka biçimlerde de olsa geçişler mümkündür. Ve hafıza böylesi geçiş alanlarından biridir.

Ben Bulben Tepesinin Yamacında

*... İnsan defalarca doğup ölür
İki ebedi şeyinin arasında,
Biri soyudur, diğeri de ruhu
Ve kadim İrlanda bunu biliyordu.*

*İnsan yatağında da ölse
İnsanı bir tüfek de öldürse,
Ayrılmak sevgiliden, kısa da olsa,
Korkulması gerektir en fazla.*

*Zahmetlidir mezar kazıcıların işi
Kazmaları sivridir, kasları kuvvetli,
Ama asıl zor olan itmektir geriye
Gömdüklerini, insanların zihninde.*

*...
Soğuk bir bakış atın
Hayata ve ölüme
Geçip gidin, sen ve atın!*

Bahçe, tohum, çiçek ve ölüm arasında savaş bağlamında kurulan ilişki hatırlamanın alan, eylem ve sonuçlarına yansıtıldığında, hafıza ölümün bahçesi olarak savaş meydanı ve siperlerle, istiflenmiş anılar toprağa saçılmış tohumlara dönüşen ölü askerlerle, hatırlama bir çeşit filizlenme olarak ölü askerlerin ruhlarının dirilmesiyle, canlanan anılar ise savaş alanlarında yeniden açan çiçeklerle (gelincikler) özdeşleşir. Avustralyalı şair, müzisyen ve şarkıcı Nick Cave'in -her ne kadar İngilizce'de "kötü tohumlar" anlamına gelse de- *The Bad Seeds* adlı grubuyla yaptığı

⁷³ Yahudi asıllı Amerikalı şair, müzisyen ve şarkıcı Bob Dylan'ın *Ölüm Son Değildir* (*Death is not the End*) adlı şarkısının sözleri şöyledir: "Kederli ve yapayalnızsan / Ve hiçbir dostun da yoksa / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Ve kutsal saydığın her şey / Yerle bir olup tamir olmuyorsa / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Son olmadığını, son olmadığını / Sadece ölümün son olmadığını hatırla // Dörtüyl ağzında duruyorsan / Ve zorlanıyorsan durumu kavramada / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Ve tüm hayallerin yitip gittiye / Ve bilmiyorsan ne var dönemeğin ardında / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Son olmadığını, son olmadığını / Sadece ölümün son olmadığını hatırla // Toplanıyorsa etrafında fırtına bulutları / Ve bardaktan boşanurcasına yağıyorsa / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Yoksa bile seni teselli edecek tek bir kişi / Bir yardım eli bile uzanmıyorsa / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Son olmadığını, son olmadığını / Sadece ölümün son olmadığını hatırla // Ah, hayat ağacı serpilip büyür / Ruhun asla ölmediği yerde / Ve kurtuluşun parlak nuru ışı / Kapkaranlık ve bomboş göklerde // Yanıyorsa şehirler cayır cayır / Ve diri diri insanlar da / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Ve beyhude yere arıyorsan / Tek bir kişi, itaat eden yasaya / Sadece ölümün son olmadığını hatırla / Son olmadığını, son olmadığını / Sadece ölümün son olmadığını hatırla."

müziği de müzik toprağına atılan iyi tohumlardan doğan ses ve söz biçimindeki çiçeklerden biri olarak yorumlamak mümkündür. Müziği Nicholas Lens'e (Resim 31), koreografisi ise anne tarafından Flaman olan Sidi Larbi Cherkaoui'ye (Resim 32) ait *Havan Mermisi Şoku (Shell Shock)* adlı, Büyük Savaş'ın cephede çarpışan askerlerde, asker kaçaklarında, ölü askerlerde, cephe gerisinde kalan anneler ile yetimlerde ve cepheden dönebilen gazilerde neden olduğu bedensel ve ruhsal travmalar üzerinde temellenen on iki şarkılı (*canto*), danslı oratoryonun sözlerini yazan Cave, *Saklamak Her Şeyi (Hiding All Away)* adlı şarkısında yaklaşmakta olduğunu haber verdiği kaçınılmaz, âdeta göklerden yeryüzüne gönderilen şavaşın karşısına sevgi yarasını koyar. Sevginin, savaşı kadar kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ancak insanın hafıza bahçesinde tüm tohumların filizlenmesine izin vermeyeceği de açıktır...

Saklamak Her Şeyi

... Bazılarımızı saklanz
Saklamayız bazılarımızı
Başka bir gün sevmek için yaşayacak bazılarımız
Ve belli bazılarımızinsa öyle yaşamayacağı
Ama hepimiz biliyoruz o yasayı
Ki o yasa, sevgidir
Ve hepimiz biliyoruz bir savaşı yaklaştığını
Ki yukardan gelir
Bir savaşı yaklaşıyor
Bir savaşı yaklaşıyor
Bir savaşı yaklaşıyor

Siperde Danse Macabre

Belçika'nın Diksmuide⁷⁴ şehrinde Büyük Savaş'ın yüzüncü yılını anmak için yapılan *Aldırılmazlığa Karşı: Batıya Gidenler-Diksmuide'nin Düşüşü 1914-2014 (Against the Neglection: Gone West-The Fall of Diksmuide 1914-2014)* adlı etkinliklere bir katkı da -Nick Cave ve grubu *Kötü Tohumlar* ile birlikte çeşitli çalışmalar yapan- Alman endüstriyel punk rock müzik topluluğu *Yıkılmakta Olan Yeni Binalar'ın (Einstürzende Neubauten) Matem (Lament)* adlı albümüydü. Şehrin çöküntü alanlarında, terk edilmiş endüstri bölgelerinde veya bina yıkıntılarının arasında bulunduğu metal, tuğla, beton, vb. malzemeleri müzik aletleri olarak kullanan, kentin altyapısal sistemini, kanalizasyonlarını ve otoban kenarlarını sahneye, kentsel ve endüstriyel gürültüyü ise müziğe çeviren, İkinci Dünya Savaşı⁷⁵ sonrasının (Soğuk Savaş döneminin) Berlin'inde kurulan bu yeni-dadaist müzik grubunun lideri Blixa Bargeld, 31 Ekim 2014 tarihinde John Robb'un kendisiyle yaptığı röportajda, savaşı deneyen şeyin hiçbir zaman sona eren bir şey olmadığını, âdeta bir tür gelgit olduğunu ileri sürerek savaşı hayatla özdeşleştiriyor. Albüm sanatsal tavrını, modernizmin, endüstri devrimi sonrasının ilk savaşı olarak nitelendirilen Büyük Savaş ile paralel gelişimine, Dadaizm ve Fütürizm gibi devlet-karşıtı sanat hareketlerinin savaşı ile olan bağıntısına dayandırıyor. Bütünüyle Büyük Savaş hakkında olan, ancak ses peyzajıyla savaşı gürültüsünü taklit etmeye çalışmayıp -Bargeld'in ifadesiyle- "*korkunç bir hikâyeyi güzellik içinde anlatmak isteyen*" albümün, grubun perküsyoncusu N. U. Unruh'nun dikenli tellerden yapılmış bir arpa çekiçlerle çaldığı dördüncü parçası, İkinci Dünya Savaşı sırasında kaybolduğu düşünülen savaşı karşıtı, karanlık Flaman şair Paul van den Broeck'ün (1882-1940?) *Siperlerde (In de Loopgraaf)* adlı şiirinin müzikal uyarlaması. Parça için, toplumun hafızasındaki savaşı ilgili en önemli imajlardan biri olan ve toprakta açılmış sonsuz uzunluktaki mezarlara benzeyen siperleri (Resim

⁷⁴ Diksmuide dört yıl boyunca Alman ve Fransız-Belçika ordularının kanlı çarpışmalarına sahne olan bir sınır şehridir. Bölgedeki ölüm miktarının fazlalığını vurgulamak üzere şehrin hemen dışındaki siperlerden birine "ölüm siperi" adı verilmiştir.

⁷⁵ Bargeld, İkinci Dünya Savaşı'nın birincisinin uzatması olduğunu düşündüğünü belirtmiştir.





Resim 33: Siperde danse macabre...

Resim 34: War Work: Eight Songs with Film albümünün kapağı, Michael Nyman, 2014.

Resim 35: Yere yaklaşan askerler...

33) çağrıştıran dikenli tel, arp benzeri bir müzik aletine dönüştürülmüş. Parçadaki şiirin dans etmeyi hayat belirtisi olarak ele alan yazarı, giderek daralan bir mezara dönüşmekte olan siperde dans etmenin imkânsızlığına işaret ederken, siperde edilebilecek yegâne dansın olsa olsa bir *danse macabre* olduğunu imâ etmektedir âdetâ...

Siperlerde

Siperlerde

Nasıl dans ederim 8/9luk?

Nasıl dans ederim daracık kanallarda?

Öyle sakın ki bu gece

Dolunay var

İstiyorum

İstiyorum dans etmek

Ama nasıl dans ederim daracık kanallarda?

Öyle büyük ki yoldaşların yorgunluğu

Ardıç rakıları var, bir de akordiyonları

Kağıt oynuyorlar

Botları balçığa batmış

Dans etmek istiyorum 8/9luk

Daracık kanalında

Yeraltı sığınağında değil ama,

Açık havada

Son yıldızlarla dans etmek istiyorum

Şafak, makineli tüfek ateşiyle el bombası getirir

Ve arada

Bitmek bilmez gümbürtülerin susturamadığı

Bir guguk kuşunun ötüşü

Nasıl dans ederim?

Nasıl 8/9luk dans ederim

Öylesine darken kabrim?

Büyük Savaş'ın yüzüncü yılında savaş hakkında yazılmış şiirler ve müzik arasında kurulan bir başka bağ da İngiliz minimalist besteci Michael Nyman'ın *Savaş Yapıtı: Sekiz Şarkılı Bir Film* (*War Work: Eight Songs with Film*) adlı belgesel film ve müzik çalışması (Resim 34). Uçağının düşürülmesi sonucunda ölen Belçikalı şair Gaston de Ruyter'nin (1895-1918) *Başka Havalardan*

Eski Şarkılar (Chansons vieilles sur d'autres airs) adlı şiir derlemesinden esinlenen Nyman, biri dışında tümü Büyük Savaş sırasında ölmüş farklı milletlerden şairlerin⁷⁶ şiirlerini kendisinin ve 17. ile 19. yüzyıllar arasında eser vermiş yine farklı milletlerden bestecilerin müziğiyle harmanlayıp Büyük Savaş'a ait belgesel görüntülerle bir araya getirerek milli kimliklerdeki sabitlik iddialarına, milliyetçiliklerin katılıklarına eleştirel bir bakış getiriyor. Nyman'ın eseri bir yandan da insanın makineyle olan yeni birlikteliğine atıfta bulunuyor, Gilles Deleuze'ün (1925-1995) "savaş aygıtı"nı da hatırlatırcasına. Büyük Savaş silah üretiminin endüstriye dönüşmesiyle insanlığın tank, uçak, makineli tüfek, havan mermisi ve zehirli gaz gibi kitlesel imha silahlarıyla tanıştığı savaştır. *Havan Mermisi Şoku (Shell Shock)* adlı danslı oratoryonun koreografi Cherkaoui bir röportajında Büyük Savaş ile birlikte askerlerin kolay hedef olmamaları için renkli ve parlak üniformalarından uzaklaştırıldıklarına değinmiş, dahası artık yere daha yakın, bir anlamda, çok yakın bir gelecekte kendilerinin mezarlarına dönüşecek siperlerde konumlanmaya başladıklarına işaret etmiş, modern zamanlarda askerliğin yerin yüzeyine yaklaşarak âdeta dünyevileştiğini, dünyaya içkin bir etkinliğe dönüştüğünü imâ etmişti: "Asker olmanın tüm atmosferi değişti; daha fazla yere indiler; yok olmak, görünmez olmak zorunda kaldılar. İşte benim için bu yere inme durumu tam da çağdaş dansın karşılığı; klasik dansçı hep yukarı doğru yükselir, ama çağdaş dansçı hep zemine yakın."⁷⁷ (Resim 35). Büyük Savaş'ın dayanıklı askerini yere yaklaştıran bir başka etken ise paltoların, ahşap ve demir teçhizatın, cephe hattına taşınan top mermileriyle cephe hattından geri getirilen sedyelerdeki ölü ve yaralıların ağırlığı.⁷⁸ Bu bağlamda, *Havan Mermisi Şoku*'nda askerleri canlandıran dansçıların sahnede aralarında dans ettikleri basamakvarî büyük, yatay strüktürlerin siperlerden toplu mezarlara dönüşmeleri askerliğin dünyaya aşkın ideallerden uzaklaşarak dünyaya (yere) içkinleşmesine yapılmış bir atıf olarak yorumlanmaya açık gibi görünüyor. Dahası, van den Broeck'ün vurguladığı üzere siperlerde yapılabilen tek dansın *ölüm dansı* olduğu göz önünde bulundurulduğunda, *Havan Mermisi Şoku*'nun da bir "çağdaş ölüm dansı" örneği olduğu ileri sürülebilir. Yeats, *Bir Savaş Şiiri Yazma Talebi Hakkında (On Being Asked for a War Poem)* adlı şiirinde edebiyatın siyaseti etkilemekteki yetersizliğinden bahsederken müzik ve dans gibi sanatların ise belki böylesi etkileri olabileceğini düşünmemize vesile olur bilmeden...

***Bir Savaş Şiiri Yazma Talebi Hakkında*⁷⁹**

*Düşünüyorum da çok daha iyi böylesi vakitlerde
Bir şairin ağzını kapalı tutması, çünkü aslında
Doğru yola getirecek yeti yok bizde bir devlet adamını;
Bıkmıştır zaten burnunu sokmaktan başkasının işine
Hoşnut edebileceken bir kıza gençliğinin tasasızlığında,
Veya kışın ortasında bir gece yaşlı bir adamı.*

Prömiyeri 24 Ekim 2014 tarihinde Brüksel'deki La Monnaie de Munt Kraliyet Opera Evi'nde yapılan *Havan Mermisi Şoku* aslında Büyük Savaş'ın yüzüncü yılını anma etkinlikleri dalgasında bir damla. Kelime anlamı "patlamadan sonra havan mermisinden geriye kalan boş kovanın neden olduğu şok" olan *shell shock*, ilk kez Büyük Savaş sırasında İngiltere için savaşan askerlerde saptanmış, İngiltere'nin toplumsal hafızasında derin izler bırakmış "savaş travması sonrası stres

⁷⁶ Söz konusu şairlerin ve şiirlerinin listesi şöyledir: Alman şair August Stramm'ın (1874-1915) *Asıl Ölüm (Urtod)* ve *Kırda Savaşı (Haidekamp)*, Alsaslı şair Ernst Stadler'in (1883-1914) *Londra'da Yoksullar Aşevinin Önündeki Çocuklar (Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus)*, Fransız şair Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) *Süvarinin Vedası (L'Adieu du cavalier)*, Macar şair Geza Gyoni'nin (1884-1917) *Sadece Bir Geceliğine'si (Csak egy éjszakára)*, İngiliz şair Isaac Rosenberg'in (1890-1918) *Bit Avı (Louse Hunting)*, Alfred Lichtenstein'in (1889-1918) *Veda'sı (Abschied)*.

⁷⁷ Kerem Özel, "The Choreographer in the Purgatorio: Sidi Larbi Cherkaoui - Part 1", <http://danzon2008.blogspot.com.tr/2015/05/the-choreographer-in-purgatorio-sidi.html>.

⁷⁸ Dyer'in tespitine göre, "bu, tarihin öğrettiği derslerden biridir: eşya zamanla hafifler. Gelecek geçmişten daha iyi olmayabilir, ama daha hafif olacağı kesin. Geçmişin yükü, ağırlığı da bu yüzden." Geoff Dyer, A.g.e., s. 93.

⁷⁹ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 132.



Resim 36: Büyük Savaş'ta uzuvlarını kaybetmiş bir asker.



Resim 37: : IWMQ 2756, Üçüncü Ypres Muharebesi Sırasında Pilkem Yakınlarında Bir Silah Arkadaşının Mezarının Başında Duran Bir İngiliz Askeri, Ernest Brooks, 1917.



Resim 38: Dolomitlerde meçhul bir askerin mezar önünde...

bozukluğu” hastalığına verilen ad olup, toplumun imgeleminde tıpkı gelincikler gibi savaşın tahribatının simgelerinden birine dönüşmüştür. 1914 Aralık'ında her on İngiliz askerinden birinde bu hastalık teşhis edilmişti. Kavram ilk kez 1915 yılında, *Neşter (The Lancet)* adlı tıp dergisinde yayımlanan makalede psikolog Charles Samuel Myers (1873-1946) tarafından gazilerde rastlanan fiziksel değil, duygusal bir tahribata işaret eden bazı bulguları tanımlamada kullanılmıştır. Hastalık, İkinci Dünya Savaşı sırasında “sarsıntı sonrası sendromu” adını alacaktır. Büyük Savaş'ta siperlerdeki çatışmalardan ve yoğun havan mermisi bombardımanlarından kurtularak cepheden geri dönen pek çok askerde başlarından yaralanmamış olmalarına rağmen kulak çınlaması, hafıza kaybı, şiddetli baş ağrısı ve dönmesi, el titremesi, yüksek seslere aşırı duyarlılık, derin depresyon, vb. belirtiler baş göstermiştir.⁸⁰ Cephe gerisinde ve güvende olmalarına rağmen bu askerlerde görülen herhangi bir yüksek sestense aşırı korku ve ardından gelişen panik -bu durum, *habituslar* açısından bir tür *histerezis*⁸¹ olarak da tanımlanabilir- akıl yürütmeye olduğu kadar uyuma, konuşma ve yürümede de bozukluklara yol açmış, beyin ve uzuvlar arasındaki koordinasyonun bozulması uzuvların kontrolünü zorlaştırmıştır. Cepheye gittikleri ruh sağlığı ile cepheden dönemeyen bu gazilerin duydukları yüksek sese karşı verdikleri istemsiz bedensel tepkiler uzuvlarının hareketlerindeki sürekliliği kesintiye uğratar, *Havan Mermisi Şoku*'nun ko-reografisine de asıl karakterini veren sendelemelere ve sonu gelmeyen, tik benzeri titremelere neden olur. Yara almayı bile yaralayan *shell shock*, Elaine Scarry'nin ifadesini haklı çıkarır âdeta: “*Savaşın başlıca gayesi ve sonucu yaralamaktır.*”⁸² Büyük Savaş, modern savaşın mekanik yönünün ortaya çıktığı ilk savaştır. Bir yandan askerler cepheye yeni savaş makineleriyle birleşirler, öte yandan uzuvlarını kaybeden (Resim 36) veya yüzlerinin bir kısmı yok olan gaziler bedenlerine eklenen protezlerle makine-insanlara dönüşürler. Cepheden dönen öyle çok sayıda askerde bu türden zihinsel ve sinirsel şok bulgularına rastlanır ki, savaş sonrası ve sonrasında on dokuz askerî hastane sadece *shell shock* tedavisine tahsis edilir. Aralarında şair Siegfried

⁸⁰ Savaşın sadece bedensel değil, ruhsal hasarlara da yol açtığının kanıtlarından biri, Büyük Savaş'ta topçu birliğinde görev alan ve bir sinir krizi geçiren ressam Ernst Ludwig Kirchner'in *Asker Olarak Otoportre* (1915) adlı eseridir. Ressam herhangi bir yara almamış olmasına rağmen kendisini sağ eli kopmuş olarak çizmiştir. Kirchner, arkadaşı K. E. Osthaus'a mektubunda, “*zihinsel ve bedensel ıstırap nedeniyle kendimi yarı ölü hissediyorum*” diye yazar. Wieland Schmied, “Points of Departure and Transformations in German Art 1905-1985”, içinde Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied (Ed.), *German Art in the 20th Century*, (Almanya: Royal Academy of Arts, 1985); aktaran, Nilüfer Öndin, A.g.e., s. 31.

⁸¹ Jourdain ve Naulin, *habitus ve histerezis* arasındaki ilişki hakkında şöyle yazmaktadır: “*Habitusun koşulları, kişilerin içinde kemikleşerek varlıklarını sürdürdüğü ve değişime karşı direndiği ölçüde sürdürülebilirler. Sosyoekonomik çevre koşullarında radikal bir değişiklik gerçekleşmediği sürece, bireyler, sosyalleşme süreçlerinde edindikleri eğilimleri muhafaza etmeye yatkındırlar. Kimi zaman, toplumsal dünyanın değişime uğradığı, ancak habitusa bağlı davranışlar bu değişikliklere ayak uydurmaksızın devam ettiği vakit, bir histerezis etkisi ortaya çıkar. Histerezis, bir etkinin, sebebi ortadan kalktığı hâlde süregelmesine işaret eder.*” Anne Jourdain; Sidonie Naulin, A.g.e., s. 43. Cephe hizmetinden geri dönmüş, ancak savaş travması sonrası stres bozukluğu yaşayan askerler için askerliğin sebebi olan savaş geride kalmıştır, ancak savaşın etkisi olanca gücüyle sürmektedir. Gazi, muvazzaf askerliğin *habitusundan* bir türlü dışarıya çıkamamaktadır.

⁸² Elaine Scarry, *The Body in Pain*, (Oxford: Oxford University Press, 1985), s. 63; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 54.

Lorraine Sassoon'un da bulunduğu pek çok edebiyatçı bu hastanelerde *shell shock* tedavisi seanslarına katılarak gözlemlerini eserlerine aktarır. Cephede askerin *habitusu*yla çarpışan şairin *habitusu*, askerî hastanede bu kez gazinin *habitusu* ile karşı karşıya gelmiştir. Ve aslında Büyük Savaş adaya cepheden dönen yaralılarla ulaşır, çünkü cesetler de, mezartaşları da, mezarlıklar da denizaşırı topraklarda kalmıştır (Resim 37), vatan toprağında ise bir savaşın yaşandığına dair hiçbir işaret yoktur. Bu nedenle inşa edilen savaş anıtlarının bir diğer işlevi de bir yerlerde bir savaşın cereyan etmiş olduğunun kaydını düşmektir tarihe...

Şairin *habitusu*, sadece şairin değil, aynı zamanda ve daha önemlisi cephede ölen askerin veya oğlunun, eşinin ya da babasının ölüm haberini alan anne, baba, eş ya da çocuğun bunca ölümlün hesabını, nedenini soran sesidir. Bir yandan ölümün gündelik hayata dışsallığının bireylerce kabul edilebilir bir biçimde içselleştirilmesini sağlarken, öte yandan bireyin nedensiz ve boş yere ölüme karşı tepkisini içeren içselliğin ortak toplumsal duygulanımları ifade eden bir şiir biçiminde dışsallaşmasını mümkün kılar. Bu ses, kimi zaman İngiliz şair ve roman yazarı Rudyard Kipling'in (1865-1936) *Ortak Biçim (Common Form)* adlı şiirindeki "Neden öldüğümüzle ilgili herhangi bir soru varsa, / Çünkü babalarımız yalan söyledi, deyin onlara" dizelerini dile getiren meçhul ölü askere (Resim 38) aittir. Kimi zaman ise, İngiliz şair Gilbert Keith Chesterton'un (1874-1936) *Bir Taşra Kilisesinde Ağıt (Elegy in a Country Churchyard)* adlı şiirinde denizaşırı topraklarda savaşırken ölen askerlerin mezarlarının vatan toprağından uzakta olmasına hayıflanırken binlerce genci savaş meydanlarında ölüme gönderen siyasetçilerin henüz ölmemiş olmalarından üzüntü duyan, "vatan için ölmenin tath ve onurlu olduğu"⁸³ yalanına inanmayan "gerçek" bir yurtsever vatandaşa...

***Bir Tasra Kilisesinde Ağıt*⁸⁴**

*İngiltere için çalışan adamlar
Ölünce yatar vatanlarında
İngiltere'deki anlarla kuşlar
Dolamır haçlarının etrafında.*

*Ama savaşanların İngiltere için
Peşindeyken kayıp giden bir yıldızın,
Yazık değil midir İngiltere için
Vatandan uzak olması mezarlarının.*

*Ve İngiltere'deki idarecilerin,
Toplananların resmî meclislerde
Yazık değil midir İngiltere için
Henüz mezarlarının olmaması bir yerde.*

Anısına...

Kısa bir zaman için dünyaya gelip ona çamur içindeki siperlerde veda edenlerin hayat ateşleri başka bir yer ve zamanda yanmaya devam ediyor. Anılar, anıtlar, yeryüzünün bağrındaki yara izleri olarak ıssız siperler ve insanlığın hafızasına kazınmış şiirler bu ateşlerin sönmesine engel olmakta. Bu bağlamda, savaş sırasında genç yaşlarında ölen ve öldürülen şair-askerlerin şiirlerini de, Sovyet yazar İlya Grigoryevich Ehrenburg'un (1891-1967) siperlerin üstünde açan güllerin

⁸³ Wilfred Owen'in ünlü *Tath ve Onurludur (Dulce et Decorum Est)* adlı şiiri, "tath ve onurludur vatan için ölmek" anlamına gelen Latince "dulce et decorum est pro patria mori" deyiminin eski bir yalan olduğunu bildirerek sona erer.

⁸⁴ *The Wordsworth Book of First World War Poetry*, A.g.e., s. 19.



güzelliğindeki, kar tanelerinin kokusunun hücumdan önce öğrenilmesindeki, bahar sabahlarının anlamının ancak şafak zamanı idam edilenlerce kavranmasındaki paradokslara işaret eden *Oğullarımızın Oğulları* adlı şiirindeki “sönmeyecek kıvılcımlar” olarak görmek mümkündür. Çoğunun siper diplerinde sona eren hayatları toplumun hasret ve sözlerinde açan asla solmayacak ateş çiçeklerine dönüşmüştür artık...

Oğullarımızın Oğulları

Oğullarımızın oğulları şaşıracaktı

Tarih kitaplarını karıştırırken:

“1914... 1917... 1919...”

Neler çekmişler? Zavalcılıklar”

*yeni bir çağın çocukları savaşları okuyacak;
yazarların generallerin adlarını öğrenecekler,
ölülerin sayısını,
tarihleri öğrenecekler.*

*Siperlerin üstünde ne güzel kokardı güller,
bilmeyecekler,*

*top ateşleri arasında ne güzel öterdi kuşlar,
yaşamak ne güzeldi o yıllarda,
bilmeyecekler.*

*Yıkılmış şehirlerin üstünde nasıl ışırdı güneş,
öyle ışımadı ondan sonra bir daha.*

*Mahzenlerden çıkanlar nasıl da şaşırırdı.
“Güneş mi? Güneş hâlâ tepemizde mi?” diye,
o güneşi bilmeyecekler.*

*Sert söylevler çekilirdi,
güçlü ordular yenilirdi,
ama öğrenirdi askerler saldırıdan bir saat önce,
hepsi öğrenirdi
nasıl koktuğunu kar tanelerinin.*

*İnsanlar kurşuna dizilirdi şafakta,
ama yalnız, yalnız onlar öğrendi
nasıl olduğunu nisan sabahlarının.*

*Huzmeler arasında parıldardı kubbeler,
rüzgâr yakardı: Bekle! Bekle biraz! Biraz daha!
Öpüşenler bir türlü ayrılmazlardı yaşlı ağızlarından,
sımsıkı vardı aşkın anlamı,
yakmaya, yangına, fırtınaya vardı,
aramaya, aranmaya vardı.
Bu öfkeli, bu ince yıldızın üstünde insanlar
nasıl sevişirse öyle sevişirdi onlar da.*



*Yemiş yüklü bahçeler yoktu o yıllarda,
tomurcuklar ve acılı bir mayıs vardı.
Kimse “Hoşçakal!” demezdi sevdiğine,
kesin bir kelime kullanırdı: “Elveda!”*

*Okuyun bizi, şaşırın!
Üzülün bizim zamanımızda yaşamadınız diye.*

*Biz gece yatusına gelmiştik bu dünyaya.
Sevdik, yıktık, yaşadık
ölüm saatimizde.
Ama tepemizde sonsuz yıldızlar vardı,
o yıldızların altında yarattık sizi.
Hâlâ hasretimiz ışıır gözlerinizde,
sözlerinizde isyanımız söylenir.
Geceye, çağlara, çağlara saçtık çünkü
sönmüş hayatımızın kıvılcıklarını
sönmemek üzere bir daha.*

İngiliz rock müzik grubu *Dar Boğazlar'ın (Dire Straits)* 1985 tarihli albümüne de adını veren, 1982 yılında Falkland Savaşı sırasında yazılmış, 2007 yılında travma sonrası stres bozukluğu hastası gaziler için kurulan vakıflar yararına özel bir baskısı yapılmış, savaş ve militarizm karşıtı *Askerdeki Kardeşler (Brothers in Arms)* adlı şarkısının siyah-beyaz videosunda Büyük Savaş'tan alınmış gibi duran, siperlerden hücum, sedyeyle yaralı taşıma, vb. sahneler vardır. Öte yandan videoda İngiltere'nin güneydoğu kıyılarındaki kayalıkları döven dalgalar da önce grubun performansını izleyenlere, daha sonra giderek kafataslarına, yani ölü askerlere dönüşürken, hayat ile ölüm arasındaki bağlantıyı kurar. Videonun bir sahnesinde ise havan mermisi patlamalarında veya gaz saldırılarında kör olmuş ve gözleri sargılarla kapatılmış askerlerin birbirlerini omuzlarına dokunarak takip etmeleri gösterilir. Bu görüntü, Büyük Savaş'ta herhangi bir harekâttan dönen yaralı askerlerin, kendilerini birer hayalete çevirerek gerçeğin, hayatın zamanından çıkıp rüyanın, ölümün zamanına ait kılan, “*cam gibi sabit gözlerle rüyada..., transtaymış, uyurgezer gibi*”⁸⁵ geçip gitme sahneleriyle örtüşür. *Yaralıların Yürüyüşü (Walking Wounded)*, İngiliz şair Vernon Scannell'in (1922-2007) şiirinde betimlendiği gibi, henüz ölmemiş ölüm mahkûmlarınıki gibidir: “*Dağınık yürüyorlar gevşek zincirlerle bağlanmış mahkûmlar gibi... ...Kimi dayanmış sopaya, aksıyor; / Kiminde sert sargılar, kırık tahtaları, askılar...*”⁸⁶ Sahnenin çağrıştırdığı bir diğer ünlü imge de Amerikalı ressam John Singer Sargent'in (1856-1925) Kraliyet Sanat Akademisi tarafından 1919 yılının resmi olarak seçilen *Gaz Saldırısına Uğrayanlar (Gassed, 1919)* adlı devasa boyutlardaki (2,31x6,11m.) tablosudur (Resim 39). Tabloda hardal gazı saldırısının ardından kör olan gözleri sargılarla kapatılmış ve her biri önündekinin omzuna dokunarak bir üniforma değiştirme istasyonuna doğru ilerleyen, neredeyse gerçek boyutlarında resmedilmiş on askerin kendilerine rehberlik eden bir başka asker tarafından gaz saldırısına uğramış, yerde yatmakta olan diğer askerlerin arasından geçirilmesi tasvir edilmektedir. Batmaya yüz tutmuş güneşin tabloyu dinsel ve epik bir atmosfere sokan yumuşak ışığıyla temsil edilen merhametin, savaşın dehşetine

⁸⁵ Geoff Dyer, A.g.e., s. 90

⁸⁶ Vernon Scannell, *New and Collected Poems*, (Londra: Robson Books, 1980), s. 83; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 114.





Resim 39: Gaz Saldırısına Uğrayanlar, John Singer Sargent, 1919.



Resim 40: Gaz saldırısına uğramış askerler.



Resim 41: Körlere Yol Gösteren Körler (veya Körlere Kısası), Pieter (Yaşlı) Bruegel, 1568.

“Hiçbir şeyleri yoktu; savaşın birer gerecinden ibaret hale gelmiş kendi bedenleri bile. Hayatın enkazı ve sefaletinden boş bir cennete, boş bir cennetten de kendi kalplerinin sessizliğine döndüler. Umudun son safhasına getirilmiş olmalarına rağmen, ellerini birbirlerinin omuzlarına koyup tutkulu bir inançla her şeyin yoluna gireceğini söylediler, oysa hiçbir şeye inançları kalmamıştı, kendilerinden ve birbirlerinden başka.”⁸⁸

Her şeyden önce videodaki sahne, Flaman Rönesansı ressamlarından Pieter (Yaşlı) Bruegel'in (1525-1569) 1568 tarihli *Körlere Yol Gösteren Körlere*⁸⁹ [veya, *Körlere Kısası* (*De parabel der blinden*)] adlı tablosunu (Resim 41) çağrıştırmaktadır. İncil'deki aynı adlı mesel⁹⁰ üzerinde temellenen,

⁸⁷ Geoff Dyer, A.g.e., s. 177.

⁸⁸ Frederic Manning, *The Middle Parts of Fortune* (*Her Privates We*), (Southampton: Buchan & Enright, 1986), s. 205; aktaran, Geoff Dyer, A.g.e., s. 176.

⁸⁹ Pieter (Yaşlı) Bruegel'in bu tablosu sonraki yıllarda David Vinckboons, Hieronymus Wierix, Jacob Savery, Pieter (Oğul) Bruegel, Domenico Fetti, Sebastian Vrancx gibi ressamlar ve Josef Weinheber, Walter Bauer, Charles Baudelaire, William Carlos Williams gibi şairler üzerinde etkili olmuştur.

⁹⁰ Hz. İsa, Matta İncili'nde Farisilere şöyle seslenmektedir: “Onları bırakan; onlar körlerin kör kılavuzlarıdır; eğer kör körü yederse, her ikisi de çukura düşer” (Matta 15: 14). Hz. İsa bu sözleriyle, Farisilerin kılavuzluğuna güvenerek yola çıkanların hiçbir sonuca ulaşamayacaklarına işaret eder.

mavi, gri, kahverengimsi kırmızı, siyah gibi koyu, kapalı renklerin hakim olduğu, Flaman coğrafyasında 16. yüzyıla ait gündelik hayattan bir sahneyi yansıtan tabloda bir köy peyzajının önündeki bir patikada birbirlerinin omuzlarına dokunarak yürümeye çalışan, birbirlerine benzeyen altı dilenciden oluşan bir körler grubunun bir hendeğin içine yuvarlanışının aşamaları tasvir edilmiştir. Körlük sadece gelecekteki olumsuzlukları (hendeğe düşüş) öngörememenin değil, aynı zamanda (Protestan ve Kalvenist öğretilere göre) tanrısal irade tarafından önceden belirlenmiş bir kaderin kurbanı veya ilahi bir cezaya çarptırılmış olmanın da göstergesidir. İzleyeni tekil figürlere değil, bireyleri anonimleştiren hareketin⁹¹ sürekliliğine odaklanmaya çağıran tablo ve bu tabloyu hatırlatan video, dilenciler ve askerler, dilenci grubu ve ordu arasında bir analogi kurulmasına aracı olabilir. Nasıl ki körlük, fakirlik gibi özellikler, bireyin -yardımseverlik, dayanışma, merhamet, vb. hasletlerini de inancının ayrılmaz parçaları olarak gören katolikliğin aksine- sadece inancını ön planda tutan protestanlığın katı öğretileri ile birlikte gelecekte haber verme, mucizeler gösterme, dini kurtuluşa ulaşmada aracılık yapma, vb. yetilerini kaybetmişse, benzer şekilde modern zamanlarda askerliğin de bireyi ve giderek milleti veya toplumu ölüm pahasına dini amaçlarla bütünleşik aşkın ideallere (şehadet kurumu üzerinden) ulaştırmadaki aracılığı gözden düşmüş, ordu, körleştikleri için siyasetçilerin hedefleri doğrultusunda ve ikna⁹² güçlerinin altında önünü göremeden hareket etmek zorunda kalıp birbiri ardına siperlere düşerek ölen veya savaş sırasında şahit oldukları şeyler yüzünden kör olan, o şeyler nedeniyle etrafa kimsenin o güne dek görmediği kadar ifadesiz gözlerle bakan askerlerden oluşan, mekanikleşmiş bir topluluğa dönüşmüştür. Ölüm, -Kraus'un *İnsanlığın Son Günleri* adlı tragedyasının epilog bölümünde "ölmekte olan bir asker" tarafından söylenen şiirindeki gibi- askerin gözünün tam da ölmekteyken açılmasını, savaştaki ölümünün ne vatan, ne de imparator için olmadığını anlamasını sağlar. Fakat ne yazık ki, artık çok geçtir...

"Muharebe alanı. Çukurlar. Duman bulutları. Yıldızsız gece. Ufuk, alevden bir duvar. Cesetler. Ölmekte olanlar. Gaz maskeli adamlar ve kadınlar beliriyor."

Ölmekte Olan Bir Asker⁹³

haykırarak

Yüzbaşım, hadi topla divan-ı harbi!

Ben imparator için ölmüyorum ki!

Yüzbaşım, sen, imparatorun cücesi!

Ölüyorum, açamadan selam için top ateşi!

Yanına aldığı zaman beni Tanrı

altında kalacak imparatorun tahtı,

⁹¹ Patolog Jean-Martin Charcot ve anatomi sanatçısı Paul Marie Louis Pierre Richer'ye göre, hareket 17. yüzyıla kadar resim sanatında görselleştirilememiştir. Bu bağlamda, Bruegel'in söz konusu tablosu zaman ve mekân arasındaki bağıntının hareket aracılığıyla ortaya konduğu erken tarihli bir örnek olarak öne çıkar. Hatta, Charcot ve Richer'ye göre sinematografik bir temsil biçimine sahip tablo, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) *Merdivenden İnen Çıplak, Numara 2* (1912) adlı eserinin öncüllerindedir. Jean-Martin Charcot, Paul Marie Louis Pierre Richer, *Les difformes et les malades dans l'art* (Lecrosnier et Babé, 1889), (Delevoy & Skira, 1959), s. 126. Öte yandan, Zeynel A. Karcioğlu, tabloda başvurulan hareketi tasvir etme tekniği ile 19. yüzyıl fotoğrafçılarından Étienne-Jules Marey'nin (1830-1904) kronofotografik tekniği arasında bağıntı kurar. Zeynel A. Karcioğlu, "Ocular Pathology in the Parable of the Blind Leading the Blind and Other Paintings by Pieter Bruegel", *Survey of Ophthalmology*, 2002, no. 47 (1), s. 58.

⁹² Benedict Anderson'a göre, "bu yüzyılın savaşlarını olağandışı kılan şey, öldürülmelerine izin verdiği insan sayısının emsalsizliğinden ziyade, canını vermeye ikna edebildiği insan sayısının bunca fazla olmasıdır. Öldürülenlerin sayısının öldürenlerini katbekat aştığı besbelli değil mi?" Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (Imagined Communities, 1983)*, Çev. İskender Savaşır, (İstanbul: Metis Yayınları, 1993), s. 161-162.

⁹³ Karl Kraus, A.g.e.; içinde Anton Holzer (Ed.), A.g.e., s. 132.



ederken ben emriyle en büyük alayı!
Köyüm nerde? Oğlum orada oynardı.

O an, Tanrı'ya doğru süründüren beni,
son asker mektubum da geldi.
Çağırılmış, çağırılmış, çağırılmış beni!
Ah, aşkım ne kadar da derindi!

Yüzbaşım, beklemem idrak etmeni
hep buralarda harcadığımı beni.
Kalbimdeki yangın kalbimi kül etti.
Ben vatan için ölmüyorum ki!

Zorlamayın beni, zorlamayın beni!
Görün, ölümün kırıldığını zinciri!
Öyleyse divan-ı harptir ölümün yeri!
Ölüyorum, ama imparator için değil ki



Resim 42: Cepheden dönüş...

Resim 43: Bir İngiliz askeri Seddülbahir cephesinde silah arkadaşının mezarını ziyaret ediyor.

Resim 44: Alman ekspresyonist ressam Franz Marc'ın Verdun'de öldürülmeden önceki son fotoğrafı.

Bu noktada, bir adım daha ileriye gidilerek, yarı-Flaman Cherkaoui'nin *Havan Mermisi Şoku* oratoryosu için tasarladığı koreografinin hareket, hareketin sürekliliği, mekanikleşme, hareketin sürekliliğinin kesilmesi, sendeleme, tökezleme, yuvarlanma, hareketsizlik ve felç gibi noktalar üzerinden Bruegel'in tablosuna, tablodaki Flaman kırsal peyzajına bağlandığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Sadece koku alma ve işitme duyularına güvenmek zorunda kalan kör dilencilerin 16. yüzyılda Flaman coğrafyasında sendeleyerek düştükleri hendek, 20. yüzyılda "açık-göz" siyasetçiler tarafından idare edilen -kelimenin her anlamında- "kör" askerlerin anlamsız bir savaş uğruna aynı coğrafyada vurularak öldükleri bir sipere dönüşmüştür adeta. Kurtulabilenler (Resim 42) ise *shell shock* hastalığı nedeniyle duysal, bedensel ve ruhsal tahribata uğrayacaklardır. Ve askerliğin, *Askerdeki Kardeşler*'in *habitusundaki* bu kökten değişimi de en belirgin hatlarıyla ancak bilge şair⁹⁴ (sanatçı) kendi *habitusu* içinden "görebilecekti..."

⁹⁴ Bazı eleştirmenlere göre Büyük Savaş'ın en başarılı İngiliz şairi Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918) yayımlamayı tasarladığı kitabının önsözünde şiir ve savaş hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamıştı: "Kahramanlarla ilgili bir kitap değil bu. İngiliz şiiri şimdilik kahramanlar konusunda söz sahibi olacak durumda değil. Bu kitap savaş dışında herhangi bir eylem, ülke, şan, şeref, güç, yücelik ve üstünlükle de ilgili değil. Her şeyden önce beni ilgilendiren şeyin şiir olmadığını açıklamak isterim. Benim konum Savaş ve Savaşın acımasızlığı ve boşunalığı. Şiir işte bu boşunalığı duyuruyor." Cevat Çapan (Der.), A.g.e., s. 100-101.

Askerdeki Kardeşler

Bu sis kaplı dağlar
 Artık bir yuvadır bana
 Oysa yuvam ovalardır benim
 Ve öyle kalacak daima
 Günün birinde döneceksiniz
 Vadileriniz ve çiftliklerinize
 Ve artık can atmayacaksınız
 Olmaya kardeşlerden, askerde

Bu savaş meydanlarında
 Ateşle yapılan vaftizlerde
 Çektiğin acıya şahit oldum
 Muharebe büyürken hiddetle
 Ve onlar canımı çok acıttıysa da
 Dehşet ve silaha davet içinde
 Siz beni hiç yalnız bırakmadınız
 Kardeşlerim benim, askerde

Öyle çok dünya var ki
 Bir o kadar çok da güneş
 Ve sadece tek dünyamız varken
 Birimiz değil bir diğerimize eş

Güneş yolunu tuttu cehennem
 Yerini bırakarak yükselen aya
 Artık zamandır veda etmemin
 Malum, her insan ölmek zorunda
 Oysa okunur bu yıldızlardan
 Ve avucunuzdaki her bir çizgiden
 Budalanın tekiyiz savaştığımız için
 Askerdeki kardeşlerimiz üzerinden

İngiliz yazar ve aktör Quentin Crisp, “annemizin rahminden düşer, ateş altında açık saha boyunca yürür, sonra da içine devriliriz...” sözüyle insanın dünyaya düşüşüne, hayatın bir savaş meydanı olduğuna ve savaşın sonunda insanın sipere, yani mezara (Resim 43) devrildiğine işaret eder. Bu noktada, bir aşırı yorum olarak eleştirilme riski göze alınarak, dünya üstünde yaşamının zaten savaşmak olduğu, dolayısıyla her bireyin de bir asker (Resim 44) olarak görülebileceği öne sürülebilir. Ancak bunun da ötesinde, farkında olunması gereken asıl gerçeğin, -Yahudi asıllı Kanadalı şair, müzisyen ve şarkıcı Leonard Cohen’in (1934-2016) Bir Savaş Var (There is a War) adlı şarkısında işaret ettiği gibi- (hayatta) bir savaşın var olduğunu dile getirenlerle herhangi bir savaşın var olmadığını iddia edenler arasındaki savaş olduğunu vurgulamanın öneminin günümüzde ve özellikle ülkemizde her geçen an artmakta olduğunu belirtmek artık bir tercih olmaktan çıkmış, bir zorunluluk hâline gelmiştir...



Bir Savaş Var

Zenginle fakir arasında bir savaş var,

bir savaş, erkekle kadın arasında.

Bir savaş var, bir savaş var diyenlerle

bir savaş yok diyenler arasında.

Öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, doğru olan bu, gir içine,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, bu daha başlangıç sadece.

Bir kadın ve bir çocukla yaşamak burada,

yaratıyor bende bir tür asabiyet.

Kucağından kalkarken bana “sanırım buna aşk diyorsun” diyor,

Oysa bu, bana göre bir hizmet.

Öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, bir turist gibi olma,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, bize acı vermeden önce,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, asabileşelim hep birlikte.

Dönüştüğüm şeye katlanamıyorsun,

yeğlersin daha önce olduğum o beyefendi.

Mağlup edilmem kolaydı, kolaydı kontrol edilmem,

bir savaşın olduğunu bile bilmiyordum ki.

Öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, hiç canını sıkma,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, evlenebilirsin hâlâ.

Zenginle fakir arasında bir savaş var,

bir savaş, erkekle kadın arasında.

Solla sağ arasında bir savaş var,

bir savaş, siyahla beyaz arasında,

bir savaş, tekke çift arasında.

Öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, topla pılımı pırtını,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, eşitleyelim tarafları,

öyleyse neden geri dönmüyorsun savaşa, duymuyor musun laflarımı?

Bu metin veya şiir bahçesi, 1973 yılındaki Yom Kippur savaşı sırasında Sinai yakınlarında İsrail askerlerine konser vererek bir şair olmasına rağmen savaşı deneyimleme cesareti gösteren, 7 Kasım 2016 tarihinde ölen Yahudi asıllı Kanadalı şair, besteci ve şarkıcı Leonard Cohen'e, ve Avustralyalı şair, besteci ve şarkıcı Nick Cave'in 14 Temmuz 2015 tarihinde Brighton yakınlarındaki Ovingdean kayalıklarından düşerek genç yaşta hayat savaşını kaybeden oğlu Arthur Cave'in şahsında ülkemizin henüz yaşamadan, askerdeyken savaşta ölürek Büyük Savaş sırasında henüz 25 yaşındayken batı cephesinde ölen şair Wilfred Edward Salter Owen'ın "savaşta merhametin içinde" bulunduğunu söylediği şeyden, yani şiirden sonsuza dek mahrum kalan tüm gençlerine ithaf edilmiştir.



Son Söz Yerine

Bu metni sol eğilimli İngiliz folk rock müzik grubu *Levellers*'ın *Another Man's Cause (Başkasının Davası)* adlı şarkısının modern zamanlardaki savaşların anlamsızlığını vurgulayan sözleriyle bitirmek anlamlı olacaktır. Grup adını İngiliz İç Savaşı sırasında parlamentonun kontrolünü ele geçirmeye çalışan, 1647 yılında İngiltere ve Galler'i tam anlamıyla demokratikleştirme ve toplumdaki ekonomik ve politik eşitsizlikleri giderme girişiminde bulunduğu için parlamentoya endişe yaşatan radikal politik hareket *The Levellers'dan (Tesviyeciler)* almıştır. Bu bağlamda unutulmaması gereken şey, ölümün -her ne kadar farklı ülkeleri temsil etseler de- tüm askerleri siperlerde, yani mezarlarda aynı seviyeye getirdiği, hatta tüm insanları eşitlediğidir. Evet, ölümün en gerçek ve güçlü demokratikleştirici olduğu doğrudur. Başka deyişle, demokratikleşme kaçınılmazdır. Fakat insanı gerçek anlamda "insan" yapacak tek şey ölümün görevini yerine getirmesinden önce demokratikleşmesidir...

Baskasının Davası

*Gecenin sessizliğinde dağılıyor silah sesleri
Bu sadece bir başka savaş ateşle halbuki
Şu küçük kasabanın sakinlerine göre
Ama şu ölmekte olan asker
Ki on yıl daha yaşlı hisseder
Yüzüstü yatmaktayken yerde
Tüm o sözler işgal eder zihnini
Ve tüm sözler annesinin söylediği
Yatağına yatırırken eve döndüğünde*

*Babacığın ölmüştü Falklandlarda
Başkasının davası için savaşırken
Ağabeyin de ölünce son savaşta
Annen artık yatıyor evde tek başına*

*Her Allahın günü bakıyor yüzüne
Şöminenin üstünde duran resimde
Beraber çektirmiştiniz mezuniyetinde ağabeyinin
Sonra, bir gün, beş yıl önce
Dedin ki, "Bilmem gerek, anne"
Ağabeyinin daha önce söylediklerini yineledin
"Gördüm o şeyleri, babacığımın yaptığı
Gördüm kazandığı tüm o madalyaları
Ve biliyorum ki istediği de bunlardı benim için."*

*Babacığın ölmüştü Falklandlarda
Başkasının davası için savaşırken
Ağabeyin de ölünce son savaşta
Annen artık yatıyor evde tek başına*

*Şimdi annen hayret ediyor tüm olanlara
Bu cesur kahramanların öldüğüne kimin uğruna*



*Ve daha kaç kişinin bu çağnya uyacağına
Şavaşıp ölecekler bir başka ülkenin savaşında
Ölecekler artık hiç inanmadıkları bir din uğruna
Ölecekler bir yerde, olmamaları gereken asla
Ah, olmamaları gereken asla*

*Çünkü, babacığın ölmüştü Falklandlarda
Başkasının davası için savaşırken
Ağabeyin de ölünce son savaşta
Annen artık yatıyor evde tek başına*

*Ve babacığın ölmüştü Falklandlarda
Başkasının davası için savaşırken
Ağabeyin de ölünce son savaşta
Annen artık yatıyor evde tek başına.*

Kaynaklar

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (Imagined Communities, 1983)*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.

Binzet, Celal. "Sanat ve Savaşın Evrensel İkilemi". *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı 4. İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003: s. 15.

Butterfield, Andrew. "Monuments and Memories". *The New Republic*. February 3, 2003: s. 27-32.

Charcot, Jean-Martin, ve Richer, Paul Marie Louis Pierre. *Les difformes et les malades dans l'art* (Lecrosnier et Babé, 1889). Delevoy & Skira, 1959.

Claessens, François. "Reinventing Architectural Monumentality". *OASE*, no. 71: s. 100-113.

Collins, Christiane C., ve Collins, George R.. "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". *Harvard Architectural Review*, no. 4. Cambridge, Massachusetts: 1984: s. 14-35.

Çapan, Cevat (Der.). *Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi*. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

Dyer, Geoff. *Yeniden Anımsanan Savaş (The Missing of the Somme, 1994)*. Çev. İdil Çetin. Birinci Basım. İstanbul: Everest Yayınları, 2016.

Everett, Susanne. *World War I*. John Keegan (giriş). Middlesex, Feltham: The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1980.

Giray, Kıymet. "Savaşın Sanata Yansıyan Gerçekliği". *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4. İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003: s. 20-23.

Green, Andrew. "The Dark Pastoral". *BBC Music*, vol. 24, no. 12. Willenhall, West Midlands: William Gibbons and Sons Ltd., 2016: s. 50-54.

Günay, Zeynep. "Miraslaştıran Anma ve Karartarak Pazarlama Üzerine". *Mimar.ist Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, yıl: 16, sayı: 56, 2016: s. 44-48.

Holzer, Anton W. (Ed.). *Die letzten Tage der Menschheit: Der erste Weltkrieg in Bildern, mit Texten von Karl Kraus*. Darmstadt: Primus Verlag, 2013.

Jourdain, Anne, ve Naulin, Sidonie. *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları (La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques, 2011)*. Çev. Öykü Elitez. Birinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Karcioğlu, Zeynel A. "Ocular Pathology in the Parable of the Blind Leading the Blind and Other Paintings by Pieter Bruegel". *Survey of Ophthalmology*, no. 47 (1), 2002.



Knudsen, Holger; Zafer Ulusoy, Ali Bayram, M. Aydan Taşkıran, ve Şerif Meriç (Haz.). *Fono Universal Sözlük Almanca-Türkçe (Fono Universal Deutsch-Türkisch Wörterbuch)*. İstanbul: Fono Açıköğretim Kurumu, 2004.

Mandelartz, Michael. "Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln: Architektur als Kunst in Goethes 'Wahlverwandtschaften'". *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band: 118, Nr: 4. Erich Schmidt Verlag, 1999: s. 500-517.

Mumford, Lewis. "The Death of the Monument". içinde Lewis Mumford. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1938: s. 433-440.

Navratil, Christopher (Ed.). *Poems of the Great War: An Anthology 1914-1918*. Philadelphia and London: Running Press, 2014.

Nietzsche, Friedrich. *Ahlâkın Soykütüğü*. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Yorum Yayınları, 2001.

Öndin, Nilüfer. "Sanatçının İmgeleminde Savaş". *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4. İstanbul: MAS Matbaacılık, 2003: s. 30-33.

Özdemir, İlknur (Ed.). *Savaşa Karşı Yazmak (Schreiben gegen den Krieg): Ingeborg Bachmann 1926-1973*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Özel, Kerem. "The Choreographer in the Purgatorio: Sidi Larbi Cherkaoui - Part 1", <http://danzon2008.blogspot.com.tr/2015/05/the-choreographer-in-purgatorio-sidi.html>.

Riegl, Alois. *Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni*. Çev. Erdem Ceylan. Birinci Basım. İstanbul: Daimon Yayınları, 2015.

Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments". içinde Jack Flam (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley and Los Angeles, California; London, England: University of California Press, 1996: s. 10-23.

Sontag, Susan. "Savaşa Bakmak: Fotoğrafın Ölüm ve Yıkıma Bakışı". Çev. Emre Barcadurmuş. *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı 90. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004: s. 68-91.

Tanyeli, Uğur. "Homomonument'ten Her Tür Anıta...". içinde Uğur Tanyeli. *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut Yayınları, 2011, s. 299-302.

The War Poets: An Anthology, selected by Michael Wylie. Gloucestershire: Pitkin Publishing, 2014.

The Wordsworth Book of First World War Poetry. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1995.

Tolson, Roger (giriş). *Art from the First World War*. Londra: IWM, 2014.

Treadwell, Sarah. "Earth and Death: The Architecture of Gate Pa". içinde Kenzari, Bechir (Ed.). *Architecture and Violence*. Barcelona and New York: Actar Publishers, 2011.

Tunalı, İsmail. "Savaş ve Sanat", *rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı 4. İstanbul, MAS Matbaacılık, 2003: s. 12-13.

Van Kampenhout, Daan. *Ataların Gözyaşları: Topluluk Ruhunda Kurban ve Failler (The Tears of the Ancestors: Victims and Perpetrators in the Tribal Soul, 2008)*. Çev. Pelin Turgut. Birinci Basım. İstanbul: Ganj Yayıncılık, 2016.

Van Zuylen, Gabrielle. *Dünyanın Tüm Park ve Bahçeleri (Tous les jardins du monde, 1994)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Volkan, Vamık D. *Linking Objects and Linking Phenomena: A Study of the Forms, Symptoms, Metapsychology, and Therapy of Complicated Mourning*. New York: International Universities Press, 1981.

Weiermair, Peter. "Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler". *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 37. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003: s. 243-249.

Yeni Redhouse Lugati İngilizce-Türkçe (Revised Redhouse Dictionary English-Turkish). İstanbul: Amerikan Bord Neşriyat Dairesi, 1958.

Shell Shock Bir Savaş Requiemi¹ Shell Shock A Requiem of War

Nick CAVE
Çeviren: Erdem CEYLAN

“Sömürge Askerinin Şarkısı”

Aşağılık herifin biri...
Aşağılık herifin biri bana hiddetle bağırdı, sözlerini anlamamıştım...
Çünkü ben bir sömürge askeriyim...
çok uzaktaki
çok uzaktaki bir ülkede.
Ben bir sömürge askeriyim...
Bir tüfek tutuyorum elimde.
Çok uzaktaki bir ülkede
elâlemin balçığında yürüyorum
ve sürünüyorum elâlemin kumunda.
Ben
bir sömürge askeriyim...
Kan pompalanıyor damarlarıma.
Kanımın farklı olduğu söylenebilir.
Kanımın aynı olduğu da söylenebilir.
Ama buna rağmen kovayla akıyor
elâlemin yağmurunda
ve karışıyor
başka bir ayakkabı cilâsıyla,
adını hiç bilmediğin.
O da bir sömürge askeri.
Kan...
Kan pompalanıyor damarlarından.
Aynı mı kanlarımız?
Ben bir sömürge askeriyim...

“Askerin Şarkısı”

Ağlayamıyorum.
Boğazım, gözlerim, toz içinde.
Makineli tüfek sesi her tarafta.

¹ *Havan Mermisi Şoku*; Birinci Dünya Savaşı'nın yüzüncü yılını anma etkinlikleri kapsamında Théâtre de la Monnaie'in siparişi üzerine Nicholas Lens tarafından bestelenen ve koreografisi Sidi Larbi Cherkaoui tarafından gerçekleştirilen on iki şarkılı danslı oratoryo için Nick Cave tarafından kaleme alınan libretto. Eserin dünya prömiyeri 24 Ekim 2014 tarihinde Brüksel'deki La Monnaie de Munt Kraliyet Opera Evi'nde yapılmıştır. Libretto, 2-7 Kasım 2015 tarihlerinde Gevher Gökçe Acar tarafından düzenlenen 6. Ölüm Sanat Mekân Sempozyumu'nda gerçekleştirilen film gösterimi için İngilizce aslından Türkçe'ye çevrilmiştir.



Bir kurşun uyanıp uçmaya karar veriyor.
Ölmeyeceğim.
Ölmeyecek.
İnimde diz çöküyorum.
Kıvrılıyor.
Küçülüyorum.
Herkesten daha küçük.
Ölmeyeceğim.
Ölmeyecek.
Gün gelecek, başımı dışarıya uzatacak.
Gün gelecek, kıyam edip yüz ayağa kadar uzayacağım.
Ve bir daha asla küçülmeceğim.
Ve ben hiçbir şekilde ölmeyeceğim.
Gün gelecek, başımı dışarıya çıkarıp
yüz ayağa kadar uzayacağım.
Kollarım ve bacaklarım çelikten, başımda miğfer, demirden.
Bağıracağım...
Ben savaşçı Kratos'um!
Ben savaş tanrısıyım!
Artemis'in kılıcı bende!
Kaosun kılıçları da!
Boyum yüz ayaktır...
Ares'tir o, gazap tanrısı!
El-Kayyum'dur o!
Savaş tanrısı...
Kıyam edecek o
titreyen ininden
ve göğsündeki mermilerle
rahatını bozacak senin.
Ölüm meleği...
Ağlamıyorum.
Ölmüyorum...
Machias'ım ben, Enyo'yum.
Tanrırım ben,
Valkürlerim.
Toz dağları ayrılacak birbirinden
ve tozlu kanlı okyanuslar
çöl kumunun üzerine dağılacak.
Kan
ve toz öfkelendirecek beni
ve çöl rüzgârına haykıracağım.
Ah karıcığım!
Anneciğim!
Sevgili küçük kızım!
Ah omuzlarını sıvazladığım dostlarım!
Ağlamıyorum.



Ölmüyorum...
Böyle sona eriyor işte.

“Hemşirenin Şarkısı”

Sedyedeki sarı saçlı asker
kan içinde.
Bütün vücûdu
feryâd eden bir ağız.
Memnunum, hemşiresi olmaktan...
Ve olmamaktan karısı,
kızı veya daha kötüsü.
Doktorun gözleri
bir karacanıninkiler gibi.
Kahverengi ve değirmi...
Göğsünde salınır bir inilti.
Bu gece yorgun görünüyor.
Karaca gözleri derin çeşmelerdir.
Kahverengi ve değirmi...
Hâlden anlayan.
Ve üstelik benimkileri de kılıyor
kahverengi ve değirmi...
Âniden tozlu bir rüzgâr
giriyor çadırın ağzından.
Gözlerinin üstünde bir kan lekesi var...
Onu yalayıp yutarak
temizlemek istiyorum,
kulaklarını içmek,
ağzını içmek...
Kahverengi ve değirmi...
Sarı saçlı asker
kan kaybından ölüyor.
Vücûdu
bir ölünün yarı açık ağzıdır.
Memnunum,
hemşiresi olmaktan...
Ve olmamaktan karısı,
kızı veya daha kötüsü.
Utançtan yüzüm kızaracak
duyduğumda, doktorların ağır küfürlerini.
Gözünün üstünde bir kan lekesi var...
Onu yalayıp yutarak
temizlemek istiyorum,
kulaklarını içmek,
ağzını içmek...
Kahverengi ve değirmi...
Kulaklarını içmek, gözlerini içmek.



Gülümsüyor sanki.
Memnunum,
hemşiresi olmaktan...

“Asker Kaçağının Şarkısı”

Annem çamaşırhanede,
rezillik yüzünden ağlıyor.
Babamın başına gelse daha iyi olurdu,
bir kurşunla
vuruldu başımdan.
Ben bir ölüm meleğimim.
Nefes alıyorum.
Öyle çok adam öldü ki.
Çok daha fazlası da ölecek...
Kardeşim odun yığınının yanında,
odun kesiyor.
Diyor ki, ben asla...
ben asla bir işe yaramamışım.
Ölüm meleği. Nefes alıyorum.
Günün birinde
bir anıt dikilecek
ve taş oyu olacak,
savaşın rezillik olup,
insanın olmadığı.
Nefes alıyorum.
Pazara gittik,
herkesin alışveriş yaptığı.
Maşetlerimizi çekip
her şeyi kesip biçmeye başladık.
Parka gittik,
tüm çocukların oyun oynadığı.
Makineli tüfeklerimizi çıkarıp
her şeyin üstüne kurşun saçmaya başladık.
Biri pazartesi günü kaybolmuştu.
Salı günü bu sayı ona çıktı.
Çarşamba gününden itibaren taburun yarısı
bir daha asla görülmeyecekti...
Biz asker kaçağıyız.
Hâinlerin işâretini taşıyoruz.
Ama rezillik olan savaştır,
insan değil...
İngilizler seni bir “Ö(lü)” ile işâretliyor.
Fransızlar seni döverek öldürüyor.
Ruslar usulca arkandan sokulup
başına bir kurşun sıkıyor...
Almanlar seni

şafak sökerken vurmak için bir kazığa bağlıyor.
İtalyanlar seni
asla doğmamış olmayı ister hâle getiriyor.
Evet, biz asker kaçağıyız,
sınırların üzerinden yavaşça ilerliyoruz.
İnsan rezil değildir,
oysa savaştır rezillik olan.
Seni Polonya'da yakaladıklarında,
darağacına asarlar.
Yankiler bir zindana tikip
anahtarını fırlatıp atarlar.
İrlandalılar “Danny Boy”u söyler,
seni kevgire çevirirken.
Ama buna rağmen saflarımız çok sayıda.
Korkunun yiyip bitirdiği bir milyon ruh.
Evet, biz asker kaçağıyız,
sınırların üzerinden yavaşça ilerliyoruz.
İnsan rezil değildir,
oysa savaştır rezillik olan...
Yaşım yüzünden yalan söyledim,
yükümlülük altına girebilmek için.
Bir erkek çocuğu için imkânsızdır,
savaşın çekiciliğine karşı koymak.
Şeytanla bir anlaşma,
sadece zafer kazanmak için
ölüm cezasının kabulü üzerinden.
Ne büyük bir hata!
Makineli tüfeğimle tâlim yaptım.
Maşetle tâlime tâbi tutuldum.
Düşmanımı parçalara ayırmayı öğrendim,
küçük konfeti kırpıntılara.
Kliniğe gittik,
düşmanın sıklıkla saklandığı.
Hızla kapıyı açıp,
içeriye bir el bombası attık...
İçeriye bir el bombası attık,
çünkü savaş rezilliktir.
Savaşı dizlerimizin üstünde sürdürüyoruz,
katliamlar arasında sürünerek
ve ormana doğru koşuyoruz.
Biz...
Biz hepimiz asker kaçağıyız...
Sınırların üzerinden yavaşça ilerliyoruz.
İnsan rezil değildir,
oysa emirlerdir rezil olan...
Yaşım yüzünden yalan söyledim,



yükümlülük altına girebilmek için.
Bir erkek çocuğu için imkânsızdır,
savaşın çekiciliğine karşı koymak.
Şeytanla bir anlaşma,
sadece zafer kazanmak için
ölüm cezasının kabulü üzerinden.
Ne büyük bir hata!
Hastaneye gittik,
içeriye bir el bombası attık...

“Hayatta Kalanın Şarkısı”

Bâzen...
bâzen düşünüyor,
ölmüş olmayı isterdim diye.
Ordunun yalan söylediğini düşünüyorum,
bir hükümet komplosunun parçası olduğunu.
Küçük kızımız huzursuz olacak.
Canı sıkılıyor zâten.
Bâzen düşünüyor,
ölmüş olmayı isterdim diye...
“Waffel Evi” bizim yuvamızdır,
âdetâ ikinci yuvamız.
Benim tatlı,
küçük kızım,
dört yaşında.
Karımın hoşuna gitmiyor,
onu benimle baş başa bırakmak...
Ben Kratos’um!
Savaş tanrısı...
Karım dedi ki: “Otur da,
boktan öğle yemeğini zıkkımlan!”
Ama ben, ben Kratos’um!
Savaş tanrısı...
Bâzen düşünüyorum,
ölmüş olmamı isterdi diye.
Bâzen düşünüyor,
ölmüş olmayı isterdim diye...

“Ölüm Meleğinin Şarkısı”

Ne boktan...
Öyle çok adam öldü ki.
Çok daha fazlası da ölecek...
Bazıları gökler titreyene kadar haykırıyor.
Bazılarından çıt çıkmıyor...
Bazıları haykıran göklerden titriyor...
Eziyet çeken öyle çok anne var ki

gözlerinde kanlı yaşlarla...
Ben ölüm meleğiyim.
Nefes alıyorum.
Nefes içiyorum.
Ne boktan...
Öyle çok ruh uçup gitti ki.
Zâten öyle çok ruh uçup gitmişti ki.
Bazıları gökler titreyene kadar haykırıyor.
O ruhlar bir zamanlar kan ve kemikti...
Bazılarından çıt çıkmıyor.
Eziyet çeken öyle çok anne var ki
gözlerinde kanlı yaşlarla...

“Hayatta Kalanın Şarkısı”

Sonuncu askerdim
kapıdan geçen,
bir bomba nefesimi
öbür dünyaya gönderdiğinde.
Düşman ateşi altında kalmıştık,
sığınak aradık
metruk bir evde.
Deli gibi koştuk.
Hastanede hayâl ettim,
sağ sâlim evde olduğumu,
karımla kızımın yanında.
Daha dört yaşında.
Waffel yiyoruz “Waffel Evi”nde.
Hiç bunun kadar güzel bir şey
hayâl etmemiştim.
Orada sadece ben, karım
ve kızım varız, sadece biz.
İki hafta sonra
ülkeme iâde edildim.
Bir kulağım sağır olmuştu.
Çok seyrek çalıyor telefonum.
Karım bâzen piyano çalarken
kızım ona şarkıyla eşlik ediyor.
Komşumuzun iki çocuğu
dışarıda, kapımızın önüne sıçtı,
sonra da kışklarını oraya astığımız
bayrağa sildi.
Küçük kızım bâzen şarkı söylüyor.
Daha dört yaşında.
Karım,
hükümet ile ordunun yalan söylediğini düşünüyor.
Karım Noel ağacının altında oturuyor.



Bâzen dörde doğru eve geliyorum.
Kızım henüz hiçbir şey yememiş oluyor.
“Haydi ‘Waffel Evi’ne gidelim!”
İki blok ötede.
Bölüğümdekilerin hepsi bu kapıdan geçerken,
savaş artığına döndü.
Ben bâzen Kratos’um!
Silah tanrısı!
Kızım ellerini çırpıyor.
Yarın beş yaşına basıyor.
Açık seçik görüyorum
bu büyük ülkenin kaderini
kızımın gözlerinde...
Bâzen,
bâzen karımın ölmemi istediğini,
düşünüyorum.
Karım
ordunun yalan söylediğini düşünüyor,
bizim hükümetin komposunun bir parçası olduğumuzu söyleyerek.
Kızım şarkı söylediğinde,
alkışlıyoruz hepimiz.
Bâzen
onun ölmemi istediğini düşünüyorum.
O bâzen
onun ölmesini istediğimi düşünüyor.
Karım ölmemi isterdi.

“Ölülerin Şarkısı”

Öyle çok adam öldü ki.
Çok daha fazlası da ölecek...
Bazıları haykıran göklerden titriyor...
Bazıları gökler titreyene kadar haykırıyor.
Eziyet çeken öyle çok anne var ki gözlerinde kanlı yaşlarla...
Nefes alıyorum.
Nefes içiyorum.
Ölümü gördüm...
Gördüm yaklaştığını
beyaz bir atın üstünde,
gözleri eritme ocakları gibi, yumrukları çeliktendi.
Ölümü gördüm,
savaş alanında,
siyahlar içinde.
Toplar gürlüyor, tüfekler patlıyordu.
Kendimi yere atarak başımı eğdim.
Ve pis kokan savaş alanında dedim ki...
Ölümü gördüm...

“Ah ölüm, al beni, eğer buna mecbursan!
Ama iyi kalpli silah arkadaşlarımla hayatlarına kıyma!” ...
Ölümü gördüm.
Ve ölüm bir kez daha gösterdi
uzun kemikli parmağıyla ve dedi ki:
“İstediğim sen değilsin.
Ben askeri istiyorum!”
Ölümü gördüm.
Ve ölüm bir kez daha gösterdi
parmağıyla,
bir dal gibi uzun olan:
“O karşıdaki var ya,
ne olursa olsun, onu da istiyorum!”
“Ah ölüm, o olmasın!
O henüz ondokuz yaşında bir genç.
Onun yerine beni al. Ah hayır! O olmasın!
Bir karısı ve bir de küçük kızı var!”,
dedim avazım çıktığı kadar bağırarak.
“Ah ölüm, o olmasın! Mektup yazıyor
yaşlı annesine her gün!
Annesi ölüm döşeğinde!
Gece boyunca oğlunun ruhu için dua ediyor!”
Ölümü gördüm,
ve dişlerini gıcırdatarak üniformamın ceketini yırttı.
Açık kalmış delikten rüzgâr esti...
“Onları bırak! Beni al!”
Çamurun içinde kaskatı donmuş bir yığın.
Kapkara bir delik
rüzgâr ve kargalarla dolu.
Ölümün parmağı savaş alanının üzerinde süzüldü.
“Ama ben seni istemiyorum ki”, dedi.
“Ama ben seni istemiyorum ki”, dedi ölüm.
“Neden?”, diye bağırdım,
yoldaşlarımla kanı
savaş alanının üzerine bir gayzer gibi fışkırır,
ve kar kırmızı yağmaya başlarken.
“Ama ben seni istemiyorum ki”, dedi ölüm.
“Ben seni zâten dün almıştım”,
dedi ölüm.
“Onları bırak! Beni al!” ...

“Kayıp Askerin Şarkısı”

Artık hazırım anlatmaya
vücûtların nasıl
başka vücûtlar hâline geldiğini.
Ben kayıp askerim.



Ölüyüm.
Ama kayıp olduğum için
ölü değilim.
Süzülüyorum,
içimi boşaltıyorum.
Yumuşamış savaş alanının üzerinde
uçuyorum.
Görüyorum yağmuru,
şimşeğin aşağıya doğru nasıl çatladığını,
yoldaşımın bir kurşuna nasıl mâruz kaldığını
tam da karnından.
Kurşun onu dört bir tarafa savuruyor, o da çıkarıyor
bağırsaklarını ağızından!
Lânet ederek dizlerimin üstüne çöküyor
ve düşman ateşine körlemesine saldırıyorum
ölmekte olan yoldaşımı sırtlayarak.
Henüz hiç kahramanca bir şey yapmadım.
İğrenç çamurun içinde
sendeleyerek yürüyorum.
Taşıyorum vücudunu
sırtımda bir kambur gibi...
... daha güvenli siperlere doğru ...
Kötü koku dayanılır gibi değil ...
En saf dehşet bu.
Kurşun onu dört bir tarafa savuruyor, çıkarıyor
bağırsaklarını ağızından!
Lânet ederek dizlerimin üstüne çöküyor
ve düşman ateşine körlemesine saldırıyorum.
Ben kayıp askerim.
Ölüyüm.
Bir kurşun ayrılıyor
diğerlerinden
ve başımın arkasından giriyor
beyne alınan bir yumruk darbesi gibi.
Yere kapaklanıyorum. Arkadaşımı düşürüyorum.
Süzülüyorum, içimi boşaltıyorum.
Ve yalpalayıp yuvarlanıyorum
bayır aşağı ...
çamurun içine doğru
orada açılıp beni altına doğru çeken.
Süzülüyorum, içimi boşaltıyorum.
Kimse beni bulamayacak.
Ne şimdi, ne daha sonra,
hiçbir zaman.
Bir kurşun ayrılıyor
diğerlerinden

ve arkasından giriyor
başımın,
beyne alınan bir yumruk darbesi gibi.
Yitip gitmişim.
Kayıp askerim.
Sonsuza dek.

“Meçhul Askerin Şarkısı”

Tanrı yok.
Ben meçhul askerim.
Tanrı yok, savaş tanrısı yok.
Bugün, yarın
ve uzun zamandan beri.
Ben meçhul askerim,
uzak bir sahile sürüklenen.
Ben meçhul askerim.
Tanrı yok,
savaş tanrısı yok, bu mıntıkada ve bir kez daha.
Ben meçhul askerim
sessiz savaş alanının altında yatan.
Evde, yaşlı manolya ağacında asılı olan
onun yaptığı salıncakta
kızı yumruklarını sıkıyor,
havaya yükseliyor,
ve sonra donuyor resim.
Ne yukarıya, ne de aşağıya doğru sallanıyor,
sadece orada asılı kalıyor.
Tüm çocukluğu boyunca ...
veya daha uzun süreyle.
Sonsuza dek bekliyor ...
sonsuz dek bekliyor babasının ...
savaştan eve döneceğini.
Ölüm meleği ...
Ben meçhul askerim.
Tanrı yok
sessiz savaş alanının altında.
Ben meçhul askerim.
Hakkımda bir şeyi daha hatırlayın.
Biz meçhul askerleriz.
Tanrı yok, savaş tanrısı yok
sessiz savaş alanının altında.
Biz meçhul askerleriz.
Hakkımızda bir şeyi daha hatırlayın.
Böyle sona eriyor işte.



“Annenin Şarkısı”

Tanrı yok.
Tanrı yok.
Kocam onu içime bırakmıştı
gerdek gecemizde.
Ses tellerim yırtıldı,
oğlumu dünyaya getirirken ...
Üzerine şiddetle boşaldım,
onu göğsümde tutarken.
Ektiğim ayn-ı sefâ çiçekleri,
muntazam saflarda yetişmişti.
Oğlum çiçeklerin arasında oynardı,
ıslak çamaşırların ortasında.
Gün boyu çamaşırların ortasında ağladım,
onu okula gönderdikten sonra.
Bana oğlumu geri verin ...
Büyüyecek, kuvvetlenecekti,
kocamdan bile daha kuvvetli olacaktı.
Bacakları sağlam mermer sütunlar gibiydi,
saçlarıysa gür ve siyah.
Kalın sesiyle küfredirdi, sarsılırdım,
o güldüğünde.
Ektiğim ayn-ı sefâ çiçekleri,
muntazam saflarda yetişmişti.
Asker üniforması içinde
herkesle bir görünüyordu.
Oturdum ortasına
uçuşan çamaşırların
kanayan tırnaklarımla.
Babası ona yukarıdan bakmıştı
gururla ıslanan gözleriyle.
Bana oğlumu geri verin ...
Kalın sesiyle küfredirdi, sarsılırdım, o güldüğünde.
Bacakları sağlam mermer sütunlar gibiydi,
saçlarıysa gür ve siyah.
Tanrıya lânet olsun!
Bana oğlumu
geri verin ...
Bayrağa sıçayım!
Tanrıya lânet olsun!
Bana oğlumu geri verin ...
Çok uzakta, âhirette ...



“Yetimlerin Şarkısı”

Kurşunun kendisinde
acı yoktur,
başın arkasından girdiğinde,
beyine alınan acısız bir yumruk darbesidir.
Tanrı yok ...
savaş alanının altında,
sessiz savaş alanının.
Hiç kimse bizi bulamayacak.
Ne şimdi,
ne sonra, hiçbir zaman ...
Parmağımın
atış menziline ötesinde.
Dokunabileceğim noktanın
ötesinde,
karanlık, devlete âit
bir yatakhane.
Babamla annemi
öyle çok özleyorum ki.
Uzakta, ötesinde
yüksek sürgülü pencerenin
ve ayışığının,
parmaklıktan içeriye düşen,
karşısındaki huzurla uyuyan
kızkardeşimin,
yıldızlardır şimdi babamla annem.
Keşke biraz daha fazla
uzanabilseydim onlara,
onları gökyüzünden
ellerimle koparıp alabilseydim.
Keşke onları
yetim kalmış vücûduma bastırabilseydim,
o zaman babam
ve annem anlardı,
beni yiyip bitiren
gölgelerin ötesinde,
görebildiğim ve dokunabildiğim şeylerin
çok ötesinde,
koridordaki iğrenç fısıltıların ötesinde,
benim herkesten çok daha fazla
annemi
ve babamı özlediğimi.
Annemi ve babamı.
öyle çok
özleyorum ki...





Fotoğraf:<https://minglewitharts.wordpress.com/2014/12/08/shell-shock-dance-oratorio-in-twelve-canti-nicholas-lens-la-monnaie-de-munt-free-online-streaming-30112014/>.

Özgeçmişler

Ahmet Özer

Hacettepe Ü. Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Sosyoloji alanında (HÜ) "Doğuda Aşiret Düzeni ve Brukanlar", Bilim ve Siyaset Felsefesi alanında (ODTÜ) "K. Popper ve T. Kuhn'un Bilim ve Siyaset Felsefelerinin Karşılaştırması" başlığıyla iki yüksek lisans tezi yazdı. "GAP'ın Ekonomik, Kültürel ve Politik Boyutları" adlı teziyle doktor; "Osmanlıdan Cumhuriyete Değişim" adlı tezi ile doçent, "11 Eylül ABD, Küreselleşme ve Türkiye" tezi ile profesör oldu. 100'ün üzerinde ulusal ve uluslararası makale, araştırma ve bildirisi, 27 adet kitabı, biri basım aşamasında 3 romanı, senaryolaştırılmış bir çalışması ve 3 adet ödülü bulunmaktadır.

Elvan Erkmen

MSÜ Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. "Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı'ndaki Yeri" başlıklı doktora tezi hâlen Salzburg Clemens Holzmeister Müzesi'nde sergilenmektedir. Avusturya Büyükelçiliği, Avusturya Kültür Ofisi, İTÜ ve ODTÜ işbirliğinde "Tarihin Dönüm Noktalarında Bir Mimar" adlı uluslararası serginin organizasyonunda ve Cumhuriyet Dönemi mimarlığına ilişkin belgesellerde danışman ve katılımcı olarak yer almıştır. MSGSÜ Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nda, Cumhuriyet Dönemi mimarlığı, modern, postmodern, çağdaş mimarlık ve sanat-mimarlık-doğa ilişkisi üzerine çalışmaktadır.

Nihan Tahtaisleyen

MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nü bitirdi. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı'ndaki yüksek lisans eğitimini "Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü" başlıklı teziyle tamamladı. 2008-2012 yılları arasında Türkiye'nin çeşitli yörelerinde araştırmalara katıldı. MSGSÜ Müzik-Bilim Dergisi'nin genel yayın yönetmeni ve editörü, Milliyet Sanat ve Andante gibi dergilerde müzik yazarı, İKSV İstanbul Müzik Festivali editörüdür. MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi ve doktora öğrencisidir.

Şükrü Aslan

Şükrü Aslan, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü mezunudur. Aynı bölümde yüksek lisans ve doktora yaptı. Kent, göç ve etnisite alanında çalışmalar yapmaktadır ve hâlen MSGSÜ Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir.

Barış Başaran

Yrd. Doç. Dr. Barış Başaran 2000 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde lisans, 2012 yılında ise "Batı Düşünce Tarihi İçerisinde Komplo ve Kuramları" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Tarihsel sosyoloji, modern öncesi toplumsal kurum ve düşünce sistemleri üzerine çalışmakta, bu alanlarda yayınlanmış makale ve kitap editörlükleri bulunmaktadır.

H. Alper Maral

YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Yayına hazırladığı, ortak yazar olarak katıldığı birçok kitap, dergi ve CD, DVD, vb. formatlarda yayınlanmış birçok müzik yapıtı bulunmaktadır. Yürüttüğü seminerleri ve dersleri, mutfağında yer aldığı Yeni Müzik festivalleri, radyo



programları, vb. ile dinamik bir dinleyici kitlesi kurmaya gayret eden Maral, Uluslararası Çağdaş Müzik Birliği Yönetim Kurulu Üyesi, Yeni Müzik Kooperatifi Kurucu Üyesi ve Başkan Yardımcısı, İ. Barok Derneği Kurucu Üyesi, MSG Musiki Eser Sahipleri Grubu Kurucu Üyesi ve Kültür Araştırmaları Derneği Genel Sekreteri olmuştur.

Efe Duyan

ODTÜ Mimarlık ve Felsefe Bölümlerinden mezun oldu. Eğitimini YTÜ Mimarlık Tarihi yüksek lisans programında ve hâlen öğretim üyesi olduğu MSGSÜ Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nın doktora programında tamamladı. "Theory for the Sake of the Theory", "House & Home", "Creativity Autonomy and Function", "Architecture and Writing", "Architecture and Text" gibi konferans bildiri kitaplarının ve "Mimarlık ve Özerklik" başlıklı derleme makaleler kitabının editörlüğünü üstlendi. 2002'den bu yana çeşitli dergilerde şiir ve yazıları yayımlanmakta, şiirlerini bir araya getirdiği yayımlanmış üç kitabı bulunmaktadır.

Levent Şentürk

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek Lisans tezini, Wittgenstein evi üzerine yazdı (MSGSÜ, 2003). Doktora tezi, Le Corbusier'nin Modulor'u üzerinedir (YTÜ, 2007). 2015 yılından beri EOGÜ Mimarlık bölümünde doçent olarak görev yapmaktadır. 1997 Yılından itibaren, başlıcaları Mimarlık, kitaplık, Cogito, Sanat Dünyamız, Arredamento Mimarlık olmak üzere, çeşitli dergilere yazılarıyla katkıda bulunmuştur. 2011 yılından beri Codex mimarlık kitaplarını yayına hazırlamaktadır. Çeşitli kitap içi bölümleri ve 1998-2016 yılları arasında yayımlanmış on üç adet kitabı bulunmaktadır.

Erdem Ceylan

MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Bilim Dalı'nda yardımcı doçent olarak çalışmaktadır. Yüksek lisans eğitimini "Modern Mimaride Megastrüktürler: Megastrüktürlerin Oluşumu, Gelişimi ve Dönüşümü", doktora eğitimini ise "Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram" adlı teziyle tamamlamıştır. Araştırmaları mimari tasarım kuram ve yöntemleri, mimari temsil ve araçları, beden ve mekân ilişkisi, modern anıt ve anıtsallık, Deleuze düşüncesi ve mimarlık ilişkisi konularına yoğunlaşmıştır.

Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinlerin başlıkları bold ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır (ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılmalıdır.).
4. Yazar isimleri bold ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir.
5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet “Öz” başlığı altında, 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmez. İngilizce dilinde verilecek özet “Abstract” başlığı altında olmalı ve yine 100 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Örnek: TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b. gibi kaynaklar kullanılabilir.
6. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa, alıntı metin içinde yapılmayıp ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Doğrudan alıntı yapılacak metin, sağ ve soldan 1 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır, başı ve sonuna çift tırnak eklenir ve alıntı sonunda dipnotla referans verilir.
7. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmaktadır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır.
8. Metinlerde kaynak göstermek için dipnotlardan yararlanılır. Kaynak gösterimi CMS (Chicago Manual of Style) 16. baskı sistemine uygun olarak yapılmalıdır. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmeli, 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı (italik), Kaçınıcı baskı olduğu (Basıldığı Yer: Yayınevi, yıl), sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, “Makale Adı”, Kitap veya Dergi Adı (italik), cildi, sayısı (baskı yeri: Yayınevi, yılı): alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alınan makale ise yazarın Adı Soyadı, “Makalenin Adı”, Derginin Adı (italik), sayısı, yayın tarihi, erişim tarihi ve internet adresi yazılmalıdır. Benzer şekilde internette alınan kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna erişim tarihi ve tam internet adresi eklenmelidir.
9. Kaynaklar bölümünde ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aralarda virgül yerine nokta kullanılarak aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir. CMS (Chicago Manual of Style) (16. Baskı) kaynak gösterme sistemi kurallarına uygun olarak hazırlanmış örnekler derginin sonunda verilmiştir.
10. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.
11. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.



Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.
2. Even there is no particular limitations on the length of the articles; for an article to be published in a single volume, it is recommended for authors not to exceed 25 number of pages, including references.
3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter (conjunctions, for ex: and, or, with should not be written in capital letters).
4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author.
5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of “Abstract” and should not exceed 100 words . It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 100 words limit. After the English and Turkish title of the article, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards. For example: TR Index Keyword Terms List, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC can be used.
6. Quotations exceeding 40 words should be separated from main paragraph and written as a separate one. Direct quotations should be indented by 1 cm of both sides and should be written in 11 pt.
7. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as .tiff or .jpg format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number.
8. Footnotes are used for referencing in texts. Referencing should comply with Chicago Manual of Style (16th ed). Footnotes must be 10 pt. and line spacing must be set to 1. Bibliographic citation order for books on footnotes are as follows: Name of Author, Surname of Author, Title of Book (italic), Edition Number (Place of publication: Publisher, year), page number. Referencing order in Articles are as follows: Name of Author, “Title of Article”, Title of Book or Journal (italic), volume, issue (Place of publication: Publisher: year), page no. For referencing online journals: Name and Surname of Author, “Title of Article”, Title of Journal (italic), volume, year of publication, date of accession, link of accessed page. Date of accession and link of the accessed page must be given for any other sources (online books, reports etc.)
9. In references section, Surname of author must be written first and dots must be used instead of commas. While referencing articles, first and last page must also be indicated. Below, referencing examples of CMS (Chicago Manual of Style) (16. Edition) are given.
10. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.
11. Authors are solely responsible for published articles’ scientific and grammatical context.



Kitap/ Book**Dipnot/ Footnote**

1. Emre İ. Işık, *Beden ve Toplum Kuramı*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 13.
2. Philippe Ariès, *Batıda Ölümün Tarihi*, Çev. Işın Gürbüz, (İstanbul: Everest Yayınları, 2015), 36.
3. Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.
4. Brian Grazer and Charles Fishman, *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life* (New York: Simon & Schuster, 2015), 12.

Kaynaklar/ References section

- Ariès, Philippe. *Batıda Ölümün Tarihi*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Everest Yayınları, 2015.
- Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.
- Işık, İ. Emre. *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016

E-Kitap/ E-Book**Dipnot/Footnote**

1. Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* (New York: Harper & Brothers, 1851), 627, <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.
2. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), chap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
3. Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

Kaynaklar/ References section

- Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.
- Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers, 1851. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

Makale/ Article**Dipnot/Footnote**

1. Necmettin Ünal, “Hastane İnfeksiyonları ve Hastane Tasarımı: Yoğun Bakımların Tasarımı”, *Hastane İnfeksiyonları Dergisi*, 5, (2001), 183.
2. Kevin Robins ve Asu Aksoy, “Derin millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü”, *Toplum ve Bilim* 82, (1999).
3. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem, “Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality,” *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 9-10, <https://doi.org/10.1086/690235>.
4. Peter LaSalle, “Conundrum: A Story about Reading”, *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95, Project MUSE.
5. Peter Weiermair, “Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 37 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003): 243.

Kaynaklar/ References section

- Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.
- LaSalle, Peter. "Conundrum: A Story about Reading." *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95–109. Project MUSE.
- Robins, Kevin ve Asu Aksoy. "Derin millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü." *Toplum ve Bilim* 82, (1999).
- Ünal, Necmettin. "Hastane İnfeksiyonları ve Hastane Tasarımı: Yoğun Bakımların Tasarımı". *Hastane İnfeksiyonları Dergisi*, 5 (2001): 183-194.
- Weiermair, Peter. "Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler." *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 37. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (2003): 243-249.

Çok yazarlı kaynaklar/ Sources with Multiple Authors

- Bay, Rachael A., Noah Rose, Rowan Barrett, Louis Bernatchez, Cameron K. Ghalambor, Jesse R. Lasky, Rachel B. Brem, Stephen R. Palumbi, and Peter Ralph. "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures," *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 463–73. <https://doi.org/10.1086/691233>.
- Hall, Jesse B., Gregory A. Schmidt ve Lawrence D. H. Wood. *Principles Of Critical Care*, 3rd edition. New York: The McGraw-Hill Companies, 2005.

Tezler/ Thesis

Dipnot/ Footnote

1. Mustafa Şen, "Development of the Big Bourgeoisie in Turkey" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Sosyoloji Bölümü, 1992).
2. Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues" (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

Kaynaklar/ References section

- Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.
- Şen, Mustafa. "Development of the Big Bourgeoisie in Turkey." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Sosyoloji Bölümü, 1992.

Website içeriği/ Website content

Dipnot/ Footnote

1. Mesut Çevikalp, "Kars'ın saklı yüzü: Malakanlar", *Aksiyon*, erişim tarihi 7 Şubat, 2012, http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989.
2. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.
3. "About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Kaynaklar/ References section

Çevikalp, Mesut. "Kars'ın saklı yüzü: Malakanlar". *Aksiyon*. Erişim tarihi 7 Şubat, 2012. http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989.

Google. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Yale University. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

GELECEK SAYILAR

Dönem	Tema	Sayı Editörleleri
2018 Bahar	Ses	Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu, Evrin Hikmet Öğüt
2018 Güz	Roman / Çingene / Peripatetik	Egemen Yılgür

Makale çağrılarını için bakınız <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr>.