

HALKBİLİM
FOLKLORE

PSİKOLOJİ
PSYCHOLOGY

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

SOSYOLOJİ
SOCIOLOGY

TARİH
HISTORY

DİL
LANGUAGE

EDEBİYAT
LITERATURE

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ ÖZEL SAYISI
SPECIAL ISSUE OF SOCIOLOGY LITERATURE

91

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat
folklore / literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 23,
Sayı - No. 91
2017/3

folklor/edebiyat

folklore/literature

halkbilim • psikoloji • antropoloji • sosyoloji • tarih • dil ve edebiyat dergisi

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

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 23 SAYI: 91 2017/3

Sahibi



ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ

adına

Prof. Dr. Halil Nadiri

(Rektör)

Yayın Yönetmeni

Prof. Dr. Metin Karadağ

(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü

Metin Turan

(mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL

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

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

Amerika için Sayısı: 20 \$ * Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin (New Island Education LTD.) Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki

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

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

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

dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliyography*, *ULAKBİM*,

Türkologischer Anzeiger Viyana, ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences),

ACLA (American Comparative Literature Association), CEEOL (Central and Eastern European Online Library), SOBIAD (Sosyal Bilimler

Atf Dizini) ve ASOS (Academia Social Science Index) tarafından taranmaktadır.

Baskı: Başkent Matbaası, Bayındır Sokak 30/C, Kızılay-Ankara Tel: 430 54 90

yerel süreli yayın

folklore / literature

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Kapsam

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

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

Genel İlkeler

folklor/edebiyat dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Yayın Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda ithenticate[®] aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün, atıf alabilme olasılığı yüksek ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Psikoloji alanında gönderilen özgün araştırmaların özellikle *insan katılımcı ve/veya hayvan deneklerle çalışma yapılmışsa*, etik kurulu onayı zorunludur. *Folklor/edebiyat*'a gönderilen yazıların başka yerde yayınlanmamış olması ve genel yapısıyla aşağıdaki kurallara uyması gerekmektedir:

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

Bilimsel-Akademik İlkeler

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

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

Değerlendirme Süreci

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına

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

Yazım Kuralları

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)

2- Makale başlığı (sağa dayalı)

3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet. Makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde en az 250 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.

5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde 5-6 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

- Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretli
- Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
- Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

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

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

İletişim

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

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

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

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

Belgegeçer: (392) 671 11 65

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

folklore / literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

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

General Principles

The Journal of *folklore & literature* Management (Preliminary Evaluation Committee, Publication Committee, and Editor) checks all submissions for plagiarism by submitting articles to the Ithenticate® plagiarism detection site prior to evaluating any of the journal articles. Basic publication principles include article originality, high potential to receive citations, and suitability with academic standards. The scientific, ethical, and legal responsibilities belong to the article authors. Papers submitted in the field of psychology must have ethical committee approval, especially for articles being submitted as original research that contain human participants and/or animal subjects. It is imperative that articles sent to Folklore & Literature have not been published anywhere else and that they are structurally appropriate with the instructions indicated below.

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

Scientific - Academic Principles

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

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

Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical

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

Instructions for Authors

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

First page design:

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

2- Article title (aligned right)

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

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

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

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

- Author information, denoted with a (*)
- In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
- Information about the translator, denoted with (***)

Other Writing and Presentation Rules

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

Contact Us

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

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

CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship

Haspolat Kavşağı – Lefkosa, KKTC

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

Fax: (392) 671 11 65

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

YAYIN KURULU /
EDITORIAL BOARDS

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

Ali Berat Alptekin (Konya üniversitesi- aalptekin@konya.edu.tr)

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

Mehmet Ihan Başgöz (Em. Öğr.Üyesi- turkish@indiana.edu).

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

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

Özkuł Çobanođlu (Hacettepe Üniversitesi-ozkul @hacettepe.edu.tr.)

Nurettin Demir (Hacettepe üniversitesi- demir@hacettepe.edu.tr)

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

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

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

Tuğrul İnal (HacettepeÜniversitesi- tinal@hacettepe.edu.tr)

Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi- ankara@ankara.edu.tr)

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

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

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

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

Metin Özarıslan (Hacettepe Üniversitesi- metino@hacettepe.edu.tr)

Jonathan Stuubs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi-stuubs@ciu.edu.tr)

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

Yayın - Medya Editörleri

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

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

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

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

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Prof.Dr. Mehmet Aça | Prof.Dr. Nurettin Öztürk |
| Prof.Dr. Yıldız Akpolat | Prof. Dr. Nurten Sarıca |
| Prof.Dr. Belma Akşit | Prof.Dr. Arif Sarıçoban |
| Prof.Dr. Mustafa Apaydın | Prof.Dr. Medine Sivri |
| Prof.Dr. Ayşe Azman | Prof.Dr. Abdullah Şengül |
| Prof.Dr. Mehmet Bayraktar | Prof.Dr. Rahim Tarım |
| Prof.Dr. Ali Budak | Prof.Dr. Mehmet Törenek |
| Prof.Dr. Serpil A. Cengiz | Prof.Dr. Muhittin Tuş |
| Prof.Dr. S. Dilek Yalçın Çelik | Prof.Dr. Niyazi Usta |
| Prof.Dr. Nurullah Çetin | Prof.Dr. A. Melda Üner |
| Prof.Dr. Salim Çonoğlu | Prof.Dr. Mehmet Ali Yavuz |
| Prof. Dr. Yavuz Demir | Prof.Dr. Derya Yaylı |
| Prof. Dr. Esmâ Durugönül | Doç.Dr. Ümit Akça |
| Prof.Dr. Yusuf Eradam | Doç.Dr. Mehmet Anık |
| Prof.Dr. Ertuğrul İşiler | Doç.Dr. Nihayet Arslan |
| Prof.Dr. Önder Göçgün | Doç.Dr. Gülhan Atnur |
| Prof.Dr. Zekeriya Karadavut | Doç.Dr. Gürcan Şevket Avcıoğlu |
| Prof. Dr. Mehmet Karakaş | Doç.Dr. Emre Gökalp |
| Prof.Dr. Ayla Kaşoğlu | Doç. Dr. Serkan Güzel |
| Prof.Dr. Fatma Kutlar | Doç.Dr. Nuray Karaca |
| Prof.Dr. Mehmet Meder | Doç.Dr. Şahika Karaca |
| Prof.Dr. Aylin Nazlı | Doç.Dr. Yasemin Mumcu |
| Prof. Dr. Fatma S. Kutlar Oğuz | Doç.Dr. Oya Okan |
| Prof. Dr. Kemal Özmen | Doç.Dr. Bülent Cercis Tanrıtanır |

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

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

folklor/edebiyat

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Karadağ	11-12
SADRI ERTEM'İN "BACAYI İNDİR BACAYI KALDIR" ADLI HİKÂYESİNE GÖSTERGESEL BİR ÇÖZÜMLEME A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF STORY "BACAYI İNDİR BACAYI KALDIR" BY SADRI ERTEM Nuray Karaca	13-28
TÜKETİM KÜLTÜRÜ TEORİSİ BAĞLAMINDA ÇOCUKLARIN REKLAMLARDA KONUMLANDIRILIŞI: "KOTON KİDS" REKLAM FİMLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME POSITIONING IN CHILDREN'S ADVERTISING IN THE CONTEXT OF THE CONSUMER CULTURE THEORY: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS ON "KOTON KİDS" ADVERTISEMENT FILMS Melek Eryentü	29-48
ÇİZGİDEN GÖSTERGEYE 1990'LI YILLARDA TRABZON'DA CİNSİYET HALLERİ: HAMSİ DERGİSİ ÖRNEĞİ STATES OF GENDER -IN TRABZON IN THE 1990S FROM LINE TO SIGN: HAMSİ MAGAZINE CASE Ayşula Kurt	49-75
BİR 'KUM SAATİ ZAMANINDA' YAŞAMAK: BÜYÜLÜ DAĞ LIVING IN SANDGLASS' TIME: THE MAGIC MOUNTAIN Mevlüt Özben	77-86
EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMAN EDEBİYATI ÜZERİNE BİR İNCELEME AN ANALYSIS OF POST WWII GERMAN LITERATURE WITHIN THE CONTEXT OF LITERATUR SOCIOLOGY Oğuzhan Ekinci	87-104
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA MİSAFİR ODASI ANALİZİ GUEST ROOM ANALYSIS USING A SEMIOLOGICAL APPROACH Pınar Laloğlu	105-123
ÇEVRESEL MEDYA İÇERİKLERİNİN İNŞASI: NATIONAL GEOGRAPHIC TÜRKİYE DERGİSİ ÖRNEĞİ THE CONSTRUCTION OF ENVIRONMENTAL MEDIA CONTENTS: THE CASE OF NATIONAL GEOGRAPHIC TURKEY MAGAZINE Çağrı Eryılmaz	125-142
KIRŞEHİR BASINI'NDAN BİR ÖRNEK: KERVANSARAY DERGİSİ AN EXAMPLE FROM THE KIRSEHIR PRESS: KERVANSARAY MAGAZINE Güneş Şahin	143-160
EUGENE IONESCO'NUN KRAL ÖLÜYOR (LE ROI SE MEURT) ADLI OYUNUNDA İNSANIN TRAJİK SONU: ÖLÜM MAN'S TRAGIC END IN EUGENE IONESCO'S PLAY THE KING IS DYING: DEATH Ayten Er	161-171
BEŞ ROMAN BEŞ DÜŞKÜN KADIN FIVE NOVELS AND FIVE DEBAUCHED WOMEN Türkân Yeşilyurt	173-196

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE ÖRNEK OLARAK ISPARTA/YALVAÇ EKMEK KÜLTÜRÜ VE DÜNDEN BUGÜNE
MAHALLE FIRINCILIĞI

**AN EXAMPLE FOR THE INDUSTRY OF CULTURE: ISPARTA/YALVAÇ BREAD CULTURE AND LOCAL
BAKERY FROM THE PAST TO THE PRESENT DAY**

Halil Altay Göde 197-209

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ESERLERİNDE KAHVE VE KAHVE KÜLTÜRÜ

COFFEE AND COFFEE CULTURE IN THE WORKS OF HUSEYIN RAHMI GURPINAR

Seda Gül Kartal 211-236

GELENEKSEL ÇÖPÇATANLIK KURUMUNUN GÜNÜMÜZ SOSYAL MEDYASINA EVRİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME
**AN EVALUATION ABOUT EVOLUTION OF TRADITIONAL MARRIAGE BUREAU IN THE
CONTEMPORARY SOCIAL MEDIA**

Aslı Büyükokutan Töret.....237-250

JOSE SARAMAGO'DAN ELİF ŞAFAK'A FİLİN ANLATISAL YOLCULUĞU

THE NARRATIVE JOURNEY OF ELEPHANT FROM JOSE SARAMAGO TO ELIF SAFAK

Kadir Can DİLBER251-263

A STRUCTURAL STUDY ON THE IMAGE OF THE TURK IN THE BRITISH CARICATURES

İNGİLİZ KARİKATÜRLERİNDEKİ TÜRK İMGESİ ÜZERİNE YAPISAL BİR İNCELEME

Evrin Ulusan Öztürkmen.....265-280

ROMANDA NİYETSELLİĞİN SOSYAL ONTOLOJİSİ ÜZERİNE

ON THE SOCIAL ONTOLOGY OF INTENTIONALITY IN NOVEL

Yılmaz Yıldırım 281-297

ÇEVİRİ YAPITLARIYLA AMİN MAALOUF'UN TÜRK YAZIN ÇOĞULDİZGESİNDEKİ YERİ

TRANSLATIONS OF AMIN MAALOUF'S NOVELS IN TURKISH LITERARY POLYSYSTEM

Ceylan Yıldırım 299-318

THE GESTION OF SPACE IN PAINTING AND POETRY

ŞİR VE RESİMDE BOŞLUKLARIN ANLAMI

Fahimeh Yasin 319-332

KİTAP TANITIM

Betül Kızıltepe.....333-336

Engin Pehlivan337-339

MEDYA TANITIM

Güzin Yasemin Tunçay341-344

YENİ MEDYA TANITIM

Pınar Dinçkurt.....345-347

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlarımız,

2017 yılı üçüncü sayımızda “Edebiyat Sosyolojisi” özel dosyasıyla karşınızdayız. Bu dosyanın temel araştırmaları, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Anabilim Dalındaki lisansüstü eğitimde yapılan, 2016 yılından kalan çalışmalara dayanmaktadır. Değerli bilim insanı, sosyolog Doç. Dr. Nuray Karaca'nın yönettiği programda üretilen Aışula Kurt'un *Çizgiden Göstergeye 1990'lı Yıllarda Trabzon'da Cinsiyet Halleri: Hamsi Dergisi Örneği*; Melek Eryentü'nün *Tüketim Kültürü Teorisi Bağlamında Çocukların Reklamlarda Konumlandırılışı: “Koton Kids” Reklam Filmleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme*; Mevlüt Özben'in *Bir ‘Kum Saati Zamanında’ Yaşamak: Büyülü Dağ*; Oğuzhan Ekici'nin *Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında II. Dünya Savaşı Sonrası Alman Edebiyatı Üzerine Bir İnceleme*; Pınar Laloğlu'nun *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Misafir Odası Analizi* ve Nuray Karaca'nın *Sadri Ertem'in “Bacayı İndir Bacayı Kaldır” Adlı Hikâyesine Göstergesel Bir Çözümleme*” başlıklı çalışmaları, dosyamızın temelini oluşturmuştur. Bunlara ek olarak Türkiye ve KKTC'deki tüm sosyoloji bölümlerine özel sayı/dosya düşüncemiz ve hazırlıklarımız aylar önce bildirilmiş ve katkı dileklerimiz iletilmişti. Bu süreç sonunda Öndenleme Kurulu, Yayın Kurulu, hakemlerimiz ve editörlüğümüzce onaylanmış olan 18 makale ile elinizdeki sayımızı gerçekleştirdik. Bazı makalelerimiz doğrudan alanla ilgili, bazıları da dolaylı bağlantıları ortaya koymaktadır. Çok anlamlı katkıları olan başta makale yazarlarına, tümüyle fahrî bir görev olarak son derece önemli destek sağlayan sayın hakemlerimize içtenlikle teşekkür ediyoruz. Bu sayıyla ülkemiz akademik çevrelerinde ve genel araştırma birimlerinde oldukça sınırlı olan, gereken varsılığa ulaşmayan edebiyat sosyoloji alanına mütevazı bir katkıda bulunabilmişsek, kendimizi mutlu sayarız.

Öte yandan 2018'in ikinci sayısında (94. sayı) **Edebiyat ve Psikoloji** dosyası oluşturmayı düşünmekteyiz. Bu ilk duyurumuzun yanı sıra, yine tüm yüksek öğretim birimlerimize, değerli araştırmacılarımıza konu ile ilgili bildirimlerimizi göndermeye başladık. Değerli bilim insanlarının katkı ve desteklerini bekliyoruz.

Dergimizin ulusal ve uluslararası indekslerde yer alması süreci, hızlı ve başarılı bir biçimde devam etmektedir. Altı ay ve daha uzun sürelerde denetim süreci zorunluluğu bulunan önemli indekslerin yönetimlerinden olumlu sonuçlar alacağımızı umuyoruz. Öte yandan dergimizin internet sitesine de artık makale yüklenebilmektedir; böylelikle e-postalardan kaynaklanan kimi karışıklıklar önlenmiş olacaktır. Dergimizin sitesiyle dergi kapağının yeni tasarımı konusunda çalışmalarımız devam etmektedir. Bu konuda ekibiyle önemli katkılar sağlayan UKÜ İletişim Fakültesi'nin değerli elemanı sayın Doç.Dr. Metin Çolak'a teşekkür ediyoruz.

Evrensel/bilimsel iddialı dergilerin en önemli gereklilikleri, belirtilmiş olan sistematiklere (dergimiz için APA6) uygun makalelerin yayımıdır. Uluslararası indeks standartlarına uyum konusunda ortak görüşe sahip olmak zorundayız. Yazarlarımız ve hakemlerimizin bu konularda titiz olmaları, evrensel ölçütlerin tescili bakımından son derece elzemdir. Öte yandan değerli bilim insanlarına, yoğun çalışma tempolarının içinde fahrî olarak yaptıkları hakemlikler için içten teşekkürlerimizi tekrar sunuyoruz. Kimi bilim dallarında çok sınırlı bilim insanının bulunması, maalesef hakemlik taleplerimizin sıklaşmasına sebep olmaktadır. Mahcubiyetimizin, evrensel bir kimlik kazanma çabalarımızın olumlu sonuçlanması umuduyla hoşgörüleceğini umuyor, emeği geçen tüm arkadaşlarımızla birlikte saygılarımızı sunuyoruz.

Prof. Dr. Metin Karadağ

Yayın Yönetmeni



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.34

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

SADRI ERTEM'İN “BACAYI İNDİR BACAYI KALDIR” ADLI HİKÂYESİNE GÖSTERGESEL BİR ÇÖZÜMLEME

Nuray KARACA*

GİRİŞ

Edebiyat ifade vasıtası olarak toplumun yarattığı dili kullanan bir sosyal kurumdur. Edebi incelemelerin karşımıza çıkardığı problemlerin büyük bir kısmı en azından son noktada veya dolaylı bir şekilde toplumla ilgili problemlerdir (Wellek-Waren, 2011: 108). Edebiyat sadece metin çözümlemesi olarak değil bir zihniyet, kimlik ve kurum ögesi olarak da ele alınabilir ve bir kültürün şifrelerini çözmek açısından da önemli bir işlev taşır.

K. Karpat'a göre sosyal konulu edebiyatın ele aldığı sorunlar içinde insanı arayıp bulması gerekmektedir. Edebiyat insanı, kişiliğini devamlı göz önünde bulundurarak bağlı olduğu sosyal grup içinde görmek ve öyle incelemek durumundadır (Karpat, 2011: 7).

Eserlerinde daha karmaşık bir olay örgüsüyle edebileşen Türk yazarlarının sayısı azdır. Zamanı ve mekanı daha geniş bir organik yapı içinde kuşatma becerisi geliştirebilmiş yazar sayısıysa daha da azdır (Karpat, 2011: 143). Toplumcu gerçekçileri bunun dışında tutmak gerekir. Bu düşünceyle eser veren yazarlar edebiyat aracılığıyla

* Doç.Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü – nkaraca@atauni.edu.tr

topluma verdikleri mesajlarla toplumda yaşanan çarpıklıklara, çatışmalara dikkat çekerek görünenin altında yatan derin anlamı ortaya çıkarırlar. Bu konuda önemli bir isim olan Sabahattin Ali'nin bir toplumsal gerçekçi yazar olarak ortaya koyduğu örnek genç bir romancı grubu tarafından takip edilmiştir. Sabahattin Ali kadar politik olmayan Orhan Kemal'in başını çektiği grup (Samim Kocagöz, Sadri Ertem, Yaşar Kemal, Mahmut Makal, Kemal Tahir ve diğerleri) yabancı dile çevrilmesi kolay olmayan yazarlardır. Çünkü bu yazarların tasvir ettiği şartlar Batılı okurların hayat tecrübesine çoğu zaman yabancıdır (Karpat, 2011: 143). Çağdaş edebiyat, toplumsal problemler ve bunların Türkiye'de yarattığı özel durumlar hakkında değerli bilgiler sunmaktadır (Yılmaz, 2011: 75). Toplumsal gerçekçiler, toplumsal çatışmayı ve toplumsal çatışmaların insan üzerindeki etkilerini yansıtmaya çalışmışlardır. Genel olarak eserlerinde toplumdaki düzensizlikler ve çatışmaları anlatarak köylünün sorunları üzerine yoğunlaştılar. Bu doğrultuda ağa-köylü, zengin-fakir, güçlü-güçsüz, öğretmen-imam, halk – yönetici gibi belirgin farklılıklar net bir biçimde açığa çıkarılır. Özellikle Anadolu coğrafyasında yaşanan kavgalar, mücadeleler ve sorunlar dile getirilir. Eserlerde kullanılan dil son derece yalın, cümleleri kısa ve anlaşılırdır. Yazarlar eserlerini konuşma diliyle yazmış, kahramanlarını bölgesel ağızlarına göre konuşturmuşlardır.

Gerçekçilik, doğrudan doğruya toplumsal içeriğe ilişkin bir kavram, yazınsal metinde doğrudan sınıf ideolojisinin dışı vurumu olmaktan çok yapısal konjonktürce üst belirlenmiş bir ideoloji üretimi ise her metin ister istemez bir toplumsal içerik barındırmak zorundadır. Metin çeşitli ideolojik söylemleri bir arada bulundurur ve çelişkili bir bütünlük kurmasıyla belirir. Buradan bakıldığında, metnin önemi onun gerçekliğinde değil içerdiği anlamlandırma pratiklerinden kaynaklanır (Oktay, 2000). Bu anlamlandırmayı başarıyla gerçekleştiren çalışmamızın yazarı Sadri Ertem*, (Karaca,

* Sadri E. Ertem: 1888 ya da 1889 yılında doğan Ertem, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünden mezun olmuştur. Gazetecilik mesleğini seçen Ertem, Ankara'da milli mücadeleyi destekleyen gazetelerin çeşitli kadro ve kademelerinde çalışır. Cumhuriyet'in ilanından sonra iktidarla ters düşer ve siyasi yazılarında hükümet ve hükümet programına olan şiddetli eleştiri ve muhalefetleri sonucu tutuklanarak Şark İstiklal Mahkemesi'ne verilir. Mahkemenin beraatla sonuçlanmasından sonra İstanbul'a döner. Burada çeşitli gazete ve dergilerde yazı yazmaya başlar. İlk öyküsü Cumhuriyet'ten önce yayınlanan Sadri Ertem'in edebiyata asıl yönelişi 1928'den sonradır. "Hâkimiyet-i Milliye", "Yeni Gün" gazetelerinin yazı işleri müdürü, "Son Telgraf"ın başyazarı (1924-25) olarak tanınan Ertem'in gazeteciliği, edebiyatçılığını ikinci plana itmiştir. Ama siyasal gelişmeler onu yeniden edebiyata yöneltecektir. Sadri Ertem'in fikir dünyasının oluşmasında Nazım Hikmet'in büyük etkisi olur. İlk öykülerini onun etkisi altında yazar. Ertem Cumhuriyet'ten sonra geçmiş değerleri karalayan ve giderek Marksizm'e yönelen bir kalem sahibi olur. Geçmişten kopma isteği onun eleştirilmesine yol açar. Bununla beraber Sadri Ertem, Cumhuriyet'in ilanından sonraki sergilediği muhalefet yapma tavrını zamanla bir kenara bırakarak iktidarla uzlaşmayı seçer. Yazılarıyla iktidara hizmetlerinden dolayı devlet kadrolarında yükselmeyi başarır. Tek parti döneminde etkin politika hayatına atılan Ertem, 1939 genel seçimlerinde VI. dönem ve bunu takip eden 1943 seçim döneminde VII dönem Kütahya Milletvekili seçilerek TBMM'ye girer. VII. dönem milletvekilliği, ölümüne (1943) kadar devam eder. Erken Cumhuriyet döneminde sosyal ve siyasi faaliyetlerinin yanında roman ve öykü sanatıyla uğraşan Sadri Ertem bu devrin edebiyatında popüler bir isim olmuşa da, ölümüyle birlikte günümüze kadar aynı ünü sürdürememiş, unutulmuş yazarlar arasına girmiştir. Eserlerini şu şekilde sıralayabiliriz: Öyküler: "Silindir Şapka Giyen Köylü" (1933), "Bacayı İndir Bacayı Kaldır" (1933, 1970), "Korku" (1934), "Bay Virgül" (1935), "Bir Şehrin Ruhunu" (1938). Romanlar: *Çıkrıklar Durunca* (1931), *Bir Varmış*

2015: 265) toplumsal gerçekçilik geleneğinin en önemli temsilcilerinden biridir.

Ertem, yeni kurulan bir devlette yeni ortaya çıkan sınıfları savunmaya çalışırken, son derece mekanik ve şematik bir şekilde sömüren/sömürülen işveren-ağa/köylü-işçi ilişkisini anlatır (Enginün, 2006: 285). Marksist öğretilere yola çıkarak bir anlamda hikâyelerini, bahsettiği sınıflar arasındaki mücadelenin aracı sayar. Ve bu doğrultuda şahit olduğu hayatı değiştirmeyi ilke edinir. Marksizm, burjuvanın, ağanın, yabancı sermayedarın karşısına proletaryayı, geniş halk kitlelerini koyarken, Ertem ve gelenek içindeki diğer isimler edebiyatta kapitalizmin karşısına toplumcu gerçekçiliği koyar. Ertem hikâyelerinde toplumsal yapıyı sorgularken süslü, ağır cümleleri kullanmadan, yalın ve herkesin anlayacağı bir dille, edebi söylemden ziyade ideolojik söylemi ön plana çıkarır. Çünkü Ertem ve toplumcu gerçekçilerin amacı, edebi sanatlarla estetik kaygılarla bir eser yaratmak değil halkı aydınlatmak, eğitmek ve ideolojik bilinci oluşturmaktır. Bu çalışma Ertem'in önemli toplumsal mesajlar verdiği "Bacayı İndir Bacayı Kaldır" adlı hikâyesine göstergesel bir analiz uygulayarak yaşanan çatışmaların geleneksel yapı içinde bilgiye dayanmayan yerleşik kanaatlerin insanı nasıl mağdur ettiğini aşama aşama örneklendirerek derin anlama ulaşmaya çalışır. Çalışmada metnin içinde kalarak anlatıda yaşanan değişimin nasıl bir değişim olduğunu gösterme konusunda A. J. Greimas'ın Göstergesel tekniğini kullanılmıştır. Greimas'ın göstergesel kuramından hareketle incelediğimiz hikâyede başlangıç ile bitiş arasında yaşanan dönüşüm net bir şekilde ortaya çıkar. Greimas bir söylemin temelden yüze doğru gelen üç ana katmanda gerçekleştiğini anlamın söylemin değişik öğelerini eklemesiyle derin yapılardan başlayarak yüzeysel yapılarla birleşerek oluştuğunu söyler (Kıran, 2000: 129). Greimas kişiyi ne olduğuyla değil ne yaptığıyla değerlendirir. Bu model altı eylemsel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir. Bunlar:

İsteyim ekseninde: Özne –Nesne karşıtlığı

İletişim ekseninde: Gönderici-Alıcı karşıtlığı

Güç ekseninde: Yardımcı- Engelleyici karşıtlığı

Genellikle anlatının başında özne ne nesneyle beraberdir, ne de ondan ayrıdır (Ö,N), öte yandan özne nesnesinden ayrı olabilir (ÖÜN), ya da özne nesnesiyle beraber olabilir (ÖNN) (Kıran, 2000: 149). Kısaca isteyim ekseninde bulunan özne nesne arasında üç çeşit ilişki söz konusudur.

Özne (Ö) anlatıdaki önemli eylemlere katılan kişidir. Nesne (N) ise kahramanın elde etmek istediği değer ifade eden kavram ya da varlıktır. Anlatı izlencesinde başlangıçtan bitişine kadar özne eksikliğini hissettiği bir değer nesnesini arar. Bu yüzden özne ile

Bir Yokmuş (1933), *Düşünler* (1935), *Yol Arkadaşları* (1945), *İmparatoriçe ve Saray* (tarihsiz). Gezi Ve İncelemeler: *Kıyılardan Stepe Bir Vagon Penceresinden* (1934), *Ankara – Bükreş* (1937), *Sovyet Rusya Hatıralarım* (1989). Fıkra ve denemeler: *Fikir Ve San'at* (1939). Araştırmalar: *Türk İnkılabının Karakteri* (1933), *Modern Avrupa İktisat Tarihi* (1934), *Politika Felsefesi* (1945), *Avrupa'nın İskeleti* (1939), *Propaganda I-II* (1941–1942). Ders Kitapları: *Tarih El Kitabı* (1932), *Tarih, Orta III* (1942) Çeviriler: *Hibe* (1934) (Marcel Mauss). Yayınlanmamış olanlar: *Step*, III cilt, (Roman), *Ela Gözlüler Memleketi* (İnceleme), *Edebi Muhasebeleri, Köylü İhtilali Nasıl Başlar Nasıl Biter*. Ayrıntılı bilgi için bkz., Atilla Özkırımlı, "Anahatlarıyla Edebiyat", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 3 İletişim Yayınları, Ankara, s.588; ayrıca bkz., Mustafa Parlak, Sadri Ertem Üzerine Monografik Bir Çalışma, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1995)

nesne ilişkisi isteyim eksenini üzerindedir. İncelediğimiz Bacayı İndir Bacayı Kaldır başlıklı anlatıda özne olarak yabancı sermayeyi temsil eden müdürün (Ö1) yanı sıra önemli olayları gerçekleştiren köylüler (Ö2) birlikte hareket etme özellikleri ile ortak özne özelliğini kazanmıştır. Köylüler anlatının başından sonuna dek iyi niyetli saf istismara açık Anadolu insanlarıdır. Köylülerin (Ö2) müdüre karşı değer nesnelere topraklarıdır(N1). Başlangıçta çok değerli olan toprakların yapılan hain planalar sonucu değer kaybedeceğini bilmeyen köylüler bu bereketli topraklar için oldukça yüksek ücret isterler. “*Satarız... Ama, dönümü elli liradan aşağı idare etmez. Başka türlü veremeyiz.*” (Bacayı İndir Bacayı Kaldır s.7)

Maden ocakları müdürünün topraklarla bilgi sahibi olmasıyla öyküde dönüşüm süreci başlar. Topraklara sahip olmak isteyen müdür arazileri ucuza kapatmanın hesabını yapar. Köylülerin değer nesnesi olan toprakları kaybetmeleri ile yoksulluk (N2) yeni değer nesnesi olur ve bu durumdan kurtulmak için topraklarını satma arayışına girerler. Köylülerin (Ö2) hayatta kalmaları için topraklarını satmaları gerekliliği onları topraksız işçi konumuna getirir.

İletişim eksenini, üzerinde gönderici (G) özneyi eksik olan şeyi aramakla görevlendirerek sonunda onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Kısacası gönderici özneyi bir şey yapması için görevlendirir. Alıcı (a) ise bu eylemden yarar sağlar. Ancak kimi zaman özne bu göndericiye gereksinim duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçer (Kıran, 200: 156). Bizim anlatımımızda köylüler kendi felaketlerine kendileri neden olmuştur. Kendi aldıkları kararla eyleme geçmişlerdir. Bu durumdan yarar sağlayan da müdür (Ö1) olmuştur.

Bir anlatıda öznenin işini kolaylaştıran ona yardım eden bir yardımcı (ya da yardımcıları) ile özneye karşı gelen onun amacına erişmesini engelleyen bir engelleyici olabilir. Birincisi özneye bir güç verirken ikincisi bu gücü ortadan kaldırmaya çalışır. Bazen sadece yardımcıları bazen sadece engelleyiciler vardır. Bazen hiçbirisi yoktur. Engelleyiciler her zaman bireyselleşmiş eyleyenler olmayabilir. Bu eyleyen rolü bazen cansız insan olmayan varlıklar tarafından gerçekleştirilir. (Kıran, 2000: 161). Anlatıda maden ocakları müdürünün işini kolaylaştırıp, destek olan işletme müdürü ve Haçık yardımcı eyleyenlerdir. Ayrıca köylülerin bilgisizliği ve körü körüne bağlı oldukları inançları da yardımcı destekleyicilerdir.

Eyleyenlere baktığımızda aşağıdaki roller dikkat çeker

Eyleyenler	Müdür	Köylüler	İşletme Müdürü	Haçık
İzleksel roller	Sömüren, bilgi sahibi	Sömürülen, bilgisiz	İşbirlikçi	P i y o n , İstismarcı

Hikâyede Müslüman Anadolu köylüsünün bilgisizliği karşısında bilimsel bilgiyi kullanarak alt eden yabancı sermayedarın adım adım uyguladıkları planları sayesinde sağladıkları başarı anlatılır. Ertem’in hikâyede maddi unsurları insan hayatını belirleyen

temel unsurlar olarak öne çıkarması hikâyede var olan çatışmayı ekonomik temel ekseninde işlemesine neden olmuştur. Bu durum Sadri Ertem'in toplumsal gerçekliğine dayanan yaklaşımın ürünüdür. Hikâyenin işlediği sömüren/sömürülen ilişkisi işveren/işçi ilişkisi, ezen/ezilen ilişkisi bağlamında çatışmalara odaklanır ve kapitalizmin aslında her zaman insanları nasıl sömürdüğüne dikkat çeker. Yabancı sermayedar saf, iyi niyetli Anadolu insanını trajik bir sona sürüklemesi Sadri Ertem'in dikkat çektiği önemli bir konudur. (Çıkrıklar Durunca romanında olduğu gibi).

Bu açıklamalar ışığında öncelikle anlatıyı anlam kavşaklarına ayırarak on ana kesit tespit ettik.

1. Kesit: Lokman Köyü

Maden ocakları müdürünün köye gelişi ile hikâye başlatılır. Köyün güzelliği şirinliği ve zenginliği müdürü oldukça etkiler. Müdür ilk bakışta köye hayran olur.

Gönderen

İş

Özne

Müdür

Nesne

Köy

Alıcı

Müdür

2. Kesit: Bereketli Topraklar

Maden ocakları müdürü Lokman Köyü sakinleri ile karşılaşır. Müdürün köylüden gördüğü misafirperverlik onu son derece mutlu eder. Köylülerin topraklarının çok bereketli olduğunu öğrenen müdür bereketinden dolayı sahip olmak istediği tarlalara köylünün dönümüne çok para istemesine tanık olur.

Gönderen

Köylü

Özne

Müdür

Nesne

Mutluluk

Alıcı

Müdür

Destekleyici: Tercüman, muhtar

Engelleyici: Avrupa İnsanı

3. Kesit: Entrika/ Kurnazlık

Müdür Gümüşlü kurşun ocakları işletme müdürüne toprak satın almak istediğini fakat köylülerin arazileri için çok fazla para istediklerini bu yüzden satın almanın imkânsız olduğu konusunda dert yanar. İşletme müdürü maden ocakları müdürüne arazileri ucuz kapatmanın yolunu öğretir. Böylece iki müdür ittifakla bilimsel bir plan hazırlarlar. İki müdürün kurduğu plana göre köydeki fabrika bacası indirilecektir. Fabrika bacasının inmesi ile hava kirliliğinden ve zehirli gazlardan dolayı bereketli topraklar çoraklaşıp ürün vermeyecektir. Böylece müdür tarlaları ucuz fiyata satın alacaktır.

Gönderen

Verimli topraklar

Özne

Müdür

Nesne

Kar isteği

Alıcı

Müdür

Destekleyici: İşletme müdürü, Baca, Haçık

4. Kesit: Din İstismarı

Müdürlerin bacanın indirilmesi konusunda Haçık'ı görevlendirmeleri ile Haçık planı uygulamaya girişir. Haçık'in köylülerin inançlarını istismar etmesiyle yaturın başındaki selvinin fabrika bacasından alçak olmasının zat-ı şerife büyük bir saygısızlık olduğuna köylüleri ikna eder. Köylüler fabrika bacasının indirilmesi konusunda Haçık'ten yardım isterler.

<u>Gönderen</u>	<u>Özne</u>	<u>Nesne</u>	<u>Alıcı</u>
Müdür	Haçık	Baca	Köylüler
Destekleyici: Haçık, Yatur, Baca, İnanç, Kâhya			

5. Kesit: Baca

Haçık sözde arabulucu olarak fabrika müdüründen bacanın indirilmesini rica etmesi üzerine baca yarıya iner. Köylü bir felaketten kurtulduğunu sanarak kendi eliyle başlattığı felakete sürüklenir.

<u>Gönderen</u>	<u>Özne</u>	<u>Nesne</u>	<u>Alıcı</u>
Köylüler	Haçık	Baca	Köylüler
Destekleyici: Baca			
Engelleyici: Baca			

6. Kesit: Felaket/ Yoksulluk/Sefalet

Bacanın yarıya inmesiyle zehirli gazların ve sülfürik asidin havaya yayılmasıyla toprak çoraklaşır, bereketli toprakların bereketsiz olmasıyla hayvanlar ölür, hasta olur, insanlar açlığa, sefaletle, ölüme sürüklenir.

<u>Gönderen</u>	<u>Özne</u>	<u>Nesne</u>	<u>Alıcı</u>
Baca	Köylüler	Açlık/Sefalet	Köylüler

7. Kesit: Çaresizlik

Köylüler çoraklaşan topraklarını satmak için maden ocakları müdürüne başvururlar. Açlık sefalet içinde olan köylülerin topraklarını satmaktan başka çareleri kalmamıştır. Bunu fırsat bilen müdür artık bereketsiz olduğunu bahane ederek çok ucuza (dönümünü yarım liradan) bütün tarlaları satın alır. Topraksız kalan köylülerin bir kısmı köylerini terk eder, bir kısmı maden ocağında işçi olarak çalışmaya başlar.

<u>Gönderen</u>	<u>Özne</u>	<u>Nesne</u>	<u>Alıcı</u>
Maden ocağı	Köylüler	Çaresizlik	Köylüler

8. Kesit. Son Ümit

Baca hala yarıdır. Çünkü köyde topraklarını satmayan sekiz- on kişi daha vardır. Bunlar birikmiş servetlerini yiyip olanları muhafaza etmektedir. Fakat sonunda birikimleri bitince topraklarını satmak isterler.

Gönderen

Servet

Özne

Toprağını satmayan köylüler

Nesne

Açlık/sefalet

Alıcı

Kalan köylüler

Engelleyici: Kötürüm Pehlivan,
Destekleyici: Açlık, Sefalet

9. Kesit: Baca

Artık satılmadık toprak kalmamıştır. Maden ocakları müdürü fabrikanın verdiği zararı ortadan kaldırmak için bacayı eskisinden daha yükseğe çıkarır. Kazanan müdür olmuştur. Müdür anadolu köylüsünün duygularını istismar ederek başarıya ulaşır.

Gönderen

Baca

Özne

Köylü

Nesne

Toprak

Alıcı

Burjuva (müdür)

10. Kesit: Son Söz

Savaştan dönen askerler gördükleri manzara karşısında konuştukları çiftlik kâhyası onlara burada köy yok diyerek onları kovar.

Gönderen

Devlet

Savaş

Engelleyici: Jandarma

Özne

Asker

Nesne

Köy

Vatan

Alıcı

Köylüler

ANLATININ SÖZ DİZİMİ

Anlatının söz dizimi dört aşamadan meydana gelir. Birinci aşama başlangıç durumu (sözleşme ya da Eyletim) eyletim aşaması bir yaptırım eylemidir. Gönderici dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi belli bir amaç doğrultusunda etkilediği yönlendirdiği bu aşamada gönderici ile özne arasında bir anlaşma yapılır. İkinci aşama Edinç aşamasıdır. Öznenin göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak için yeteneklerin kazanıldığı aşamadır. Kıran, 2000: 176-177) göstergebilimde bu yetenekleri kiplik kavramına başvurarak ayırır. 1. Yapmak zorunda olmak, 2. Yapmayı istemek, 3. Yapabilmek, 4. Yapmayı bilmek (bilgi). Üçüncü aşama ise Edim aşamasıdır. Bir durum sözcüğünden bir başka durum sözcüğüne geçilen bu aşamada özne edindiği kipsel edinçten yararlanarak dönüştürücü işlemlere yönelir. Öznenin isteği, gücü ve bilgisi birleşerek onun eyleminin gerçekleşmesini sağlar. Dördüncü aşama Bitiş durumu (Tanınma ve yaptırım) bu aşamada özne nesne ye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici dönüşümler doğrultusunda özneyi yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Bu dört aşamada her metinde her zaman görülmeyebilir. “Bacayı İndir Bacayı Kaldır” da başlangıç durumunda müdürün toprakları satın alma isteği ile edinç aşaması için gerekli koşullandırmaları elde etmesini gerektirir. Müdür

istekli ve gerekli bilgiye de sahiptir. Müdür edinç aşaması için gerekli şartları sağladığı için edim aşamasına geçilmiştir. Bitiş aşamasında bütün toprakları satın almıştır.

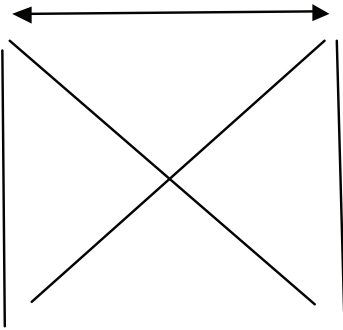
Başlangıç durumu	Edinç	Edim	Bitiş durumu
Müdürün toprakları satın ama kararı Ö1NÖ1, Ö2UN1	Müdürün istek/bilgi ve güç koşullandırımını elde etmesi Ö1+bilgi/+istem/+güç	Toprakları satın alma Ö1+	Amacına ulaşma Ö1UNI Ö2NÖ1 Ö2UN2

MANTIKSAL DÜZEY

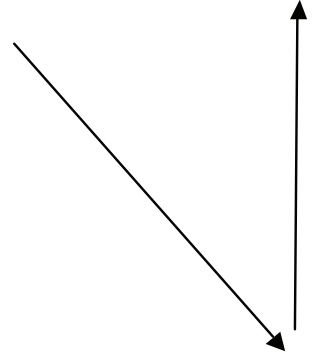
Derin Yapı: Temel dönüşüm zenginlik/yoksulluk karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Köylülerin bilgisizliğini iyi kullanan yabancı sermayenin bilimsel bilgiyi kullanarak köylüyü zenginlikten yoksulluğa, toprak zengini iken ameleye giden bir dönüşüm süreci söz konusudur.

Derin Yapı

a1 Zenginlik a2 Yoksulluk

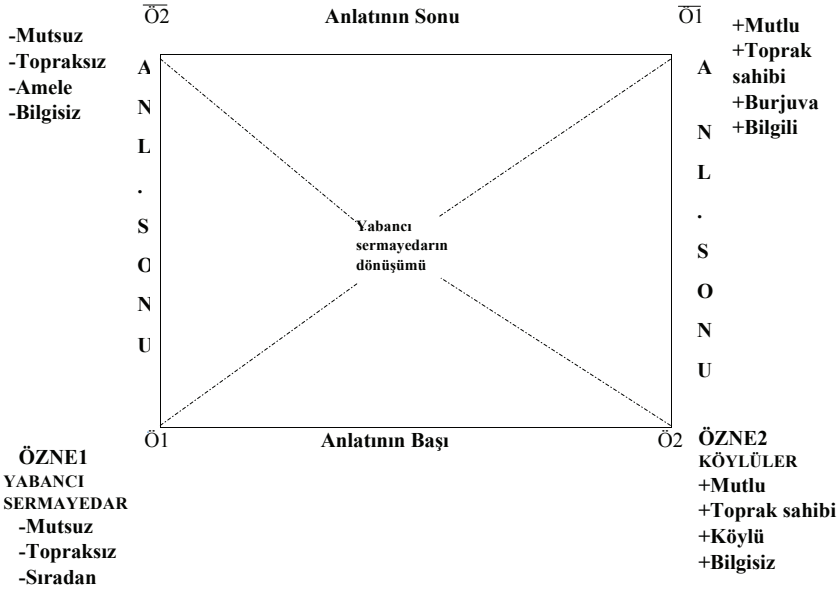


a1 Zenginlik a2 Yoksulluk



Anlatı a1 noktasında başlar. Köylü başta zengindir. Köylüler a2 topraklarını satmak istemezler. Köylüler toprak zengindir. Yoksulluktan söz edilemez. Bacanın inmesi ile kirlenen hava ve zararlı gazlar sonucu köylülerin bereketli topraklar çoraklaşır. Bu sefer köylüler topraklarını satarlar, zenginliklerini kaybederler, yoksullaşırlar a1, topraklarını

kaybeden köylüler maden ocağında boğaz tokluğuna işçi olarak çalışmaya razıdır. Yoksullaşan köylüler toprak sahibi değil artık ameledirler. Anlatı a2 noktasında son bulur. Görüldüğü gibi göstergebilimsel dörtgen üzerinde zenginlik ve fakirlik karşı karşıya gelmektedir. Ekonomik temelli çatışmayı anlatan bu anlam eksenini üzerinde kapitalizmin toplum içindeki insanları sınıflandırmasını okumaktayız. Anlatı, sömüren sömürülen ilişkisi etrafında ezilen halkı temsil eden köylüler ile sömüreni temsil eden müdürün temsiliyetinde kapitalizmin zaferine ve sömürenin her zaman galibiyetine dair bir örnektir. Sistemin her zaman güçlünün yanında olması ve yapının devamı ve gücü muhafaza etmek için statükocu muhafazakâr bir tavır takınması kaçınılmazdır. Ayrıca üretim araçları ve üretim ilişkileri de hâkim ideolojinin her zaman kontrolü altındadır. Hâkim ideolojide hâkim sınıfın ideolojisidir. Dolayısıyla bununla mücadele edecek olan sınıf da ezilen/sömürülen sınıf olacaktır görüşü Ertem'in sıkça işlediği temalar arasındadır



Anlatımı başından sonuna kadar olan değişimi gösteren bu tabloda Ö1(yabancı sermayedar) sadece topraksız yabancı bir sermayedar iken sonunda toprak sahibi zengin bir işveren konumundadır. Köye dair planlarını başarıyla uygulamış ve amacına ulaşmıştır. Anlatının başında mutlu ve toprak sahibi olan Ö2 (köylüler) ise anlatının sonunda hayati bir dönüşüm yaşamıştır. Toprağını yok pahasına satmış, ya amele olmuş ya da köyünü terk etmek zorunda kalmıştır. Yoksulluk, sefalet ve ölüm köylüleri hazin bir sona sürüklemiştir.

BAKIŞ AÇILARI

Anlatıcının Bakış Açısı

Hakim bakış açısıyla anlatıcı olayları, yaşananları sömüren sömürülen ilişkisi içerisinde, ekonomik çatışma ekseninde bize aktarır. İnsan hayatını belirleyen en önemli şeyin ekonomi olduğunu bize resmeder. Anlatıcının olaylara bakış açısı Marksist felsefenin temel argümanı olan alt yapı üst yapıyı belirler yaklaşımıdır. Müdürün köylüye yaklaşımını, köylünün müdüre yaklaşımını, zengin yoksul ilişkisi, bilgili bilgisiz, sömüren sömürülen ilişkisini çarpıcı bir şekilde iç içe verir. Realist bir yaklaşım sergiler. Kapitalizmin ilişki biçimini yansıtarken aynı zamanda kendi ruh ve düşünce dünyasını da yansıtır.

YABANCI SERMAYEDAR (Müdür)

Yabancı sermayedar olan müdür kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden biridir. Amacına ulaşmak için amaçlar araçları meşru kılar felsefesinin tipik bir göstergesidir. Köylüleri bilimsel bilgiyle kandıracak kadar donanımlıdır. Köydeki fabrika bacasının inmesi ile hava kirliliği ve zehirli gazlardan dolayı bereketi kaçan toprakları ucuza almak için kurduğu planla kapitalizmin sömüren sınıfın simgesidir.

KÖYLÜ

Misafir perverliği, iyi niyetliliği ve istismara açık inancıyla lokman köyü sakinleri Anadolu köylüsünün temsil eder. Hiç bir sorgulama yapmadan anlatılana inanacak kadar saf, köyün topraklarının bereketinin kaçmasının nedenini araştırmayacak kadar ilgisiz ve bilgisiz insan profilini sergilemektedir. Lokman köyü sakinleri kapitalizmin insanları nasıl yoksullaştırdığının örneğidir.

İŞLETME MÜDÜRÜ

Yabancı sermayedarın başarıya ulaşması için insanları kandırmaktan sakınmayan etiksiz bir işbirlikçidir. Hilekâr bir işbirlikçi olarak köylülerin yoksullaşmasından, köylerini terk etmelerinden ya da maden ocağında amele olarak çalışmalarından rahatsızlık duymayacak kadar gayri insani bir tavır sergiler.

HAÇİK

Yabancı sermayedarın piyonu olarak köylüyü kandırma görevini başarıyla tamamlar. Anadolu köylüsünün dini duygularını istismar ederek onları kolayca kandırarak hazin bir son hazırlar. Gayri-müslüm Haçik köylünün ona olan güvenini kullanarak yabancı sermayedarın istediğini çok kısa yoldan gerçekleştiren kapitalizmin masum görünümlü işbirlikçisidir.

SONUÇ

Temel Eyleyenler	Zaman	Uzam	İşlev
Yabancı sermayedar	Birinci dünya savaşı yılları	Lokman köyü	Sömüren Değişim: kazanmak
Köylüler	Birinci dünya savaşı yılları	Lokman köyü	Sömürülen Değişim: kaybetmek

Hikâyede geçen olaylar Lokman köyünde geçmektedir. Köylü için başlangıçta esinlikli açık olan mekan hikayenin sonunda esenliksiz açık mekana dönüşmüştür. Zengin yoksul karşıtlığı içinde işlenen tema her zamanki gibi güçlünün zayıfı sömürmesi şeklinde tezahür eder. Sömürenin kaybetmemek için her türlü aracı ve kişileri etiksiz bir şekilde kullanması (emperyalizmin, iktidarın, yönetenin) kazanmasına ve yeni kazanımları elde etmesine yol açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Enginün, İ. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ertem, S. (1933). *Bacayı İndir Bacayı Kaldır*, İstanbul, İstiklal Lisesi Talebe Kooperatifi Neşriyatından.
- İslam, A. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi*, Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 İçinde. İstanbul: Grafiker Yayınları.
- Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaca, N. (2015). *Türkiye’de Sosyoloji*, Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Karpat, K.H. (2011). *Edebiyat ve Toplum*, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Kıran, Z. Kıran, A. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kolcu, A.İ. (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı II Hikaye ve Roman*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- Okay, A. (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul, Tüm Zamanlar Yayıncılık.
- Wellek R., Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. F. Huyugüzel, İstanbul, .Dergah Yayınları.
- Yılmaz, E. (2011). *Türk Romanında Sosyal Meseleler*, İstanbul, Başka Yerler.

ÖZET

**SADRI ERTEM'İN “BACAYI İNDİR BACAYI KALDIR”
ADLI HİKÂYESİNE GÖSTERGESEL BİR ÇÖZÜMLEME**

Toplumcu gerçekçiliğin bazı önermeleri yazarların toplumla ilişkisini realist bir yaklaşım içerisinde ele almasını zorunlu hale getirir. Gerçekçi yazarların vurguladıkları nokta yanlış bilinçlerin düzeltilmesi gerekliliğidir. Bu yazarlar toplumsal formasyonun son kertede gerçekleşeceği bir amacı olduğuna inanırlar. Bu nedenle öncelikle gerçeğin bilgisini vermek gerekir. Bu bilgi kişiyi yanlış bilinçten uzaklaştırarak, sınıf çıkarlarını kavramasını sağlayacaktır ve böylece birey dünyayı değiştirmek için mücadeleye başlayabilecektir. Yazarın burada daha iyi bir dünya kurulması için insana toplumdaki çarpıklıkları tüm çıplaklığıyla göstermesi gerekir. Bu amaçla toplumcu gerçekçi yazarlar, sistemin insanı dönüştürürken kullandığı aygıtları metin içerisinde düzeni muhafazaya hizmet eden araçlar olarak verirken, düzenin amacının kendi varlığını devam ettirmek için koşulları dönüştürmede kullandıkları adaletsizlik, eşitsizlik gibi ilkeleri toplumun doğal yapısından kaynaklı birer veri olarak sunulmasına da karşı çıkarlar. İnsanın değişmesi ile düzenin değişmesinin eşdeğer olarak görüldüğü yerde olanı muhafaza etmek, gerçeklerin olduğu gibi değil, gösterildiği şekliyle kabulünü beraberinde getirir. İncelediğimiz Sadri Ertem'in hikâyesi buna güzel bir örnektir.

Anahtar Sözcükler: Toplumcu Gerçekçilik, Göstergibilim, Derin anlam, Değişim.

ABSTRACT

**A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF STORY
“Bacayı İndir Bacayı Kaldır” BY SADRI ERTEM**

Some propositions of social realism require authors to handle their relationship with the society in a realist approach. The point emphasized by the realist authors is the necessity of correcting wrong conscious. These authors believe that social formation has a purpose which will appear in the last instance. For that reason it is first necessary to give information of the reality. This information keeps individuals away from the wrong conscious and enables them to perceive class interests and thus the individual can start struggling for changing the world. The author needs to show the individual all the deformities in the society explicitly so that a better world could be established. For this purpose social realist authors present the apparatuses in the text which the system use while trying to change the individual as tools that serve for preserving the order, on the other hand they oppose to the fact that principles such as injustice and inequality, which they use for transforming the conditions in order to continue the presence of the purpose of the order, are presented as a data originating from the natural structure of the society. Preserving something which exists in a place where the change of human being and the order is considered equivalent brings along that realities are not accepted as they are but as they are shown. Sadri Ertem's story which is analysed in this study is a good example for that.

Key Words: Social Realism; Semiotics; Deeper meaning; Change.

BACAYI İNDİR BACAYI KALDIR

*Bir toz duman... Çıplak insan ayaklarının ve nalsız hayvan izlerinin sıralandığı yollar-
dan gürüdeye homurdana bir otomobil geçiyor.*

Uzaktan besli, dolgun gövdeli köpeklerin sesleri camları gıcırdattı:

*— Hovv... hovv... hovv... bu, sivri bir diş gibi Maden Ocakları Müdürünün etine saplandı.
Müdür yüzünü buruşturdu. Kulakları dikildi.*

Siz diyeceksiniz ki bir adam köpek sesi duyunca ne olur?

*Bu, benim için, sizin için böyledir. Bir şey olmaz. Köy köpeklerinin gürültüsü bizlere
nihayet yabancılığımızı hatırlatır. Bu bir yabancıya karşı gösterilen hayretin ilk belirtisi ve
yalnızlığın ilk işaretidir. Eğer biraz daha hatıranız varsa, o nihayet size bir korku, bir ürkek-
lik verecek, bacağıңызdan ısırılıyormuş gibi olacaksınız. Ocak Müdürünün kafasına köpeğin
sesi bir diş gibi battı ve derhal bir şimşek gibi çaktı, kafasında loş dehlizler aydınlandı. Ka-
ranlıkta ara sıra gerinerek uyuyan hatıralar kalktılar, birbirlerini dürttüler ve bir asker safı
gibi dizildiler.*

*Müdür, besli bir köpeğin bağırdığı yerde refahın derecesini anlayabilecek kadar tecrü-
beliydi, zeki idi, kısaca tam bu işin adamı idi. Hasta, yoksul köylerin cılız, tüyleri uyuzlaşmış,
sesleri kısık köpekleri vardır. Zengin ve kibar köylerin muhafızları da mağrur, alınları yukar-
da ve heybetlidir. Sesleri dağdan dağa bir kasırğa gibi hükmeder.*

Müdür bunları düşündü ve:

*— İşçilerin gündeliği umduğum gibi az olmayacak?... diye sesin ilham ettiği sonuca
vardı.*

*Otomobil, yabancıyı az zaman sonra gözün alabildiği kadar uzanan yemyeşil bir ot deni-
zine çıkardı. Bu denizin ortasında renk renk kor bir koyu, yakıcı gelincikler, su üstünde yüzer
gibi bu sonsuz denizde çalkalanıyordu.*

*Derenin öbür tarafında sararmış olgun tarlalar kocaman bir yumruğa benzeyen ba-
şaklarını dizleri üstünde dinlendiriyordu. Her şeyi gürbüzdü, otlar gürbüzdü. Biraz ötedeki
ağaçlar gürbüzdü, yapraklar gürbüzdü, yıkık duvarlardan taşan dallar, olgunlaşan meyvele-
rini tozlu yollara salıvermişti.*

*Buğulu erikler, güneşin altında kıpkızıl alevden bir yuvarlak gibi yanan narlar, kâh kü-
tüklerinden, kâh bir çardağın üstünden dalgın dalgın vücutlarını salıveren iri taneli üzüm-
ler, sonra beyaz, tertemiz kiremitli evler, temiz elbiseli çocuklar onun tahmininde aldanmadığını
gösterdi.*

*“Gümüşlükürşün” Maden Ocakları Müdürü bu güzel, bu şirin ve zengin ovaya denebilir
ki ilk bakışında hayran oldu.*

*Müdür, köylülerden öyle tatlı yüz, öyle candan bir dostluk gördü ki, her gün ziyafetten
ziyafete gitti. Her ziyafet onda yeni bir âlem keşfetmiş gibi his bırakıyordu.*

*Güzel ve bereketli ovanın mahsulü onu gayet kolaylıkla kendisine ısındırdı. Bir hafta
sonra da köy zenginlerine ziyafet veriyor, Ermeni tercümanı vasıtasıyla hergün bir şeyler
öğreniyordu.*

*Bir gün, ihtiyar Muhtar Ömer Ağa, kıvrık sakalını sıvazlayarak, buraların şöhretinden
şöyle bahsetti:*

— *Hey Çelebi... Lokman Hekim ölüme çareyi burada buldu, kitaba yazdı. Neylemeli ki kitap suya düştü, eridi... Ölüme çare bulamadı ama, Lokmanın kitabının eriyen yaprakları buranın topraklarına karıştı. Onun için buraya ne eksek biter., çıplak ayakla basan hemen insan çıkar... bire elli buğday buradan gayri nerede var?*

Müdür zembereklenmiş gibi yerinden sıçradı, sordu:

— *Bire elli miş?*

— *Ya ne zannetin Çelebi!..*

Müdür, bundan sonra arazi sahiplerini teker teker davet etti. Tercümanını yanına alıp şöyle bir ağaların oturma odaklarına gitti. Hemen hepsine şöyle söylüyordu:

— *Ben bu Lokman Köyü'nü çok beğendim. Belki de çoluğumu, çocuğumu alıp burada yerleşmek de mümkün olur. Hele sizden çok memnunum, nerede Avrupa'nın o dalavereci insanları... Ben burada kendimi emniyet içinde görüyorum... bana biraz tarla satmaz mısınız?..*

— *Satarız... Ama, dönümü elli liradan aşağı idare etmez... Başka türlü veremeyiz.*

Müdür, "Gümürlükürşun" Maden Ocakları İşletme Müdürüne rast geldi. Dert yandı:

— *Bilsen şurada bir çiftlik sahibi olmak hem maden için kârlı olacak, hem de bizim için... Seninle de ortak olurduk... bir çaresini bulsak da biraz toprak alabilsek.. Çok para istiyorlar... böyle satın almanın imkânı yok...*

İşletme Müdürü:

— *Fazla düşünceye lüzum yok... Kolay iş...*

— *Nasıl... Nasıl?..*

İşletme Müdürü gülümsedi:

— *Çok kolay... Bacayı şöyle biraz indirdin mi, iş bitti demektir. O zaman dönümününü kuruşa pahalı deriz. "Kezzap", "Zaç yağı" (Demir sulfat) nelere kadir değildir.*

— *Vallahi sen dahisin. Fakat bacanın kısaltılması için bir sebep?..*

— *Düşündüğün şeye bak... Onu Haçık'e bırak... o, köylülerin ağzından girip, burnundan çıkmayı mükemmel becerir.*

— *Sahi yapar mı dersin?*

— *İşten bile değil!..*

Haçık, köylüler arasında itibarlı adamdı. Onun için herkes "dinince dinlensin" derdi.

Haçık, kat kat kırışık ensesi, yağlı yakası, düşük kıranta bıyıkları, gür ve yozuna büyüyen sazlar gibi çarpık çurpuk kaşları ile bir acayip mahlûktu. Hele Bektaşî nüktelerine ve nefeslerine bir Bektaşî babası gibi vakıftı.

Köy kahvesinde ağaların meclisine girdi. Kâhya tütün kesesini uzattı:

— *Haçık Ağa, çek bakalım... diye iltifat etti.*

Onun bugün sinsi bir hâli vardı. Heyecanla bir tehlikeyi haber vermek ister gibi söze karıştı:

— *Bir Mevlânın kullarıyız. Yollarımız ayrı olsa da... Kudüs'le Mekke bizi ayırmaz...*

— *Öyle öyle... Haçık Ağa...*

Sesler:

— *Yaman adamdır vesselam...*

*İhtiyar bir köylünün Haçik Ağa'nın sözlerinden gözleri dolu dolu oldu. Yanındakine ya-
vaşça:*

— *Bu adam gizli din kullanıyor diyorlar, dedi. Biri atıldı:*

— *Yalansa doğru olsun!..*

Haçik, anlattı:

— *Söz aramızda... Görüyorsunuz ya... yatırın başı ucundaki şu selviyi... bir de öteye ba-
kın koskocaman baca!.. Şimdiye kadar zâtı şerifin selvisinden daha yüksek bir şey var mıydı?*

Bütün köylüler:

— *Yoktu...*

— *Şimdi?..*

— *Şimdi var...*

— *Baca...*

— *Baca... Baca evet... Evet.*

— *Acırım size... Vallahi iki gündür gözüme uyku girmez oldu. Zâtı şerifler çok kızgın
şeylerdir. Hep birden seslendiler:*

— *Doğru... Kabahatimiz var... Fakat ne yapalım el adamı dinler mi hiç?..*

— *Dinletmeli!..*

İnceli kalınlı, genç ihtiyar sesler:

— *Doğru, doğru!.. Fakat Frenk'tir anlamaz ki...*

— *Ben giderim... Köylüler bacanın yarıya kadar indirilmesini istiyorlar; derim anlatı-
rım... O da Müslümanların dinine hürmet eder... Müslüman dostudur. Piyer Loti adında bir
Türk dostu vardı. Hani canım gazeteler hep resmini yaparlardı. İşte bizim müdür onun yeğen-
nidir, yarı Müslüman sayılır. Amcasının evinde Allah hakkı için söylüyorum, iki elim yanıma
gelecek, cami vardı. Kâhya okur yazar adamdı, başını salladı:*

— *Bilirim, dedi, gazetede ben de okudum. Allah din kısmet etsin...*

— *Amin!*

— *Amin!*

Köylüler gözlerini ümitle açtılar; yalvarır gibi söylediler:

— *Haçik Ağa, şunu bir yaptırsan yok mu?*

— *Yapıldı bilin... İnsanlar birbirleriyle dost olmalı. Bir Allah'ın kulu yuz. İyilikler yanı-
mızda kalır...*

*Baca yarıya kadar indi. Köy derin bir nefes aldı. Bir felaketten kurtulmuş gibi sevindi.
Direktör ve İşletme Müdürü, Haçik Ağa'ya bir şişe mastika hediye ettiler. Köylüler ona bol
bol ziyafet çektiler...*

Baca kısaldı...

*Baca, boğucu gaz atan bir top namlusu oldu. Durmadan dinlenmeden bombardıman etti,
hangi bombardıman bu kadar kanlı, bu kadar uzun sürdü?*

*Yirmi dört saatte bir defa bile sönmeyen ocak, bir taraftan kükürt savuran, bir taraftan
zaçyağı yağmuru serpen bir zehir denizi oldu. Eczanelerde, kimyahanelerde saklanan zehir-
ler burada bir dere gibi aktı. Bir yağmur gibi her yeri bastı. Rüzgâr bu ağır gazları bir kur-
şun gibi toprağa yaydı. Mermer üzerine dökülen kezzap onu nasıl paramparça eder, didilmiş
nir pamuk yığını hâline koyarsa, topraklar da öylece harap oldu.*

Toprak güzel rengini kaybetti. Soluk, ölüm duygusunu veren bir hal aldı.

Yeşillikler bir anda sarardı, ertesi sene gürbüz ağaçlar kupkuru bir iskelet hâline geldi. Bahar bir hazan gibi girdi ve kimse baharın geldiğini anlayamadı. İri boylu otlar cüceleşti, cılızlaştı. Nihayet kayboldu.

O nazlı, güzel çiçek denizi kurudu, şimdi ortada sonsuz bir çöl var. Sanki dünyanın vahşi sürüleri ayaklarıyla, dişleriyle, tırnaklarıyla burayı eştiler. Eski zamanların karınlarına bir mahallenin evleri sığan hayvanlar susuzluklarını burada dindirdiler.

Artık buradaki rüzgârlar Samdan başka bir şey değildi. Ovada ancak ölüm ekildi ve sefalet biçildi, şen sesli, dolgun vücutlu, gözleri parlak, sevimli zeki hayvanlar, yavaş yavaş ahmaklaştı. Öküzler zayıf, nesli tükenen bir akrep haline geldi. Atlar kişnemeyi, koşmayı unuttular. Sarsak başlı, düşünceli bir acayip mahluk haline girdiler, sanki bir kaplumbağa... İki sene sonra uzaktan ses, müdürün kulağının memesini bir diş gibi kapan köpeğin tüyleri döküldü. Karnı sırtına yapıştı. Artık bağırıyor, güç halle ağzını açarak havlamanın taklidini becerebiliyordu.

Bir hayalet gibi yavaş yavaş sürüklenen hayvanlar da kimi ahırlarından çıkmaya takat bulamadı, kimi düştü öldü, kimi yatalak hasta oldu.

*Bahar hayvanlar için bir haradır. Bütün tabiat, sınırları damarlara ve bütün canlıların uzviyetine coşkun bir hayat neşesi verir. Halbuki bu bahar, ne güzel bir kuzu yavrusu görün-
dü, ne sevimli bir eşek, ne bir buzağı, ne bir tay sesi duyuldu.*

İnsanlar da soldular. Sert kemiklerin üstünü, buruşuk bir deri kefenledi. Dudakları kurumuş yosunlara benzedi. Yeşilimsi beyaz ölü rengi fersiz gözlerin etrafını kapladı.

Kır yollarında cıvıldaşan insanlar bir hayal oldu. Artık köy halkı değneklere dayanarak, öksüre öksüre ve iki adımda durup dinlene dinlene dolaşabiliyordu. Tümünün ciğerlerini kurşun tozu kapladı. Atların üstüne elini dokundurmadan hoplayan eski süvari çavuşu şimdi yerinden kalkmak için koltuk değneğinin ve birkaç adamın yardımını bekliyor.

Günler öyle geçti, her geçen gün sanki köylülerin damarlarını açtı, kanlarını boşalttı, boşalttı....

Bacanın etrafında köyler için artık düğün, balıkların konuşması, öküzlerin yumurtlaması gibi acıplıklar arasına girdi. Bir mucize olarak doğan çocuklar da yaşamadı.

Köylüler son bir yardım diye Maden Ocaklarının Müdürüne koştular:

— Çelebi bize ne verirsen ver de artık tarlaları satalım...

— Ağa iyi ama ne yapalım, Allah bir afettir verdi.

— Hani vaktiyle istemişsiniz de onun için söylüyoruz.

— İşe yaramaz ya... Ne istersin?..

— Ne olacak canım...

— Ben burayı mal olsun diye değil, size bir yardım olsun diye alacağım. Dönümü yarım lirada...

— Eh ne yapalım?... Peki olsun...

Maden Ocakları Müdürü bütün köylünün arazisini satın aldı. Köylüler heybelerini sırtlarına vurarak, tozlu yollardan uzaklaştılar. Fakat her adımda, her izde bir hatıra buldular. Ayakları yürümedi, köylerini ana ana gittiler. Kimi öldü, kimi dere kenarlarında, kimi ağaç atlarında yurda hasretin acılığını duydu. Döndü. O, zehirli havayı doya doya teneffüs etmek

için geri geldi. Bu zehirli hava, sanki onları yaşatacak, sanki onlara derman olacaktı.

Bir çokları yamaçtan köylerine baka baka, gülümseyerek bir taş parçası üstünde can verdi, sağ kalanlar ellerindeki para ile ne yapabiliirdi. Döndüler, dolaştılar; nihayet maden ocaklarına amele oldular. Bu da bir teselli idi, hem kazanacaklar, hem de köylerinden ayrılmayacaklardı.

Ocak insan eriten bir makine gibi çalıştı. Maden ocaklarının yanında taşları olmayan adsızların sonsuz mezarlığı uzadı gitti.

Baca hâlâ yarım. Çünkü daha sekiz on adam var ki topraklarını satmadılar. Birikmiş servetlerini yiyip her şeyi olduğu gibi muhafaza ediyorlar.

Onlardan biri kötürüm, biri pehlivan, ötekiler delikanlılardı.

Nihayet mal sahiplerinin de ambarları boşaldı, kuyularında suları çekildi, hayvanları öldü. Tatlı yenip tatlı konuşulan evler şimdi bir sinek vızıltısı, bir hastanenin iniltisi koridoruna ne kadar benziyordu. Sonunda açlık, sıcak iklimlerin ormanları arasında eşinen kaplanlar gibi öteyi beriyi sarstı. Onlar da topraklarını satmak istediler. Fakat kimse para vermedi.

Bir gün yedi köylüyü maden ocağı yolunda yan yana devrilmiş buldular. Bir delikanlının göğsünden şu dilekçe çıktı:

Gümüüüü Kurşun Ocağı Müdüriyetine,

Efendim,

Boğazı tokluğuna maden ocağına kaydedilmemizi rica istirham eyleriz.

Artık üç köyde satılmadık toprak kalmadı. Yirmi, otuz bin dönüm araziye hudut çekildi. Yeni arıklar açıldı, toprak gübrelendi ve fabrika bacası tekrar yükseldi, hem o kadar ki, eski selvi onun yanında bir fidan gibi kaldı.

Üç köyün Yemen'de esarete bulunup köye dönen askerleri şaşırtdılar. Çiüftlik kâhyası onları:

— Köy arıyoruz diye çiftlikte hırsızlık edeceksiniz. Burada köy, möy yok haydi... geldiğiniz yere... sizi açığıözler sizi... Defolun, yoksa jandarmaya haber veririm, diye başından savdı.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.35

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

TÜKETİM KÜLTÜRÜ TEORİSİ BAĞLAMINDA ÇOCUKLARIN REKLAMLARDA KONUMLANDIRILIŞI: “KOTON KIDS” REKLAM FİMLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME

Melek ERYENTÜ*

GİRİŞ

Reklamlar pazarlamanın ve ekonominin parçası olmakla beraber, reklamın anlaşılması ancak onun toplumsal bağlam içinde ele alınmasıyla mümkündür. Yani reklamın anlaşılabilmesi için onu pazarlamanın ve ekonominin bir parçası olarak görmekten öte, toplumsal bağlam içinde incelemek gerekmektedir. Reklamlar, kapitalizmin ve tüketim kültürünün merkezindeki değerlerin sürdürülmesine yardımcı olduğu için aynı zamanda toplumsal ve kültürel değerleri yeniden üretilmesini sağlayan metinlerdir. Ayrıca, ideolojinin taşınmasında ve anlamın üretiminde yani kapitalizmin temelinde yer alan değerleri inşa etmede önemli bir rol oynamaktadır. Reklamlarla yaratılan düşünce ve duyu atmosferini incelemek, tüketim kültürünün nasıl kurulduğunu ve yayıldığını anlamada önem taşımaktadır. Kurdukları anlamlar aracılığıyla reklamlar, tüketim kültürünün gündelik yaşamda yeniden ve sürekli olarak üretilmesini sağlamaktadır. Sözel ve görsel göstergeler aracılığıyla reklam, tüketim kültürünü meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Sistemin kendini yeniden üretmesine katkıda bulunan reklamlar, tüketime dayalı bir kimlik ve yaşam tarzının oluşmasında stratejik bir rol oynamaktadır. Bu değerlerin ortaya konması hem reklamların mantığını kavramada hem de reklamlarda üretilen değerleri anlamada yol gösterici olmuştur.

*Arş. Gör. Erzincan Üniversitesi FEF Sosyoloji Bölümü) melek_erynt_09@hotmail.com

Reklamların gereksiz bir tüketimi teşvik ettiği, reklamı yapılan ürün ya da hizmette bulunmayan bazı özelliklerin üründe bulunduğunu söyleyerek tüketicileri yanlış bilgilendirdiği, ürün ve hizmetin vaat ettiği yararın abartıldığı, tüketiciyi satın alma davranışına yönlendirme gibi duygusal güdülerine aşırı seslenildiği ve bunun bir sömürü noktasına geldiği gibi birçok farklı tartışmalar yapılmıştır. Öte yandan bugün en çok tartışılan konulardan biride reklamların çocuklar üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerinin neler olduğudur. Günümüz dünyasında çocuklar tüketim kültürü içerisinde önemli bir müşteri kitlesini temsil ettikleri için çok önemli bir konumda yer almaktadırlar. Yani çocuklar medya ürünlerinin veya mesajlarının sadece tüketicisi değildir. Çocuklar televizyonda izlediklerine dikkatle bakmakta ve yetişkinlerden daha fazla ayrıntıyı anımsamaktadırlar. Çocuklar gerek birebir kendilerine yönelik ürünlerin reklamlarıyla gerekse aile tüketiminde yer alan ürünlerin reklamlarıyla mesajlardan etkilenmektedir. Bu yüzden çocukların reklamlarda kullanımı ve reklamlarda çocuklara yönelik hazırlanan rol kalıplarının reklamı izleyen çocuklar üzerinde etkileri olduğu hakkında birçok araştırma ve tartışma yapılmaktadır.

Çocuklara yönelik reklamlarda oluşturulan sosyal etkiler arasında ön plana çıkan, çocuklara tüketime yönelik bir yaşam tarzını dikte etmeleri ve onları maddesel güzelliklere bağımlı bireyler haline getirmesidir.

Sonuç olarak küreselleşmenin yaygınlaşması, ulus devletlerin etkisinin azalması, dünyanın birçok yerinde farklı yaşam biçimlerinin ve kültürlerinin su yüzüne çıkmasına yol açtı. Bu durum sosyal evrenin tek biçimli değil, tam tersine çoğulcu bir nitelikte olduğunu ortaya koydu. Sosyal evrenin çözümlenmesi için sosyolojinin yanında göstergebilime de gittikçe artan bir oranda gereksinme duyulmaya başlandı. Bu nedenle, sosyolojide yaygın bir biçimde göstergebilimsel kuram, yöntem ve yaklaşımın kullanılması gereksinimi belirdi (Sayın, 2004: 11-12). Bu sebeple bu çalışmada reklam metinlerinde yer alan sözel ve görsel göstergeler bir arada yorumlanarak, yan anlamlarla kurulan mitler ortaya çıkartılmakta ve anlamın çocuklar üzerinden nasıl kurulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, tüketim kültürünün özelliklerinin reklamlar aracılığıyla çocuklara nasıl aşılandığı konusu üzerinde durularak bir markanın iki ayrı reklam filmi çözümlemesi yapılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı Koton Kids reklamlarında verilen mesajların çocukların kimliklerini nasıl etkilediği ve bu çocukların tüketim kültürü içinde nasıl şekillendirildiğini göstergebilim tekniği ile ortaya çıkarmaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Göstergebilim, anlatılarda anlamların nasıl birbirlerine eklenerek üretildiğini araştıran ve araştırırken de kuramsal aygıt geliştiren bir bilimsel tasarıdır (Rıfat, 2009: 14). Göstergebilim, dilsel anlamdan başlayarak, söylemsel içerik birimleri arasındaki bağıntılardan oluşan anlamlı bütünleri incelemektedir (Guiraud, 1994: 11). Göstergebilim, göstergeleri ele alan değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir daldır (Barthes, 1979: 5). Gösterge ise genel olarak,

kendi dışında bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanmaktadır (Rıfat, 2009: 11). Gösterge bir uyarıcıdır yani duyuşsal bir tözdür. Uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır (Guiraud, 1994: 30). Gösterge, tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Gösteren ve gösterilen de ayrı ayrı olarak göstergeye işaret etmemektedir (Barthes, 1990: 182). Gösterge, iki yönlü bir ses, görüntü vb.dir. Yaklaşımımızı oluşturan Barthes’de gösterge anlamlama, ile işlev kazanır. Anlamlama bir oluş biçiminde tasarlanabilir ayrıca anlamlama gösterenle gösterilenin birleştiren edimdir (Barthes, 1979: 41). Böylece gösterge de anlamlama sonucu oluşturulur. Her bir göstergenin bir anlamı vardır. Sonuç olarak göstergebilim, anlamlama, anlam, anlamın açığa çıkarılması olarak tanımlanmaktadır (Sayın, 2004: 33).

Saussure ise göstergebilimi “göstergelerin toplum içindeki yaşamlarını inceleyecek bilim” olarak tasarlamıştır (Guiraud, 1994: 17). Bir gösterge ancak gösteren ve gösterilenden oluşur. Saussure göstergeye daha fazla odaklanmaktadır. Ona göre gösterge; anlamı olan fiziksel bir nesnedir. Gösteren; göstergenin algıladığımız imgesidir. Gösterilen; gösterenin gönderme yaptığı zihinsel kavramdır (Yüksel, 1995: 26). Barthes ise göstergebilimi; bir gösteren ve bir gösterilen arasındaki bağıntı olarak tanımlamaktadır (Karaca, 2015: 294). Gösteren; biçim, gösterilen ise içeriktir. Barthes’in çalışmaları daha çok anlam ve anlamlandırma üzerine yoğunlaşmaktadır. Göstergebilim ilkelerini dört ana başlık altında ele almıştır. Bunlar;

- Dil ve söz
- Gösterilen ve gösteren
- Dizim ve dizge
- Düz anlam ve yan anlamdır.

Bir de mit anlam vardır. Ona göre mitler, kapitalist sistemin değer yargılarını korumak ve geliştirmek için oluşturulmuştur (Barthes, 1979: 26). Barthes, gündelik hayatta anlamın ve değerın nasıl oluştuğunu, çağdaş kapitalist toplumun gündelik yaşamdaki göstergelerini inceleyerek, egemen ideolojinin göstergeler aracılığı ile nasıl yeniden ürettiğini göstermektedir. Barthes, medya metinlerinin anlamlandırılmasının iki düzeyde olabileceğini söylemektedir. Bu iki düzeyden ilki düz anlamdır. İkinci düzey ise mit ve simgeyi içeren yan anlam, ideolojik düzeydir. Barthes, düz anlamı ilk, doğal, görünen anlam olarak kullanırken; yan anlamı ise metinlerde gizli olan mit anlamı açıklamak için kullanmaktadır (Barthes, 1990: 53). Düz anlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşmaktadır. Yan anlamlarsa, göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağılı özel değerler anlatır (Guiraud, 1994:45). Barthes, yan anlamda bulunan özel değerlerin, kültüre bağılı olduğunu ve bu bağlamda kodlandığını öne sürmektedir. Göstergeler ve kodlar değer yargıları içermektedir (Barthes, 1979: 88). Barthes modern kültürü göstergebilim ile ele almaktadır. Barthes’e göre göstergebilim yan anlam üzerine kurulmuş bir sistemdir bu yüzden de mit analizi ile başlamaktadır. Düz anlama karşılık yan anlam, içinde mesajın açıkça görünmeyen gizil anlamlarını, varsayımlarını barındırır ve yan anlam çağdaş toplumlarda önemli bir ideolojik işleve sahip olan mitin de temel söylemini oluşturmaktadır.

Çağdaş göstergebilimin önemli bir ismi olan Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla daha çok çağdaş toplumlardaki popüler kültür çözümlemeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) içermektedir. Dolayısıyla insanların iletişim amacı ile kullandıkları dilleri, hareketleri, yerleşim şekilleri ve yaşam düzenlerinin tümü gösterge sistemleridir (Ünal, 2014:1). Barthes bu gösterge sistemlerini anlamlama kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlayarak, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yan anlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar sistemi üzerinde durmaktadır (Barthes,1999: 47). Barthes'in gösterge bilimsel kavramlar olarak ele aldığı yan anlam ve ideoloji, reklam metinlerinin okunmasında anahtar kavramlardır. Barthes'a göre reklam kuşkusuz bir yan anlam olgusudur. Yan anlam, tüketicinin ya da reklamı okuyan alıcının algılayış biçimine göre reklamı algılayıp göstergelerden çıkarttığı yorumlamalardır (Barthes, 1999: 166). Barthes'e göre, göstergelerden çıkan yorumlamalar, yan anlamsal kodlar olan kültürel değerlerle ya da ideolojiyle oluşmaktadır (Sayın, 2004: 59). Bu yüzden Barthes'in çalışmalarında maddi ve simgesel ürünlerin ardında gizlenmiş toplumsal değerlerin şifre çözümünün yapıldığını görmek mümkündür (Köse, 2010: 15).

Barthes'e göre tüketim ve genel olarak moda dizgesinin belli bir tutum ve davranışa zorlayan etkilerini ve reklam yoluyla yaratılan mitler ile bu mitlerin içerdiği yan anlamları ideoloji ile ilişkilendirerek anlam ortaya çıkarılmaktadır (Köse, 2010: 359). Barthes nesnelerin, görüntülerin anlam taşıdıkları ama bu anlamların tek başına bağımsız var olmadıklarını, her görsel göstergenin dille karıştığını belirterek sinemada, reklamda, fotoğraflarda anlamın böyle pekiştiğini savunmaktadır (Barthes, 1999: 87). Reklamalarda tüketicilere pek çok anlam iletilmektedir. Böylece tüketiciler çözümleri, faydaları, hayalleri, yaşamları çeşitli göstergeler aracılığı ile reklamlardan almaktadır. Hatta günümüz çağdaş reklamcılık anlayışında reklamlar kendi başlarına göstergeler olarak değerlendirilebilirler. Çünkü reklamlar hitap etmek istediği tüketicilerin kültürel kodlarından yararlanarak onlara birtakım mesajlar hazırlamakta ve iletmektedirler. Dolayısıyla reklamlar tüketiciler ile ürün-marka arasındaki iletişim sürecinin göstergeleri olarak ifade edilebilir. Bu nedenle göstergebilimsel çözümlemelerde bir noktada; göstergelerin, kodların ve kültürün çözülmesi yapılır (Ünal, 2014: 30). Yapılan bu çözümlemelerde reklamların gereksiz bir tüketimi teşvik ettiği, reklamı yapılan ürün ya da hizmette bulunmayan bazı özelliklerin üründe bulunduğunu söyleyerek tüketicileri yanlış bilgilendirdiği, ürün ve hizmetin vaat ettiği yararın abartıldığı, tüketiciyi satın alma davranışına yönlendirdiği gibi duygusal güdülerine aşırı seslenildiği ve bunun bir sömürü noktasına geldiği gibi birçok farklı tartışma konusu bulunmaktadır. Bu tartışmalar içerisinde kuskusuz en önemlisi ve üzerinde en çok durulana, reklamların çocukları olumsuz etkilediği görüşü ile ilgili olanlardır. Çocuklar gerek kendilerine yönelik ürünlerin reklamlarıyla gerekse aile tüketiminde yer alan ürünlerin reklamlarıyla iletilen mesajlardan etkilenmektedirler (Elden, Ulukök, 2006: 1).

Reklamlar içerdikleri metinsel ve görsel öğeleri sayesinde çocuklar ile iletişime geçmektedir. Günümüzde post modern reklam iletileri altında sunulan mesajlar, ürün ve hizmetlerin tanıtımını gerçekleştirmenin yanı sıra, belli bir yaşam tarzını ve ideolojik içeriğini de çocuklara aktarmaktadır. Koton Kids markasının iki farklı reklamı tüketim

kültürü olgusuna örnek olarak seçilerek reklam metninde anlamın nasıl tasarlandığı ve çocuklara nasıl iletildiği araştırma konusu olarak ele alınmaktadır. Yani Koton Kids reklamındaki göstergelerin, çocuklara tüketici kimliği nasıl aşılandığı ve bunu yaparken hangi değerleri kullandığı göstergibilim tekniği ile ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Reklam filmi, görüntü düzlemi, dilsel ileti düzlemi ve tüketim kültürü göstergelerinin düz anlam/yan anlam düzeyinde çözümlenmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Günümüz Toplularını Etkisi Altına Alan “Tüketim Kültürü”

İnsanoğlunun var olduğu günden beri yaşamını devam ettirebilmek için en temel eylemlerinden biri tüketim olmuştur. Tüketim sözlük anlamı olarak, belirli bir ihtiyacı tatmin etmek için bir ürünü almak, kullanmak ve yok etmek olarak açıklanmaktadır (Odabaşı, 2013: 4). İhtiyaç ise temelde insanın hayatta kalması için gerekli olan yemek, içmek, uyku ve barınma gibi temel gereksinimleridir. Fakat bu ihtiyaçların ne düzeyde karşılanacağı ve genel olarak, insan ihtiyaçlarının neler olduğu konusunda ortak bir anlaşma yoktur (Zorlu, 2014: 64). Genel olarak maddi ve manevi açıdan giderilmesi gereken eksiklikler ya da ihtiyaç olarak tanımlanan tüketim (Tarlak, 2000: 39), esas olarak, tüketici nesnelere, tüketim sürecini, tüketim toplumunu ve tüketim mekânlarını içermesi itibarıyla son derece karmaşık bir olgudur (Ritzer, 2011: 252).

Tüketim bir süreç olarak düşünüldüğünde; belirli ihtiyaçlarımızı tatmin etmek için bir ürünü ya da hizmeti arayıp bulmak, satın almak, kullanmak ya da yok etmek olarak tanımlanmaktadır (Ünal, 2014: 37). Ekonomi literatüründe tüketim: insanların, ihtiyaçlarını karşılamak için mal ve hizmetleri bedel ödeyerek satın alması olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel süreç boyunca tüketimin insan ihtiyaçlarını karşılama anlamı değişmemiştir ama ihtiyaçları doğuran güdüler farklılaşmış böylece insanların tüketime yükledikleri anlamlar değişmiş sonuç olarak da tüketimin toplumsal hayattaki işlevi farklılaşmıştır. Tüketim, ihtiyaçların tatmininden arzuların tatminine evrilmiştir. İnsanları tüketime yönlendirmek için ihtiyaçların vurgulanmasından ziyade arzuların kısıktıldığı bir sistem oluşturulmuştur. Bu değişimin nedeni, mevcut küresel kapitalist düzenin, tüketime ve onun sürekliliğine dayalı bir sistem olmasıdır (Kadıoğlu, 2014: 11). Bu sistem içinde ise tüketim kültürü, az ya da çok tutarlı bir söylem içinde bir araya gelen tüm ileti ve nesnelere sanal toplamıdır (Baudrillard, 2013: 68). Günümüz toplumlarında tüketim kültürü, gösterge ve sembollerin yer aldığı sosyal ve kültürel süreç olarak algılanmaktadır. Bu gösterge ve semboller aracılığıyla yaratılan algılar, bireylerin ihtiyaçlarının şekillenmesinde etkili olmaktadır (Kadıoğlu, 2014: 16). Birey bu ihtiyaçları gidermesiyle benzersizliğini, farklılığını, çoğulluğunu öne çıkarmaktadır. Tüketerek kendini ifade etmeye çalışan birey, yaşamını tükettiği ürünlere yüklenen semboller üzerinden zenginleşmektedir. Bu yeni sistemde, üretim kültüründen tüketim kültürüne, ürün kültüründen imaj kültürüne, fonksiyonel tüketimden uzaklaşıp sembolik tüketime yönelme hâkimdir. Çünkü günümüzde bireylerin kendilerini ifade biçimleri büyük ölçüde tüketim alışkanlıklarıyla şekillenmekte, böylece tüketimin kimlik oluşturmadaki rolü giderek artmaktadır (Ünal, 2014: 17). Bu yüzden tüketimin mantığı, göstergelerin güdümlenmesi olarak tanımlanmaktadır. Tüketimin mantığı tamamıyla dışsallığa dayanmaktadır. Nesne nesnel işlevini kaybeder, çok daha geniş bir birleştiricinin bir simgeler bütününe ögesi haline

gelir, buradaki değeri ilişkiseldir. Ayrıca nesne gerçek anlamını kaybederek, tüm anlamlandırmaları bütünleştirebilen bir yan anlamlar söyleminde tükenmektedir (Baudrillard, 2013: 131). Bu tükenme sürecinde simgeler, yaşamın ve toplumun kitlesel varoluşuna aracılık ettiği içindir ki, salt basit birer simgesel gösterge olarak da yorumlanamaz. Çünkü tüketime kitlesel olarak alıştırılmış toplumlara ait olan tüketim kültüründe, ideolojinin kültürel ve simgesel metalar üzerinden işlediği yeni bir toplumsal kategori biçimlenmektedir (Köse, 2010: 21). Bu yüzden tüketim sadece ekonomik bir süreç değil aynı zamanda sosyal ve kültürel bir süreçtir. Bu süreçte gösterge ve semboller aracılığıyla yaratılan algılar, bireylerin tüketim eylemlerine yansıyan ihtiyaçlarının şekillenmesinde etkili olmaktadır.

Tüketim kültüründe üretilen ya da yaratılan her ürün kısa zamanda piyasalaşmakta ve büyük bir hızla dünyanın her bölgesinden tüketici bularak küreselleşmekte ve tükenmektedir (Erbaş, 2009: 124). Tüketim kültürünün en önemli özelliği, ihtiyacın giderilmesinin son bulmayacağı aksine yeni ihtiyaçların ortaya çıkacağıdır. Çünkü tüketim kültürü materyalist ve hedonist bir yapıya sahiptir ve daha çok pazar ekonomisinin, serbest rekabetin ve piyasa merkezli sistemlerin bulunduğu toplumlarda baskın bir kültürdür. Bu kültürde her yeni ürün, bir sonra çıkacak olan ürünün habercisidir ve asla sonu gelmeyecek olan bir tüketimin şeklinin de belirtisi olmaktadır (Duman, 2014: 87). Bu sebeple kişi tüketim kültüründe ne kadar hızlı tüketirse, ne giyerse odur, ne yerse odur, hatta giderek ne yaşarsa odur. Böylece birey ürünün kullanım değerinin sağladığı doyumdan çok, imgesel varlığının çekim alanına girmektedir; bu tüketim ideolojisinin özüdür (Barthes, 1990: 120). Faydacılık anlayışını kaybeden tüketim, ideoloji haline gelmiş ve böylece bireylere farklı özellikler kazandırmıştır.

O halde burada tüketimin yalnızca gereksinimlerle değil ama gittikçe artan bir şekilde arzulara dayanan bir olgu olduğu görülecektir (Bocock, 2009: 13). Tüketim, hayatların idame ettirilebilmesi için yapılan ekonomik bir eylem olmanın ötesinde mutluluğa, hazzı, refaha, seçkinliğe, hatta bunları reddedenler için isyana, başkaldırıya, yalnızlığa açılan kapıdır (Kadioğlu, 2014: 12). Tüketim ürünleri, fonksiyonlarından çok sahip oldukları anlamlar için satın alınmaktadır. Çoğu zaman bu anlamlar, ürünü kullanmanın getirdiği faydalarla ilişkili olmamaktadır. Tüketiciler o ürün veya markaya sahip olarak, ürünün kişiye aktardığı anlamlar üzerinde daha fazla durmaktadırlar. Ürün ile birlikte kazanılan anlamlar çevreye kişiliğimizi, yaşam tarzımızı kısaca biz ile ilgili bilgileri aktarmada önemlidirler. Kişiliğimizi ifade etmede ve kendimize uygun sosyal ilişkiler kurmada tüketici olarak, çevremizdeki ürün ve markalardan yararlanmaktayız. Ürün veya markaların sahip olduğu anlamlar toplum tarafından üzerinde anlaşma sağlanmış, ortak anlamlardır. Tüketiciler bu anlamları sosyalleşme süreci içerisinde öğrenmekte ve kendilerine en uygun olduğunu düşündükleri anlamları seçmektedirler. Anlamların tüketicilere aktarılmasında ise kitle iletişim araçları, moda ve kültürün önemli etkileri bulunmaktadır. Sürecin bu noktasında ise göstergibilim devreye girmektedir (Ünal, 2014: 13).

Bu tüketim kültüründe üretim düzeninin içine, tüketim düzeni karışmıştır ve bu tüketim düzeni Baudrillard'a göre göstergelerle beslenmekte ve göstergelere sığınarak yaşamaktadır. Bolluk içindeki insanlar, göstergeler tarafından kuşatılmışlardır. İhtiyaçlar, ideolojik bir güçle mutluluğa dayandırılmaktadır ve bu mutluluğa duyulan doğal bir

eğilim gibi gösterilmektedir (Baudrillard, 2013: 51). Yani giyinmek, beslenmek, barınmak ihtiyaçtan çok, tüketim arzusunu doyurulması için toplumda önem kazanmaktadır. Dolayısıyla ihtiyaçtan fazla olan bu ürünlerin bolluğu, bu ürünleri temel işlevlerinden koparmaktadır. Yani giyim biçimimiz, arabamız, evimiz, parfümümüz toplumdaki yerimizin birer göstergesi olmaktadır (Guiraud, 1994: 21). Bu sebeple günümüz toplumlarında insanların ihtiyaçları olan tüm mal ve hizmetleri kendisinin üretmesi mümkün olmadığından bireyin yaşamını idame ettirebilmek için tüketim sistemine dâhil olması kaçınılmazdır (Kadioğlu, 2014: 73). Tüketim kültürünün dolaşıma soktuğu farklılık oyununu layıkıyla oynayabilenler, kendilerini kamusal ya da toplumsal alanda görünür kılabilenlerdir (Featherstone, 2005: 146). Tüketim kültürünün gereğini yerine getiren tüketiciler, ürünleri gerçekten ihtiyaç duydukları için değil, ürünlerin sahip oldukları sembolik anlamları veya kazandırdıkları imajlar için satın almaktadırlar. Featherstone'un da belirttiği gibi tüketim kültürü yaygınlığı, yaşımız ya da sınıfsal kökenimiz ne olursa olsun hepimize kendimizi geliştirme ve ifade etme olanağını sunmaktadır (Duman, 2014: 62). Tüketim kültüründe tüketici sahip olduğu ürünler ile çeşitli bağlar kurmaktadır. Bunlar genel olarak; kimlik tanımlama, nostalji, bağımlılık ve sevgidir. Bazı ürünler/markalar kişiyi tanıtmaya görevini üstlenir. Tüketici o ürün veya markayı kullanarak kişiliği hakkında ipuçları vermektedir (Ünal, 2014: 38). Bu yüzden Bauman tüketim toplumunu aynı zamanda toplumsal kimlik ve hayat tarzı parametrelerinin dönüştürülerek yeniden yapılandırıldığı kültürel bir sistem olarak tanımlamaktadır. Bu sistemin genel işleyişi, mal ve hizmet tüketimi üzerinden kimlikleri ve hayat tarzlarını daha da çekici ve ayrıcalıklı kılacak düşsel atmosferler oluşturmaktan ibarettir. Tahmin edilebileceği gibi, bu işlevi en etkili biçimde yerine getirecek başlıca ikna ve iletişim aracı da reklamcılıktır (Köse, 2010: 114). Öncelikle bireylerin kafasında tüketim eylemi ile ilgili bir fikrin oluşturulması gerekmektedir. Oluşturulacak bu fikir doğrultusunda aynı zamanda ihtiyaçlar belirlenecek, bireye kimlik duyguları esinleyecek nesne ve değerlerin formülasyonuna karar verilecektir. Temelde fikir üretme ve yayma araçları olan kitle iletişim araçları, herhangi bir ürün ya da hizmet için talep yaratma ve bu talebi canlı tutma, tüketim yoluyla elde edilecek hazların ve doyumların bireyin fiziksel ve toplumsal varlığına katacağı kimi değerler konusunda da etkin bir imaj oluşturan güçtür (Bocock 2009: 59). Bu güç, çocukların da topluma tüketici olarak entegre edilmesini, yani çocuğun kültürü ve kimliği meta haline getirmesini istemektedir.

Böylece tüketim kültürü insan ilişkilerini olduğu gibi çocukların kimliklerini de metalaştırmış ve 'kullan ve at' anlayışını reklamlar aracılığıyla çocuklara aşılampaştır. Bu sebeple 'kullan ve at' toplumunun anlamı sadece üretilmiş malları kullanıp atmak değil; aynı zamanda, değerlerin ve hayat tarzlarının da atılabilmesi ve bu sürece çocuklarında dâhil edilmesi anlamını taşımaktadır (Postman, 2004: 67). Sürekli yükselen tüketim standartları karşısında hem toplum hem de çocuklar gerçekten tatminsizdir. Bu yüzden tüketim kültüründe tüm bireylerin yaşam gereksinimlerinin tanımı durmadan yukarıya doğru kaymaktadır (Durning, 1998: 27). Kullan at kültürünün yaygınlaştığı günümüz toplumunda çocuklar da, ihtiyaçlarını karşılayacak ürün veya hizmetlerin sahibi olmaktan çok onların geçici kullanıcıları haline gelmektedirler. Böylece çocuk tüketim kültürü içinde yalnızca tüketici olduğu için değer görmektedir.

Reklamın masum oyuncuları “çocuklar”

İkel de olsa reklam anlayışının belirmesi, insanlar arasında alışveriş ihtiyacının doğması ile gerçekleşmiştir. Öyleyse reklamın geçmişini, insanların birbirleri ile ilişki kurmaya başladıkları ilk zamanlara dayandırmak mümkündür. Geçmişten günümüze, ekonomik ve toplumsal değişmelerle gelen reklamcılığın sanayi devrimi ile birlikte atığa kalktığını söyleyebiliriz. Makinenin icadına ve kullanımına dayanan sanayileşme hareketi kitle üretimini ortaya çıkarmıştır. Üretim artışının, üretilen ürünlerin satışı için bir çabayı gerektirmesinden ötürü ise reklam faaliyetleri yoğunlaşmıştır.

Reklam, insanların gündelik hayatlarına anlam veren, yol gösteren ve hayatlarını yönlendiren bir araçtır (Lefebvre, 1998: 87). Türkiye’de reklamcılığın başlangıcını II. Meşrutiyet’e kadar götürmek olanaklıdır. İlk reklam firması 1908’de İstanbul’da kurulmuştur. Aslında radyo reklamcılığı 1927-1936 dönemine kadar uzanmaktadır. Ancak reklamların düzeyinin düşük olması nedeniyle ticari reklamlar yasaklanmıştır. Reklamcılığın dönüm noktası, 27 Ocak 1951 tarihinden itibaren radyolara reklam alınması olmuştur. Dikkat edileceği gibi, bu tarihin Türkiye’de çok partili siyasal yaşama geçişle ve özel girişim faaliyetlerinin artmasıyla birlikte değerlendirilmesi ve yorumlanması anlamlı olacaktır. 1960’lı yıllar ise reklam firmalarının hızla geliştiği, bilinçli olarak iş olanaklarını değerlendirdiği yıllardır (Tokgöz, 1982: 14). Türkiye de reklamların toplumu etkilemedeki dönüm noktası ise, televizyonun reklam kabul edilmesidir. 31 Ocak 1968’de deneme televizyon yayınlarına başlayan TRT, 1971 yılından itibaren ulusal televizyon şebekesi kurmaya yönelmiştir. Televizyonun reklam araçları arasında yer alması ise 3 Mart 1972’de gerçekleşmiştir (Tokgöz, 1982: 15). Daha sonra reklamların modern toplumlarda üstlendikleri rol ve işlevlerin genel bir muhasebesini yapmak, beraberinde kültürel alanın ticarileşmeye başlaması başta olmak üzere, tüketim kültürünü küresel düzeyde ortaya çıkaran temel bazı etkenlere ilişkin yaşanan evrimsel sürece eğilmemizi de kaçınılmaz kılmaktadır (Köse, 2010: 69). Zaten reklam metinlerinin zaman içerisinde geçirdiği dönemlere bakılırsa bu durum daha net anlaşılmaktadır.

1. dönem (1890-1925) ürün bilgi formatı: reklamlar daha çok ürün hakkında bilgilerin verildiği bir formatta hazırlanmaktadır.

2. dönem (1925-1945) ürün imaj formatı: bu dönemde artık ürünler çeşitli anlam ve sembollerle ilişkilendirilmeye başlamıştır.

3. dönem (1945-1965) kişiselleştirme formatı: ürün ile birey arasındaki bağlara dikkat çekilir. Ürün ile kişi arasındaki ilişkiler (sevgi, macera, statü, hırs, cazibe) işlenir.

4. dönem (1965+ -) yaşam tarzı formatı: bu dönemde artık ürünler yaşam tarzı sunmaktadır. Ürünler artık net bir biçimde toplumsal gruplar ve sınıfların göstergesi olarak işlev görmektedir (Ünal, 2014: 78). Daha sonraki yıllarda ise reklamların toplumsal değişmelere paralel olarak farklı amaçlara hizmet ettiği görülmektedir.

Buradan hareketle tüm reklamlar gösterildikleri dönemdeki kültürel değişmelere birer yanıt olan toplumsal metinlerdir. Toplumsal değişmeler sonucunda kültürel değerler de değişmektedir ve bu değişimin reklama yansımaları, reklamın da kültürel bir metin olduğunu göstermektedir. Reklamın kültürel öğeler ve mitlerle ilişkisi, tüketim kültürü olgusuyla yakından ilgilidir, çünkü tüketim kültüründe tüketim, ihtiyaçtan çok prestij, farklılık, bir gruba ait olma, kimlik edinme, imaj edinme, sınıf atlama gibi simgesel

değerler adına yapılmaktadır. Reklamlar da bu amaçla tüketicilere, ürünü kullandıkları zaman yaşamlarının değişeceğini ve kimliklerinin de farklı olacağını sunmaktadırlar. Bu sebeple geleneksel değerler idealize edilerek, olumsuzluklarından arındırılarak kurgulanıp, reklam metinlerinde kullanılmaktadır (Dağtaş, 2003: 78). Kurgulanmış medya içeriklerinin başlıca amacı, bireylere anlamlı yaşama modelleri sunacak bilgi düzeyinde belli bir yükselmeye neden olmak değil, tutum ve davranışları denetlemek ve koşullandırmak suretiyle izleyiciyi tüketime yönlendirmektir. (Köse, 2010: 33). Reklam, bir ürün ya da hizmetin hoş giden yönlerini tanıtarak kişilerde yeni ihtiyaçlar yaratmayı da amaçlamaktadır.

Reklam, üretilen mal ve hizmetlerin yaygınlaştırılmasında kullanılabilmesi gibi, yeni değer kalıplarının toplumlarca benimsenmesi, alışkanlıklarının değiştirilmesi, yeni alışkanlıklar edinmesinde de önemli bir rol oynamaktadır (Kadioğlu, 2014: 30). Reklamların rolleri bilgilendirmeye, ikna etmeye ve hatırlatmaya yardımcı olmaktır. Bu amaçla reklamların tüketicilerin duygularına ve hayal dünyalarına seslenerek ikna etme güçleri yüksektir (Ünal, 2014: 77-78). Reklamlar ile tüketicinin ihtiyaçlarına seslenmek ve onların ilgisini çekecek unsurlarla ürünlerin ilişkilendirilmesi sağlanmaktadır.

Günümüzde reklamlar ürünün fayda ve kalitesi yerine artık imaj değerlerine seslenmekte, dağıtılan dikkati yeterli süre belli bir odakta tutarak istenen davranışın oluşmasını sağlamaya çalışmaktadırlar (Bauman, 2000: 249). İmaj yaratmaya dönük reklamlar dünyasında, doğal nesnelere (gökyüzü, ağaçlar, atlar, sokaklar, kumlu kıyılar) bile, onları sunmanın sahnesini hazırlamaya başladıkları metalar karşısında kendi anlamlarını kaybetmektedirler. Reklamcılığın sürekli olarak kısıktığı arzu, onun değerlendirilebileceği bütün rasyonel ölçütleri (maddi, ahlaki, estetik, politik ölçütleri) bir kenara koymaktadır (Wernick, 1994: 63- 64). Günümüz toplumlarında kitle iletişim araçları vasıtasıyla ve kapitalist düzenin işleyişine uygun olarak, belli egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda bir düşünsel alan yaratılarak, bireylerin eylemlerini biçimlendiren kültür algısı oluşturulmuştur (Kadioğlu, 2014: 11). İşte bu kültür algısı reklamlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Günümüzde reklamın işlevi, marka ile tüketici arasında bir ilişki kurulmasına yardımcı olacak şekilde ürün ya da kurum etrafında bir sembolizm ve imaj yaratmaktadır (Şentürk, 2008: 22). Özellikle yeni enformasyon teknolojilerinin düşünsel imaj sistemleri olarak yeniden yapılanması ve bu yapılanmaya bağlı olarak etkileri önemli olan reklamlar, tüketme potansiyeline sahip olan izleyicileri imgesel ortamlar yoluyla tüketime katılmaya teşvik edeceklerdir. Tüm bunlara ek olarak, günümüzde, artık tüketim dünyası ile medya dünyası olarak adlandırılan alanlar arasındaki sınırların silindiğini söylemek bile mümkündür (Köse, 2010: 70). Bunun sonucu olarak reklamlar, moda ve kitle iletişim araçları yoluyla, sürekli olarak yeniliğin canlı tutulmasını ve bir değer olarak geçicilik kavramının bilinçlerde inşa edilmesini sağlayarak bir sistem oluşturmaktadır (Bauman, 2006: 127). Bu sistem tüketimi vazgeçilmez ve olağan kılmak için tüketicilerin algılarında satılan ürünleri ve markaları hazzın nesnesi konumuna getirecek algıları ve bilinci reklamlar ile sağlamaktadır (Kadioğlu, 2014: 26). Reklamlar aracılığıyla bireyler hazzı ve geçici tüketime yönlendirilmektedir.

Reklamlar aracılığıyla inşa edilen tüketim kültüründe çocuklara geleceğin tüketimi-

cileri olarak önem verilmektedir. Reklamcı gözüyle çocuk hem tüketen hem geniş bir pazar, hem de reklamı eğlenceli, çekici kılan bir öge durumundadır. Çocuk ya da bebek imgeleri genellikle ilgiyi reklama çekmekte ve hedef kitleye duygusal bir etki yaratarak reklamı yapılan ürünü kullanmaya teşvik etmeye çalışmaktadır (Darıcı, 2013: 45). Geleceğin tüketicileri olarak toplumsallaşacak çocukları bilinçlendirmek için, reklamlar üzerinde dikkatle durulması gerekmektedir (Tokgöz, 1982: 17). Avrupa Topluluğu, 13 Ekim 1989'da çıkardığı Konsey Yönergesi ile önce “televizyon yayını”, “televizyon reklamı”, “gizli reklam” ve “sponsor program” tanımlarına açıklık getirmiş ve bazı kararlar almıştır. Bunlardan çocukları ilgilendirenler şöyledir.

“Madde 11: bütün reklamlar adil ve dürüst olacaktır. Reklamlar yanıltıcı ve tüketicilerin çıkarlarına zarar verecek nitelikte olmayacaktır. Çocuklara yönelik veya içinde çocukların kullanıldığı reklamlarda onların yararlarına zarar verecek unsurlar bulunmayacak ve çocukların özel duyguları göz önünde tutulacaktır. Haber belgesel, dini programlar ve çocuk programları arasına reklam koyabilmek için bu programların sürelerinin en az 30 dakika olmaları gerekir. Bunlardan sonra her 20 dakika da bir reklam konulabilir.”

“Madde 14: bütün ürünleri reklamlarına izin verilmeyecektir. Her çeşit alkollü içki reklamları aşağıdaki kurallara uygun olacaktır. Bu reklamlar özellikle reşit olmayan küçüklere yönelik olmayacak ve reklamı yapılan alkollü içeceği içen kişi bu yaş grubuna dâhil olabilecek bir görünüme sahip bulunmayacaktır.”

“Madde 16: reklam, çocukların ya da anne-babaların ruhsal ve fiziksel özelliklerini kullanarak onları bir malı almaya zorlayıcı olamaz.”

“Madde 22: üye ülkeler, televizyon yayınlarının küçüklerin fiziksel, zihinsel ve ruhsal gelişmelerine zarar veren, özellikle pornografi ve şiddet içeren programların yayınlanmaması konusunda gerekli önlemleri alacaklardır. Üye ülkeler aynı zamanda programlarda ırk, seks, din ve milliyet konusunda kin duymaya yöneltici öğelerin bulunmamasını güvence altına alacaklardır (Pembecioğlu, 2006: 327).”

Toplumsal yaşamın şekillenmesinde etkili olan reklamlarla yoğun bir şekilde teması olan kesimi çocuklar oluşturmaktadır. Çocukluğu simgeleyen ne kadar işaret varsa, bu işaretlerin medyada buharlaştığı, çarpıtıldığı ya da çocukların yetişkinmiş gibi yapılandırıldığı görülmektedir (Şentürk, 2008: 14). Günümüzde reklam aracılığıyla çocuklara sunulan her türlü bilgi miktarında artış ve çeşitlilik korkunç boyutlara varmıştır. Farklı kaynaklardan bilgi almak durumunda kalan çocuk aynı zamanda, bu kaynakların yorumladığı gerçeklik ile karşı karşıya kalmaktadır (Tokgöz, 1982: 50). Dolayısıyla reklamlar, pasif alıcı konumunda bulunan çocukları önemli ölçüde etkilemektedir.

Reklamlar, tıpkı toplumsal ve siyasal varoluşa arabuluculuk etme işlevine sahip olduğu gibi, bireylerde anlık ve geçici kimlik yaratabilme gücüne de sahiptir (Bauman, 2006: 119). Kimlik insanın kendini kavrayışının bir ifadesidir. Bireyin kimlik bilincine varması, belirli bir anda aniden ortaya çıkan veya miras alınan değişmez bir kavrayış değil, insanın gelişim süreci boyunca diğerleriyle etkileşim içinde öğrenilen, geliştirilen bir kavrayışdır. Kendini diğerleriyle kıyaslama, kimlik inşasını sağlayan en önemli süreçlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Birey, reklamlardan aldığı mesajlar aracılığıyla kimliğini arzu ettiği şekilde konumlandırmak için giyinme tarzlarından, dil kullanım biçimlerine, boş zaman etkinliklerine, müzik tüketimine ve medya kullanma örüntüle-

rine kadar farklı materyal ve kültürel öğelere başvurmaktadır (Kadıoğlu, 2014: 35). Bu bağlamda reklamlar, bireylerin kimlik oluşturmaya, bu kimliği sergilemesine, bireysel ve sosyal ilişkiler kurmasına ve düşsel dünyasını zihinsel ve fiziksel anlamda gerçekleştirilmesine temel oluşturmaktadır (Ünal, 2014: 10). Bocock çocukların dünyaya tüketme arzusuyla gelmediklerini, tüketici olmayı öğrendiklerini belirtmektedir. Sahte ihtiyaçların yaratılmasında ve sembollerin üretilip yaygınlaştırılmasında önemli bir yerde duran reklamlar sayesinde çocuk, göstergeleri tüketerek kimlik ve aidiyet sorununa çözüm üretmekte ve kendine bir statü kazandırmaktadır (Bocock, 2009: 88). Bu yüzden çocuklardaki sosyal kimlikler ve aidiyet, reklamların iletildiği içeriklerden etkilenmektedir.

Reklamlar, tüketerek mutlu olma algısını yaratan ve pekiştiren en etkili faktörlerdir. Sadece bir tüketim ideolojisi sunmakla kalmazlar; aynı zamanda çocuğun üretici özne olmaktan ziyade tüketici özne olarak doyuma ulaşan bir kimlik algısı yaratırlar. Tüketici çocuk bir ürünü satın aldığı anda, reklamlarla vurgulanan, o ürüne sahip olanların sınıfsal, fiziksel, psikolojik özellikleri ile kendini özdeşleştirir (Kadıoğlu, 2014: 44). Reklamların arzu nesnesi olarak yansıttıkları ürün, aynı zamanda, toplumsal anlamda yüklü kültürel bir sembol olarak sunulmaktadır. Bu sembol ile o ürünü kullanan çocuklara atfedilen bir sosyo-kültürel kimlik bulunmaktadır. Demek ki bu tür reklamlar somut bir anlamda da ideolojik niteliklidir (Wernick, 1994: 58). Bu ideolojide, reklam tüketilecek ürünlerin niteliğiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz. Reklamın içeriği, ürünleri satın alacakların korkuları, fantezileri, mutlulukları ve rüyalarıyla ilgilidir. Reklamla ürünlerin değerli bulunması değil, tüketicilerin yani çocukların kendilerini değerli hissetmeleri amaçlanmaktadır (Postman, 2004: 144-145).

Bu doğrultuda, reklam, kendi ideolojisi çerçevesinde bir yaşam tarzını yani markayı çocuklara sunmaktadır (Şentürk, 2008: 164). Reklamlarla çocuğa tüketim şekilleri ve alışkanlıkları sunulmaktadır. Bu şekilde geleceğin tüketicisi olacak çocuklarda marka tercihi ve marka sadakati yaratılmaya çalışılmaktadır. Çok erken yaşlarda tüketici kimliği kazanan çocukların, sürekli tüketime yönelerek doğru ve yararlı alışkanlıklar edinme olanağını yitirecekleri, toplumsal değerleri hiçe sayan, maddeci ve bencil varlıklara dönüşebilecekleri ileri sürülmektedir (Elden, Ulukök, 2006: 18).

Uygulama ve Bulgular

I. Koton Kids “çocuk kafası çocuk modası” reklamı

a) Reklam filminin öyküsü

Reklam filmi bir hastanede bir kadının erkek bebek dünyaya getirmesiyle başlar. Reklam filminde bu erkek bebek, diğer bebekler gibi ağlayarak dünyaya gelmeyerek ve doktora “çak” yaparak gösterilmektedir. Daha sonra bu erkek bebek tahmini olarak 2 yaşına geldiğinde ve ailesinin desteğiyle değil kendi çabasıyla yani Koton Kids markasının ayakkabılarıyla yürümeye başlıyor olarak gösterilmektedir. Bir sonraki görüntüde ise aradan uzun yıllar geçmiş, erkek çocuk okula başlamıştır ve yine tarzıyla okuldaki diğer öğrencilerin özellikle de kız öğrencilerin ilgisini çekmektedir, gösterilen sahnede erkek çocuk bahçede bulunan kız öğrencinin yanına gelmekte ve yanına oturmaktadır, kız öğrenci bu durumdan memnun gösterilmekte diğer iki kız öğrenci ise hayran bir şekilde

onları izlemektedir. Daha sonra verilen sahnede erkek çocuk okul koridorunda tek başına yürümekte ve onun üstündeki giysileri gören tüm diğer öğrenciler hem ona hayran kalmakta hem de kendi giysilerini çıkarmaktadırlar. Diğer bir sahnede ise erkek çocuk ve diğerleri koro da şarkı söylemekte ancak Koton Kids erkek çocuğu diğerlerinden farklı “tarz” hareketler sergilemekte ve salonun beğenisini toplayarak, alkışlanmaktadır. Reklam son olarak erkek çocuğun göz kırpmasıyla sona ermektedir.

b) Reklamın dilsel ileti düzlemi

“O doğduğunda ağlamadı, doktora çak yaptı.

Yürümeye karar verdiğinde, ilk adımını herkes gibi atmak istemedi, ayakkabılarını giydi.

Aradan uzun yıllar geçti, tarzını hep korudu.

Gezmelerde teyzelerin elini öptü ama centilmence.

Veeee, okula başladı. Daha okumadan yazmayı(!) öğrendi.

Okul hayatı boyunca bir gün bile olsun kopya çekmedi, tarzıyla hep kopya verdi.

Evet o da koroya katıldı ama daha çok solo takıldı.

Tarzı olan çocuklar Koton’dan giyinir.

Koton çocuk kafası, çocuk modası.”

Reklam, 48 saniyeden oluşmakta ve yetişkin bir erkek tarafından seslendirilmektedir.

c) Reklamın görüntü düzlemi

Reklam filminde Koton Kids markasının kıyafetlerini giyen erkek çocuğun doğumundan itibaren diğer kıyafetleri giyen çocuklardan farklı olduğu anlatılmaktadır. Erkek çocuk verilen tüm sahnelerde yetişkinlere özgü olan davranışları sergilemektedir. Tek başına yürümeye başlamakta ve gittiği gezmelerde kadınların elini geleneksel tarzda değil de, batı medeniyetlerinde saygı ve nezaketen yapılan şekilde öpmektedir ve kadınlar bu durumdan oldukça memnun görünmektedir. Daha sonra çocuk okula başlamaktadır ve koton kids markasının kıyafetlerini giyen bu erkek çocuk 7 yaşında olmasına rağmen, yine yetişkinler gibi davranarak kız çocuğa yaklaşmakta ve ilgisini belli etmektedir. Kız çocukta erkek çocuğun kıyafet tarzından dolayı bu ilgiden memnun olduğunu gülümseyerek göstermekte ve diğer kız çocukları bu duruma hayran hayran bakmaktadır. Okul koridorunda kıyafetleriyle ve kendine güvenen davranışlarıyla gösterilen erkek çocuğun asla kopya çekmediği tarzıyla diğerlerine kopya verdiği söylenmektedir. Burada vurgulanan çocuğun ahlaksal ve eğitimsel yönden örnek veya lider olması değil de; sadece kıyafetleriyle yani dış görünüşüyle toplumda var olabileceğidir. Reklam da çocuk yaşamı boyunca hep diğerlerinden farklı davranışlar sergilemektedir ve bu gücü markanın kıyafetlerinden almaktadır. Koro da herkes gibi şarkı söylememekte yine farklı davranmaktadır. Ve bunu izlemekte olan tüm salon çocuğu beğenerek alkışlanmaktadır yani çocuğun tarzıyla, dış görünüşüyle var olmasını desteklemektedir. Burada söz konusu olan başka bir durum ise anne-babalara da hitap edilmesidir. Eğer sizin çocuğunuz da bu kıyafetlere sahip olursa herkes tarafından beğenilip, takdir edilip, ayrıcalıklı bir konuma sahip olarak en nihayetinde alkışlanabilir mesajı gönderilmektedir.

d) Koton Kids reklamındaki tüketim kültürü göstergelerinin düz anlam/ yan anlam düzeyinde çözümlenmesi

Reklam filminde yer alan göstergeler tüketim kültürü bağlamında incelendiğinde çocukların konumlandırılışı dikkat çekicidir. Reklamalarda çocuk hem reklam filminde oynayan hem de izleyen ya da ürünün hedef kitlesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukların kendilerine sunulan bir mesajı muhakeme edebilmesini beklemek yersizdir. Çocuk reklamı gerçekleşmişçesine algılar. Bu tür reklamlar çocuğu gelecekteki tüketici pozisyonuna daha küçük yaşlardan başlayarak hazırlamaktadır. Hem kendi hem de ailesi ile ilgili satın alma kararlarında etkiye sahip olan çocuk, bu iki durumdan dolayı “tüketici” kavramı ile özdeşleştirilebilir. Bu bağlamda çocuklar artık isteklerini özgürce dile getirebilen, satın alma ya da aldırma gücüne sahip bireyler olma yolunda ilerlemektedir. Reklam filminden etkilenip, ona öykünüp o ürüne sahip olmak isteyecek ve bu konuda ailesine de baskı yapacaktır.

Reklam filminin vurguladığı başka bir olgu ise, çocukların büyüklerine öykünüp aynı onlar gibi davranmalarını içermesidir. Tüketimi artırmak için bir araç olan reklamlarda çocuklar ve aileleri çeşitli şekillerde özendirilmektedir. Reklamda çocukların tüketici davranışları üzerinde durulduğu gibi aileleri de tüketime özendirme söz konusudur. Çocuklar tarz sahibi olmalı böylece dış görünüşleriyle dikkat çekerek mutluluğu elde edebilecekleri sık sık vurgulanmaktadır. Buradan yola çıkarak ailelerin hem tarzı olan bir çocuğa sahip olmaları hem de çocukların kendi kimliklerini tüketim göstergeleriyle kurmaları yönünde bir model oluşturulması amaçlanmaktadır. Ayrıca çocuğun normal ihtiyaçlarının dışında, hobi ihtiyaçlarının (koroya katılma gibi) giderilmesi gerektiği ve böylelikle çocukların mutluluğunun sağlanabileceği anlayışı ifade edilmektedir. Okullar ve hobi mekânları çocukların kendilerini veya becerilerini geliştirmeleri için değil; imajlarını, tarzlarını ve bunlar aracılığıyla oluşturdukları kimliklerini sergileyebilecekleri alanlar haline gelmektedir. Çocuk tüketim kültürünün aracı olan markanın ürünlerini tükettikçe ve bununla beğeni topladıkça mutluluğa ulaşacaktır. Bu mesajı alan izleyici çocuk da tüketim kültürünün devamını sağlayacaktır.

Reklamda çocuklara aktarılan bir diğer yan anlam da cinsiyet rolleridir. Çocuk, küçük yaşlardan itibaren toplumun gelecekte kendisinden beklediği cinsiyet rollerini bir anlamıyla reklamlardan da öğrenmektedir. Çocuklara yönelik reklamlarda, cinselliği çağrıştıran görüntülerin yer alması, onların gelişim özelliklerine uygun olmayan yaşlarda cinselliği tanınmasına neden olmaktadır.

II. Koton Kids “bu benim tarzım” reklamı

a) Reklam filminin öyküsü

Reklam filmi birçok sahne ve bu sahnelerde yer alan birçok çocuktan oluşmaktadır. Bu reklam bir kız çocuğunun tütü eteğiyle dans etmesi ve anne babasının mutlu bir şekilde onu izlemesiyle başlar. İkinci sahnede, bir erkek çocuğun farklı zamanlarda ama hep aynı kıyafeti giydiği, annesinin başka bir kıyafeti gösterdiği ancak çocuğun kabul etmediği, üçüncü sahnede, abisinin pantolonunu giymiş ve gömleğini yanlış düğmelemiş bir erkek çocuğun topun peşinden koşması gösterilmektedir. Dördüncü sahnede, bir kız

çocuğun pembe bir kazağı başına geçirmesi, beşinci sahnede düğüne anne babasının şık giyiminin aksine, kar montuyla giden bir erkek çocuğu, altıncı sahnede uyuyacak olan bir kız çocuğun pijamalarıyla değil de, tütü eteğiyle uyumaya çalışması, yedinci sahnede ise şapkalı çok seven ve aynı andan iki şapka takan bir kız çocuğu anlatılmaktadır.

b) Reklamın dilsel ileti düzlemi

“Evet bende bazen biraz uyumsuz giyinebilirim.

İlle de hep aynı şeyi giymek isteyebilirim.

Pantolonum abimin olabilir, bir düğmem de atlanmış.

Napıyım ben çocuğum, bu benim tarzım.

Uykumda tütümü, düğüne bile kar montumu,

İki şapka takıyorum, ben de bunu seviyorum.

Çünkü dostum ben çocuğum bu benim tarzım.”

Dış ses: onlar çocuklar istedikleri gibi olurlar Koton Kids.

c) Reklamın görüntü düzlemi

Bu reklamda yer alan tüm sahnelerde gösterilen çocukların ortak özelliği kendi tarzlarını kendileri oluşturmak istemeleri ve çocuk bile olsalar giyimlerine dair kendi fikirlerinin ve isteklerinin olabileceği vurgulanmaktadır. Reklamda çocuk uyumsuz da giyinmişse, sürekli aynı kıyafeti de giymişse, çocuk kendi istediğini yapmaktadır ve bu ailesi tarafından kabul edilmekte ya da anlayış gösterilmektedir.

d) Koton Kids reklamındaki tüketim kültürü göstergelerinin düz anlam/ yan anlam düzeyinde çözümlenmesi

İletişim araçları içinde çocukların en çok dikkatini çeken reklamlar; rengiyle, sesiyle ve hareketliliğiyle çocukların ilgisini en uç noktalara taşımaktadır. Bu reklamda da hem renklerin canlılığı hem de reklam müziğinin ilgi çekici ve akılda kalıcı olması çocukları tüketime yönlendirmektedir. Reklam müziklerinin ilgi çekici olması ve içinde marka isminin ve logosunun tekrar edilmesi hem çocukları marka alışkanlığına itmekte hem de ailelerine almaları yönünde baskı yapmalarına yol açmaktadır. Marka isimleri, görsel ve sözel biçimlerde reklamlarda yer alarak henüz okuma yazma bilmeyen çocukların zihnine yerleşerek kalıcı olmaktadır. Böylece çocuklar, logosunu gördüğü, adını sıkça duyduğu markayı alışverişte tercih ederek ailelerini yönlendirebilmektedir. Çocuklar reklam videoları, sürekli tekrarlanan sloganlar ve müziklere daha çok ilgi gösterirler. Markaları tanıyabilir ve isteyebilirler.

Reklamda markanın ürünlerinin tüketilmesi ya da alınması için çocukların saflığı, afacanlığı, sevimliliği, tüketiciliği ve aile ile ilgili yönleri üzerine odaklanılmaktadır. Çocuk istediğini giymekte özgür bırakıldığı takdirde birey olabileceği, özgüven kazanacağı, sosyalleşme sürecini başarıyla tamamlayacağı mesajları reklamlarla bütünleştirilmektedir. Ayrıca, çocuk olmasına rağmen onun da bir isteği yani bir tarzının olabileceği böylece kendi kimliğini o markaya sahip olarak kendi oluşturabileceği anlamı izleyiciye yan anlam olarak verilmektedir.

III. Koton Kids Reklamlarının Göstergesel Çözümlemesi

	Gösterge	Zaman	Mekân	Nesne	İnsan	Marka	Kimlik
Düz anlam	Gösteren	1-1 yaş 1-3 yaş 3-6 yaş	Ev Okul Hastane Düğün	Panço Pantolon Etek Şapka Mont Elbise Jean	Kız çocuk Erkek çocuk	Koton Kids	Çocuk kimliği
Yan anlam	Gösterilen	Bebeklik çağı Çocukluk çağı	Özel alan Kamusal alan Gündelik yaşam	Moda Tarz İmaj Ayrıcalık	Cinsiyet	Statü, sosyal kimlik, mutluluk, gösteriş, dikkat çekme, rahatlık,	Çocuğun tüketici kimliği, bireysellik, özgüven, sosyal kimlik
		Çocuğun doğduğu andan itibaren tüketim ortamı kurulması	Çocuğun tüm yaşam alanlarına tüketim alışışının yerleştirilmesi	Ailesi aracılığıyla aldığı kıyafetler sayesinde çocuğun toplumda ayrıcalıklı bir konum elde etmesi	Toplumsal cinsiyetin çocuklara dikte edilmesi	Markanın tüketimiyle çocuğun daha mutlu olabileceği inancının verilmesi	Tüketim aracılığıyla çocuğun özgür bir kimliğe sahip olabilmesi

Günümüzde tüm bireyler gibi çocuklarda tüketim toplumunun nesnesi haline gelmişlerdir. İhtiyaç için tüketmekten çok zevkler ve hazlar için tüketimin yapıldığı yaşamda çocuklarda artık etkin hale getirilip tüketime dâhil edilmişlerdir. Bu dâhil edilme

süreci ise reklamlar ile hızlandırılmıştır. Ele alınan iki reklam örneğinde de asıl amaç ürünün satılması ya da bir ihtiyaca yönelik olarak üretilmesini topluma ya da bireylere duyurmak değildir. Amaç tıpkı bireyler gibi çocuklarında isteklerinin, hazlarının ya da günlük zevklerinin doyurulmasıdır. “panço, pantolon, etel, şapka, mont, elbise, Jean” birer gösterendir. Bunlar ile gösterilen ya da gösterilmek istenen ise “moda, tarz, imaj, ayrıcalık” tır. Yani bu nesnelere ihtiyaç için değil toplumda temsil ettikleri ya da sağladıkları anlamlar için satın alınmalıdır. Yani çocuğun giyinme eylemi artık bir ihtiyacı karşılamaktan çok “statü, sosyal kimlik, gösteriş, dikkat çekme, bireysellik” gibi değerleri karşılamaktadır. Reklam ile vurgulanan markanın ürünlerinin tercih edilmesi sonucunda çocuğun toplumsal bir ayrıcalık elde edeceğidir. Bu marka satın alındığında çocuğunuz özgüvenli ve mutlu bir kimliğe sahip olacaktır.

SONUÇ

Günümüz toplumlarında hâkim olan tüketim kültüründe önemli olan ihtiyaçların giderilmesi değil; arzuların doyurulmasıdır. Bu yüzden insanları tüketime yönlendirmek için ihtiyaçların vurgulanmasından ziyade arzuların kışkırtıldığı bir sistem ortaya çıkmıştır. Bu değişimin nedeni, mevcut küresel kapitalist düzenin, tüketime ve onun sürekliliğine dayalı bir sistem olmasıdır. Kapitalizm olarak adlandırdığımız sömürü ilişkisi, üretilen malların tüketimini sağlamak amacıyla, önüne çıkan her türlü koşulu kullanmaktadır. Kullanırken de çeşitli iletişim araçlarından özellikle de reklamlardan fazlasıyla faydalanmaktadır. Reklamın en temel işlevi bireylerde tüketim isteğini artırmak ve böylelikle üretilen ürünlerin satışını fazlalandırmaktır. Ancak reklamcılık basit anlamıyla bir mal ya da hizmetin satışının sağlanması ya da artırılmasının ötesinde bir yaşam tarzının yerleştirilmesi amacıyla hizmet etmeye başlamıştır. Bu temel amacını gerçekleştirmesine yönelik olarak da çocuk ve çocukluk kavramını bile kullanmaktan çekinmemektedir.

Reklamlar, yoğun olarak çocuğun sosyal, kültürel ya da eğitimsel açıdan ilerlemesini ya da yeniden konumlandırılmasını hedeflemekten çok çocuğun ekonomik açıdan katıldığı bir toplum yapısı ile ilgilenmektedir. Genel olarak reklam metinlerinde çocuğun belli bir davranış ve tüketim biçimine yönlendirilmesi söz konusu olmaktadır. İnsan doğası gereği ihtiyacı karşılanmadığı zaman mutsuz olur. Bu istek ve arzuları karşılanmadığı zamanda böyledir. Reklamlar, bir ürüne sahip olmanın ya da o ürünü kullanmanın, çocukları aynı yaşta diğer çocuklardan sosyolojik ve psikolojik bakımdan avantajlı kılacağını; ürüne sahip olunmadığı zaman da toplumdaki dışlanma, alay edilme, gizli aşağılanma gibi eksik duyguların oluşacağı izlenimini vererek, mutsuz olunacağı ve bu yüzden de o ürüne sahip olunması gerektiğini vurgulamaktadır. Farklı olmak için tüketen, ancak, tüketirken aynılaşan çocuk, geçmişe göre, daha fazla tüketerek kimliğini ifade etmeye çalışmaktadır. Farklılıkları yüceltmek amacıyla üretilen reklamlar sayesinde çocuk, kullandığı ürünün diğerlerinden farklı olduğu algısını yaşamakta ve ürünü tüketerek kendini farklı hissetmek istemektedir.

Bu bağlamda bütün reklamlar ürünü satarlarken aslında tüketim değerlerini, yaşam tarzını ya da bir imajı satmaktadırlar. Reklamda gösterilen ürün belli bir topluluğa, sosyal sınıfa üye olmanın anahtarını sunmakta ve o ürünü elde etmenin sonucunda yaşanacak ayrıcalığı ve seçkinliği öne çıkarmaktadır. Çalışmamızda incelenen reklamlarda,

çocuklar metalaştırılmış yani tüketim süreci çocukları belli bir imaja yönlendirmek ve o imajı elde etmeleri için çalışmalarını, tüketmelerini ve arzularını gidermek olarak işlenmiştir. Ayrıca reklamlarda kullanılan çocuk ögesi yetişkinin duygularına da seslenmekte ve ebeveynlerin reklamdaki çocukla kendi çocuğu arasında özdeşim kurmalarına neden olmaktadır.

Çocuklara yönelik reklamlar da, toplumsal değerler dikkate alınmalı, çocukların merhametli, insancıl, çalışkan, dürüst ve saygılı olmak gibi etik değerlere önem veren bireyler olarak yetişmesi için mesajlar verilmelidir. Aynı zamanda bu süreçte ebeveyn-çocuk ilişkisinin yapıcılığına zarar verilmemelidir. Reklamda vurgulanan çocuklara sınırsız hoşgörü ve anlayış gösterme sanıldığı kadar faydalı bir tutum değildir. Davranışları konusunda düzeltici yanıt alamayan çocuklar, kendilerini yönetme ve sosyal uyum gösterme açısından yetersiz kalabilmektedir çünkü çocuklara etik değerler değil; bireysellik, dış görünüşün ve tüketimin önemi aşılanmaktadır. Reklamlar, çocuğa tüketici özne olmaktan çok üretici özne olmayı vurgulayan bir kimlik ya da imaj yaratmalıdır. Reklamlar ile çocuklar maddeci ve bencil iletilerle yönlendirilmemeli, eğitici ve öğretici değerler aşılanmalıdır.

Çocuk ve çocukluk hakkında unutulmaması gereken şey, çocukluğun toplumsal süreç içerisinde kendi başına; kendine özgü ayrı bir evre ve süreç olduğu ancak çocukların küçültülmüş birey ya da minyatür yetişkin olmadıklarıdır. Bu çocuk kitlesinin sosyalleşme, eğlenme, öğrenme ve tanıma etkinliklerinde reklam artık, en az okul, aile ve akran grupları kadar etkili olabilmektedir. Haliyle, reklamlarda ne tür konulara yer verildiği, bu konuların neden ve nasıl ele alındığı çocukların güvenli geleceği, demokratik bir çocuk politikası oluşturma konuları açısından önemlidir. Çocukları, sosyal, kültürel, psikolojik, zihinsel, bedensel ve bilimsel yönden olumlu etkileyecek tarzda hazırlanan reklamlar, her yönden sağlıklı bir neslin yetişmesine yardım edecektir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri* (Çev.: Berke Vardar, Mehmet Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (Çev.: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1999). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev.: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu: söylenceleri/yapıları*. (Çev.: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*. (Çev.: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bocock, R. (2009). *Tüketim*. (Çev.: İrem Kutluk). Ankara: Dost Kitabevi
- Dağtaş, B. (2003). *Reklamı Okumak*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Darıcı, S. (2013). *Bilinçaltı Reklamcılık ve İletişim Teknikleri*. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Duman, M. Z. (2014). *Tüketim Toplumu: Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Kadim Yayınları.
- Durning, A. (1998). *Ne Kadar Yeterli: Tüketim Toplumu ve Dünyanın Geleceği*. (çev.: Sinem Çağlayan). İstanbul: Tübitak Tema Vakfı Yayınları.

- Elden, M. Ulukök, Ö. (2006). Çocuklara Yönelik Reklamlarda Denetim ve Etik. *Küresel İletişim Dergisi*. 2. 1-23.
- Erbaş, H. (2009). *Küreselleşme, Kapitalizm ve Toplumsal Dönüşümler*. Ankara: Palme Yayıncılık
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev.: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guiraud P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev.: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kadioğlu Z. K. (2014). *Tüketim İletişimi (süreçler, algılar ve tüketici)*. İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Karaca, N. (2015). *Türkiye’de Sosyoloji (Analiz ve Uygulamalar)*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Köse, H. (2010). *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Lefebvre, H. (1998): *Modern Dünyada Gündelik Yaşam*, (Çev.: Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Odabaşı, Y. (2010). *Tüketim Kültürü (Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma)*. İstanbul: Sis-yam Yayıncılık
- Pembecioğlu, N. (2006). *İletişim ve Çocuk (İletişim Ortamlarında Çocuk Ve Reklam Etkileşimi)*. Ankara: Ebabil yayınları.
- Postman, N. (2004). *Televizyon Öldüren Eğlence (Gösteri Çağında Kamusal Söylem)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ritzer, G. (2010). *Küresel Dünya*. (Çev. : Melih Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rıfat. M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sayın, Ö. (014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şentürk, M. (2009). Çocuklara Yönelik Programlar ve Bu Programlarda Yayımlanan Reklamların İçerik Analizi Araştırması. Ankara: Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü.
- Tarлак, Ö. (2000). *Tüketim: Bireysel Eylemin Dönüşümü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Tokgöz, O. (1982). *Televizyon Reklamlarının Anne-Çocuk İkilisine Etkileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: 501.
- Ünal, S. (2014). *Göstergebilimsel Açından Sembolik Tüketim*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Wernick, A. (1996). *Promosyon Kültürü (Reklam, İdeoloji, ve Sembolik Anlatım)*. (Çev.: Osman Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama (Melih Cevdet Anday Tiyatrosu)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Zorlu, A. (2014). *Tüketim Sosyolojisi: Modern Tüketimin Tarihinden Tüketim Araştırmalarına*. Ankara: Global Yayınları.

ÖZET

**TÜKETİM KÜLTÜRÜ TEORİSİ BAĞLAMINDA ÇOCUKLARIN
REKLAMLARDA KONUMLANDIRILIŞI: “KOTON KİDS” REKLAM
FİMLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME**

Günümüzde mal ve hizmetlerin tüketimi, temel ihtiyaçların karşılanmasından çok, kişilerin toplum içindeki yerini, konumunu belirleyen bir gösterge niteliği taşımaktadır. Reklam aracılığıyla bireylere kullandıkları ürün sayesinde toplumda ayrıcalıklı bir konuma sahip olacağı bilinci aşılacaktır. Bütün reklamlar özelde bir ürünü satarlarken genelde de tüketim değerlerini ve o ürünün yansıttığı yaşam tarzını satmaktadırlar. Reklam, kültürümüzün bir parçasıdır ve bu kültürle ilgili idealler sunmaktadır. Yani reklam, ürünleri ve tüketici kapitalizmini satmak için kullanılmaktadır. Reklamın tüketim ideolojisini taşıdığı nokta budur. Reklamlar artık hayatımızın her yanını sarmış durumdadır. Bireyler özellikle de çocuklar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak reklam iletilerini almakta ve tüketim eylemini gerçekleştirmektedir. Reklamlar bir taraftan bireyleri ve çocukları tüketime yönlendirirken, diğer taraftan da çocukların toplumsal konumlarını kontrol altına alma işlevini yerine getirmektedir. Sosyalizasyon sürecinde reklamlar aracılığıyla çocuk kendisine ve çevresine anlam katacak, çalışmak, başarılı olmak, erdemli olmak gibi insani boyuttaki pek çok değer yargısından ziyade, sadece tüketerek mutlu olunacağı yolundaki düşünceye inandırılmaktadır. Bu çalışmada, çocuklar üzerinde tüketime dayalı bir kimliğin ve yaşam tarzının nasıl kurgulandığı, reklam metinlerinde tüketim kültürünün egemen değerlerinin ve ideolojisinin nasıl yeniden üretildiği Barthes’den hareketle gösterge tekniği kullanılarak analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: çocuk; göstergebilim, reklamlar, sosyal kimlikler, tüketim kültürü

ABSTRACT

**POSITIONING IN CHILDREN’S ADVERTISING IN THE CONTEXT OF
THE CONSUMER CULTURE THEORY: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS
ON “KOTON KIDS” ADVERTISEMENT FILMS**

At the present time, the consumption of goods and services has become an indicator which determines people’s place and state in society rather than meeting their basic needs. Through commercial, the awareness that an individual will have a privilege position in society is given; by the consumption habits and products he/she uses. While all commercials sell a product in private, in general they also sell the value of consumption and the life style which the product reflects. The commercial is a part of our culture and it presents ideals about this culture. The commercial has been used to sell the products and the consumer capitalism.

This is the point that the commercial has the consumer ideology. Now, commercials have become a big part of our lives. The individuals, especially the children, get the message of commercials consciously or unconsciously and they perform consumption activity. While commercials direct individuals and children to consumption on one hand, on the other hand they function as a control mechanism of the social values. During socialisation process, a child will give a meaning to him/herself and his surrounding through commercials, and rather than achieving numerous humanitarian values such as; working, being successful, and being a virtuous person, he/she will be convinced that he/she could be happy just by consuming. In this study, by means of using semiology technique with reference to Barthes, it has been analyzed how the consumption-centered identity and life style are fictionalised on children, and how the dominant values and ideology of consumption culture are recreated in commercial texts.

Key Words: child; semiology; commercials; social identities; consumption culture



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.36

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

ÇİZGİDEN GÖSTERGEYE 1990'LI YILLARDA TRABZON'DA CİNSİYET HALLERİ: HAMSİ DERGİSİ ÖRNEĞİ

Ayşula KURT*

GİRİŞ

“İnsan neye güler” sorusuna verilecek cevaplar arasında en kapsayıcı ve açıklayıcı olanı insanın kendisidir bir bakıma. Öyle ki insan, *“farklı bedenlerde ortaya çıkan kendine gülmektedir”* (Eker, 2014: 3). Bedenin mizah** öğeleriyle yeniden inşa edildiği yaşamın kendisi bir sahne olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sahne, gündelik yaşam pratikleri içerisinde deneyimlenen; kimine göre hata, kimine göre kusur kimine göre de ayıp olarak kategorilendirilen eylem ve tabuların, hatta korku ve endişelerin başrolü paylaştığı bir tiyatro sahnesi olarak okunabilir. Söz konusu sahnede ortaya koyulan oyun, kaçınılan, görmezlikten gelinen kimi zaman yok sayılan ama çırpındıkça daha fazla bulaşılan yaşamın ta kendisidir. Yaşamın mahiyetine ilişkin Ertuğrul (2007)'un da ifade ettiği, mizah ve karikatür, oldukça önemli bir anlamlandırma pratiği olarak kullanılabilir. Mizah gündelik yaşamın çeşitli karelerinden kolajladığı durum, eylem ve tespitleri kendi oyun sahnesine alıp, yeniden kurgulayarak seyirciye (okuyucuya, izleyiciye) sunar. Bu anlamda mizah, toplumun ilk bakışta görmediği, ya da göremediklerini eleştirel bir dille

* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Araştırma Görevlisi, aysulakurt@ktu.edu.tr

** Özer (2007: 41-42), *“Mizah”*; Arapça kökenli bir kelimeden türemiştir. Batı literatüründe *“humour”* olarak kullanılmaktadır. Ana Britanica'da mizah: “olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatına verilen ad olarak tanımlanmaktadır. Mizah; gerçek olanla ideal arasındaki çatışmadan ortaya çıkar.

görünür kılar. Denilebilir ki, mizah gerçeklik karşısında figüran olanı kendi sahnesinde başrol oyuncusu olarak yeniden kurgular.

Bu makalenin konusu, 1990'lı yıllarda kısa bir süre yayın hayatını sürdüren, adını Karadeniz kültürünün simgesi olarak bilinen hamsiden alan *Hamsi Dergisi* üzerine göstergebilimsel bir çözümleme çalışmasıdır. 1988 yılında Sarp sınır kapısının açılması ve Karadeniz Ekonomik İşbirliği Anlaşması ile Doğu Karadeniz bölgesinin aldığı yoğun göç bölgenin sosyo ekonomik ve sosyo kültürel yapısını etkileyen bir süreci başlatmıştır. Derginin yayın hayatını sürdürdüğü 1991-1992 yılları dönemi kültürel algı ve tarihsel koşullarının yansıdığı önemli bir veri kaynağı teşkil etmektedir. Bu kapsamda dergide yayınlanan karikatürler, bölgenin cinsiyet kültürü ve göç hareketliliği ile Trabzon'da yaşanan toplumsal dönüşümün yansımaları açısından önem arz etmektedir. Örneğin sıradan bir günün figüranlarında olarak Temel ve Fadime, Karadeniz mizahında içinde yer alan fıkraların, karikatürlerin başrol oyuncusudur. Bu tipeştirmelerin gündelik yaşamlarını inşa eden sosyo ekonomik yapı; cinsiyet rolü, işbölümü, toplumsal hareketlilik ve toplumsal rol gibi birçok unsur mizahta ana tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

1. TOPLUMSAL YAPI GÖSTERGESİ OLARAK KÜLTÜREL MİZAH

Toplumsal yapı birçok kurumu içine alan toplumun genel karakteristiği hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz çatı bir kavramdır. Bu çatı altında din, kültür, ekonomi ve aile gibi birçok kurumu bulandıran yapıya ilişkin nitelikler, gündelik yaşamın anekdotlarını içerisinde barındırır. Buradan hareketle kültürel yapının gündelik yaşamına ilişkin unsurlarını karikatürler vasıtasıyla çözümleyebilir ve ana çatıya ulaşabiliriz. Bergson, (2011: 14) gülmeyi anlamak için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerektiğini söyler. Mizahi bir unsur olarak karikatürleri anlamak için de tıpkı ona verilen tepki olan gülmeyi anladığımız gibi onun doğal ortamına, üretildiği toplumsal koşullara ve yapıya koyulması gerekmektedir. Anlama ve anlamlandırma pratiği açısından stratejik bir hamle olarak yerine koyma, toplumsal yapı göstergesi olarak karikatürlerin çözümlenmesinde oldukça önemlidir. Bu anlamda gülme, birlikte yaşamın kimi gerekliliklerine yanıt vermeli, toplumsal bir anlam taşımalıdır. Bergson (2011: 24)'a göre karikatür sanatı, toplumsal yaşamda belli belirsiz olan değişiklikleri yakalayıp büyülterek görülebilecek duruma getirmektedir. Bu anlamda karikatürler, toplumsal yaşamda dinamik süreçleri yansıtabildiği gibi toplumsal uzam bağlamında da statik yapıya ilişkin bilgi verebilmektedir. Öyle ki karikatürler, toplumsal statik ve dinamiğin okunabildiği mizah türlerinden biridir. Kültürel mizah unsurlarının kullanıldığı karikatürlerde çizginin dili yerele bürünebildiği ölçüde tip, karakter ve yardımcı unsurlarda yerel kültürün simgeleri kullanılmaktadır. Karikatürlerde insan, doğa, yaşam gibi konulara dair toplumsal kodların okunabileceği çizgilerde insan-doğa ve erkek-kadın temel dikotomileri kullanılabilir. Ayrıca kadın erkek ilişkilerinin ikili karşıtlıklar temelinde inşa edilmesinde, kültürel dokuda erillik ve dişilği temsil eden streatiplerin, görüntüsel ve dilsel dizgelerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. "*Yaşamın bütün edimleri için bilinçdışı bir şema olarak kültür, yan yana dizili özelliklerinin bir arada bulunması değil bu özelliklerin birlikte tutarlı bütün oluşturmalarıdır*" (Cuche, 2013: 51). Bu anlamda yapı olarak kültür,

kendini oluşturan parçaların toplamından farklı bir birlikteliğe tekabül eder. Toplumsal cinsiyet, yapı içerisinde kurumlar yoluyla toplumsal rollerin üretimi ve içselleştirilmesini kültürel kabullerin pekişmesini sağlamaktadır. Bu çalışmada kapsamında, kültürel yapının bir parçası olarak cinsiyet kültürünün göstergebilimsel çözümlemesi ve anlamaması kapsamında toplumsal cinsiyet* düzeni, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yapısı, cinsiyete dayalı işbölümü gibi kavramların analizini yapabilmek için toplumsal yapı** özelliklerinden yararlanılacaktır. Bu anlamda toplumsal cinsiyetin tarihsel dinamiğini kavrayabilen bir yapı kavramına ihtiyaç vardır (Connell, 1998: 131). Toplumsal yapıya ilişkin kodlar kültürel aktarım süreciyle canlı tutulur. Bir toplumun kimlik göstergesi olarak kültür, neliğine ilişkin bilgi üretir, aktarır ve yeniden üretir. Bu anlamda kültürel süreçler, dinamik yapı ve zaman içerisinde bilgi yığılmasıyla bir bellek oluşturarak kültürel kodların tortulaşmasını sağlamaktadır. Kültürel bellek birçok unsurda olduğu gibi, cinsiyetlerin kültürel anlamına ilişkin cinsiyet kültürüne ilişkin de aktarım yapmaktadır. Kültürel anlam, bu haliyle cinsiyet ilişkilerinin yapısının farklılaştırabilen bir motiftir. Bu durum toplumsal yapı bileşenlerine bağlı olarak cinsiyete ilişkin üretilen anlamın farklılaşabilme özelliğinden kaynaklanmaktadır. Denilebilir ki, toplumsal cinsiyeti inşa eden eril tahakküm ve iktidar baki kalırken, unsurları içeriğine ilişkin anlam ve motifler farklılaşabilmektedir. Örneğin Doğu Karadeniz kültüründe coğrafi yapı ve ekonomik geçim kaynaklarına bağlı olarak farklı kültürel anlam üretebilen cinsiyet kültürüne rastlamak mümkündür. Bölgenin kültürel yapısı söz konusu coğrafi yapı ve ekonomik kaynakların biçimlendirdiği kendine özgü tahakküm ilişkisi üretmekte ve cinsiyet düzenini kurmaktadır. Kadının bahçe işlerinde çalışması, yük taşınması, hayvancılıkla ilgilenmesi diğer bölgelere göre farklılık göstermektedir***. Bu çalışmada karikatürler üzerinden inşa edilen kadınlık, erkeklik ve yabancı uyruklu kadınlık hali temel bir kavram olarak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yapısı, Connell (1998:137)'in de ifade ettiği gibi işbölümü, iktidar yapısı ve kateksis yapı****'nın anlaşılması ile ilişkili görülmektedir. Bu nedenle Ka-

*Mitchell, toplumsal cinsiyet ilişkilerini dört ayrı yapıya bölmüştü. Bunlar: üretim, yeniden üretim, toplumsallaşma ve cinselliktir. Mitchell bu dört yapının her birinin kadınlar üzerinde baskı uygulama biçimleri ürettiğini ileri sürer. Bunların her biri kendi tarihsel yörüngesine sahipti ve farklı dönemlerde birbirlerinden daha hızlı veya daha yavaş değişiyor olabilirlerdi (Akt: Connell, 1998: 137).

** Connell (1998: 132-133)'e göre *toplumsal yapı* kavramı, toplum bilimlerine temel olmakla birlikte, muğlak bir kavramdır. Ona göre kavramın kullanımları Piaget, Lévi-Strauss ve Althusser'in modellerinden sonra saptanabilir bir örüntüyü gösteren her şeyi "yapı" olarak adlandıran pek çok örneğe kadar çeşitlilik gösterir. Toplumsal yapı kavramı belirli bir toplumsal örgütlenme biçiminde yer alan kısıtlamaları ifade eder. Connell, toplumsal yapıya ilişkin yapılacak çözümlemelerin de kurumların analizi ile yapılabileceğinin altını çizmektedir

*** Doğu Karadeniz kırsalını aile yapısı ve ekonomik yapıları göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal cinsiyet inşacıları olan temel dikotomilerinden olan kadının eve, özel alana; erkeğin ise dışarıya, kamusal alana ait olarak kodlanan eylem biçimleri ile kategorilendirilmesi tersi bir durumun varlığı göze çarpmaktadır. Doğu Karadeniz kırsalında kadınlar ev içi uğraşlarının yanı sıra evin erkeğinin çalışmak için Başka şehire göç etmesi durumlarında hane reisliğini üstlenmek ve dışarıda geçimlik ekonomi kaynağı olarak bahçe ve hayvancılık işlerini yönlendirme ve koordine etmek zorundadır. Söz konusu uğraşlar kendine özgü bir toplumsal cinsiyet örüntüsünün Doğu Karadeniz kırsalının aile ve kadın erkek ilişkilerinin belirleyen toplumsal yapıya bağlı olarak inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini söyleyebiliriz.

**** *Kateksis yapı*; cinsel toplumsal ilişkiler ile ifade edilmek istenen, bir kişinin başka bir kişiye duygusal

radeniz mizahının ürünü olarak karikatürler, toplumsal yapı ve cinsiyet kültürüne bağlı olarak ele alındığında derin anlamlarına ilişkin bilgi elde edilebilir.

2. KARADENİZ MİZAHINDA STREOTİPLER VE TRABZON'DA KARİKATÜR

Karadeniz mizahına tipolojisine bakıldığında *Temel** ve *Fadime*** tiplerini ana karakterler olarak göze çarpmaktadır. Kadın ve erkek ilişkileri mizahta sıklıkla kullanılan nüanslardır*** (Çeviker, 1986: 49). Bu anlamda Temel ve Fadime'nin ilişkileri konu edildiği gibi Temel'in diğer erkeklerle olan diyalogları da sıklıkla kullanılır. Toplumsal aktörler olarak Temel ve Fadime karakterleri, bölgenin genel insan karakteristiğinin tipleştirilmesi açısından önemlidir. Doğu Karadeniz'in kültürel yapı ve gündelik yaşamında mizahın bölge insanı tarafından belirgin bir şekilde kullanılır olmasında zengin sözlü kültür geleneğinin etkisi vardır. Taşkın (2006: 311)'ın da belirttiği gibi yöre insanı, gün-

bağlanımı etrafında örgütlenen ilişkilerin yapısına verilen addır. Freud, "kateksis" terimini zihinsel bir nesneye, diğer bir deyişle bir görüş veya imgeye bağlanan psikik yük veya içgüdüsel enerjiyi belirtmek için kullanmış olduğu belirten Connell (1998), kendisinin bu terimi, gerçek dünyada nesnelere ile bir duygu yükü içeren toplumsal ilişkilerin kurulması bağlamında ele aldığı vurgular.

* Öztürk (2006:132)'e göre Yunanca 'da kullanılan isim, fil hatta tüm mecaz anlamıyla Türkiye Türkçesi'ne kabul edilen terim, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde erkek ismi olarak kullanılmış, Anadolu'da özel isim olarak sadece bu yöreye kullanıldığı için mizahta Bölge insanını temsili olarak kullanılmaktadır. Fıkraların ana karakteri Temel'dir. Genel olarak Doğu Karadeniz insanını simgeleyen Temel karakteri çoğunlukla Trabzon erkeği olarak kullanılır. Temel fıkralarında esas kahramanın yanın da Dursun ve İdris yardımcı karakterler olarak Temel'in çizdiği erkeklik profilini tamamlayan Diğer erkeklikleri temsil eder. Bu anlamda aralarında hiyerarşik bir düzenin olduğu ve fıkraların olay örgüsü içerisinde hegemonik erkekliği Temel karakterinin sembolize etmektedir. "Temel Rizeli ya da Trabzonlu dur. Aşırı maço tavırları ile tanınmakta ve hamsi, taka, uzun burun fıkralarda en çok rastlanan "yerel" imgelerdir. Temel fıkra kitaplarında kırmızı uzun burun ve başında bere ile resmedilir" (Taşkın, 2006: 302-303).

** Sezer (2007: 49)'e göre Trabzonlu kadının ironik bir biçimde "*Fadime*" karakteri ile simgeleştirildiğinden söz ederek bunun "*Temel*" karakterinde olduğu gibi toptancı bir yaklaşım biçimi olduğunun altını çizer. Fakat Fadime simgesine yüklenen özellikleri Trabzonlu kadın için bir öngörü olarak kabul etmenin bir ölçüye kadar makul karşılanabileceğini belirtir. Yaşanan coğrafyanın ve kültürel alışkanlıkların, toplumsal kimlik üzerindeki etkisi düşünüldüğünde söz edilen özelliklerin öngörü olarak kabul etmek yerinde olacaktır.

*** Çeviker (1986: 43-45), Tanzimat dönemi karikatüründe en çok bu alanda karikatür çizildiği bilinmektedir. Tanzimat döneminde kadın-erkek ilişkilerini konu alan karikatürlerde; aile yaşantısı, sokaktaki ilişkiler, kadının eğiten erkek, hastasıyla kırıttıran doktor vb. konularda toplumsal nedenlerden uzak figürlerin yer aldığından söz eder. Meşrutiyet dönemi karikatüründe kadın Tanzimat döneminden farklı şekilde çizilmiştir. Çeviker (1988: 44)'e göre; resim ölçüleriyle görselleşen kadın, dönemin toplum yapısına göre yüz kızartacak derecede cinsellik içerikli çizilmiştir. Dönemin özgürlük ve eşitlik kavramları çerçevesinde aile içi eşitlik ele alınırken, evin kadın üzerine kurulu bir yapı olduğu vurgulanmasına karşın aynı dönemde erkek ise kılıbık ya da haremağası biçiminde betimlenmekteydi. Kanun-i Esasi'nin ilanından sonra ise bir karikatürde özgür kadın tiplerinin çizildiğinin de altını çizer. Çeviker (1991: 38), Kurtuluş savaşı döneminde karikatürlerde kadın ve erkeğin çiziminin savaşın içinde kadının karikatür kahramanlarından biri haline geldiği belirtir. Fakat aynı dönemde kadınların içinde bulunduğu çokça fantezi karikatüründe mevcut olduğunun altını çizer. Kadın dünyası, kadın erkek çapkınlıkları, erotizm üzerine kurulan karikatürlerde dönemin saç ve giyim modasının yansıtıldığı da bilinmektedir.

lük hayatta karşılaştıkları hemen her şeyi mizahi bir çerçeveden görme ve mizahi bir üslupla anlatma eğilimindedir.

Temel, Karadeniz’i simgeleyen, yöre insanının kimliğe bürünmüş toplumsal tipidir (Taç, 2006: 318). Bu anlamda Temel karakteri, coğrafya, ekonomik koşullar ve kültürel dokunun belirlediği gündelik yaşam koşullarında yeniden üretilen bir kimliktir. Bölgenin toplumsal yapısında önemli bir hareketlilik olarak göç, Temel karakterinin mizahi anlatımlarında, deneyimlerindeki mekânsal konumu belirlemektedir. Temel bazen Almanya’da bazen Rusya’da sıklıkla da İstanbul’da anlatılır. Temel mekânlar arası toplumsal bir tip olarak yüzer-gezer bir kimliktir. Göç temasının baskın bir izlek olarak kullanıldığı Karadeniz mizahında gurbetçi Temel, Balıkçı Temel... vb. gibi karakterinin mekânsal konumları farklı olması durumunda bile benzer söylemler kullandıkları görülmektedir. Yazılı ve sözlü kültürde Temel’in uğrak noktalarından biri de kahvehanedir. Cinsiyetli bir mekân olarak kahvehaneler erkek toplumsallaşma alanlarından biridir ve fıkra, karikatür ve vb. gibi mizah türlerinde sıklıkla kullanılır.

Karadeniz insanına ilişkin kadın tiplendirmesi de Fadime karakteri üzerinden okunabilir. Fadime, Doğu Karadeniz kırsalında yaşayan kadınların gündelik uğraşlarıyla söylenir, yazılır, çizilir ya da resmedilir. Fıkralarda, karikatürlerde ya da resimlerde Fadime’nin sırtında** çocuk, sepet odun ya da ot yükü vardır. Bölgenin sözlü ve yazılı kültüründe Fadime, sırtı kambur, yükü ağır, yaşam şartları zor ve yapacak işi çok olduğu için en çok ihtiyacı olan zamanı kısıtlı olarak tasvir edilir. Fadime çoğunlukla, yayla yolunda, ot bahçesinde, tarlada ya da akşamüstleri orman yolundadır. Yani sadece “evinin kadını”*** değil, ev dışı uğraşların da kadınıdır. Fadime kimliği üzerinden tiplendirilen Karadeniz kadını sıklıkla Trabzon kadını üzerinden kurgulanır. Bu tiplendirmelerde “*Trabzonlu kadın; çalışkan, dirençli, erkeğinin arkasında kale duvarı gibi duran açık sözlü, espri anlayışı gelişmiş, elinden her iş gelen kısacası her şey*” (Sezer, 2007: 49) olarak kurgulanır. Toplumsal bir tiplendirme örneği olarak Fadime****’nin yaşamı, Doğu Karadeniz kırsalında kadın yaşamının göstergesi olarak simgeleşmiştir. “Fadime, yaşayan, muhkem bir gerçekliktir. Bu öyle bir gerçekliktir ki doğduğu andan itibaren günlük hayatın zor şartlarına intibak etmeye, o şartlarla mücadele etmeye başlar (Düzenli, 2007: 235).

Temel ve Fadime stereotipleri, mizah aracılığıyla karaktere bürünen bölge kültürü-

* Ayşenur Kolivar (2007: 56), “*Fadime Tipolojilerinden Biri: Kritik Eşiğin Mağlupları*” başlıklı çalışmasında Rize’nin Hemşin ilçesinde yaptığı sözlü tarih çalışmasında Fadime tipolojisinin karakteristik özelliğinin, “*kadınların yaşamların genelinde mücadeleci bir kadın portresi çizmekle birlikte, tüm yaşamlarını etkileyecek kritik bir karar noktasında erkek egemen bir karara rıza göstermek zorunda kalmaları*” olduğu belirtir. Sezer, incelediği iki örnekten hareketle, “*genelde güçlü bir kişilik olarak anlatılan Fadime’nin gücü, “önemli karar noktalarında kendi kaderini belirlemesini aşmaya yetmemekte”* olduğu ileri sürer.

** Artvin’de inegi merada otlarken doğum yapınca buzağını sepete koyup sırtına alan kadın sosyal medya da ve çeşitli bloglarda yer almıştı (<http://cevaplayan.blogspot.com.tr/2013/11/inegi-srtnda-tasyan-kadn.html>)

*** “Evinin kadını” ifadesindeki vurgu, cinsiyetlendirilmiş bir mekân olarak evin, özel alanın, kadının dünyası olarak kabul eden kalıp yargıların izdüşümünde Doğu Karadeniz kültüründe “ev dışına” taşan bir kadın alanının cinsiyete dayalı iş bölümünden kaynaklandığı kastedilmiştir.

**** Sezer (2007), “*Hanesi Hüzün Olan Kadınlar*” makalesinde Fadime kimliğini, “her şey olmaya çalışırken hiç bir şey olamayan, kendi için hiçbir şey yapamayan” olarak tanımlar.

nün ve toplumsal yapısının bedenleşmesidir. Bu karakterlerin sunulmuş biçiminde kent yerine kırsal yaşam biçimine ait folklorik özellikler kullanılmaktadır. Bu özellikleri, mizah dilinde Fadime ve Temelin giyim tarzlarında görebilmek mümkündür. Karakterlerin, kırsal yaşamda geleneksel kıyafet olarak kullanılmasının yanı sıra, iş yaparken kadınların bellerine bağlayarak eteklerinin üzerini örtükleri “peştamal” ve erkeklerin başlarına taktıkları “gugul” denilen berelerin kullanılması bu duruma örnek olarak verilebilir*. Karikatürlerde çizginin dili konuşulması tartışılması daha önce yapılmamış konuların kamuya açık olarak tartışılır hale getirilmesini sağlamaktadır. Karikatürler yoluyla tipleştirilen kimlikler kültürel yapı içindeki eşitsizlik ve dezavantajlı konumlar üzerine eleştirel bakış açısı geliştirmek yönünden önemlidir. Karikatürlerde kullanılan giysiler ve karakterlerin toplumsal konumlarına ilişkin önemli ipuçları olarak okunabilir.

Bu makalenin konusu olarak *Hamsi* dergisinde yayınlanan karikatür**lerin göstergebilimsel açıdan analizine geçmeden önce Trabzon’da karikatürün tarihine kısaca değinilmesi, karikatürlerin toplumsal ve gündelik yaşamın göstergesi olarak yansıyan çizgilerin anlamlandırılması bağlamında önemli olduğu düşünülmektedir. Trabzon’da karikatür*** köklü bir tarihe sahiptir. 1920’li yıllarda, Trabzon’da yayınlanan *Kahkaha*, *Devekuşu*, *Necmiati* vd. gazete ve dergilerde dönemin sanat anlayışına binaen karikatürlerin varlığı söz konusu durumun kanıtı niteliğindedir. Bu dergi ve gazeteler sadece mizah içerikli olmamakla birlikte dönem şartlarında sayfalarında mizaha da yer vermeleri açısından önemli arz ederler. 1930’lı yıllarda, *Akın* dergisi karikatürler için sayfa ayırmıştır ve bu dönemde karikatürist *Rindi* etkili olmuştur. 1940 yıllarda ise, gazete ve dergilerin say-

* Örneğin, Osmanlı toplumu için en alışılmamış husus Batı “*giysili ve serbest davranışlı*” kadınların varlığıydı. Kadın tiplerinde ise *Peralı* esas alınmış, hatta yerli giyimlerle karşılaştırmalara temel oluşturulmuştur. Böylece peçe konusu gibi, kadın-erkek ilişkileri de ilk kez kamuoyu önünde gündeme yerleşmiştir (Koloğlu, 2005: 42).

** Koloğlu (2005)’ na göre karikatür, bir kişi, tip ya da eylemin çizgileriyle çarpıtılmış, abartılmış sunuluşudur. Mizah için kullanılan araçlar arasında Rönesans’tan, 16. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş katılmıştır; İtalya ve Fransa’da geliştikten sonra bütün Avrupa’da yayılmış, ama özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra bir sanat haline gelemeye başlamıştır. 19. yüzyılda ise karikatür ağırlıklı mizah dergileri toplumların vazgeçilmez unsurları olmuştur.

*** Balcıoğlu (1983: 9-11)’ e göre karikatür tarihimizin ilk basılı karikatürü 1870’de *Teodor Kasap*’ın yayınladığı ilk mizah dergimiz *Diyojen*’dir. 24 Kasım 1870 tarihini taşıyan bu karikatür imzasız olarak yayımlanmıştır. Karikatür’ün temeli eleştirel güldürüye dayanan, yönetimin ve düzenin aksaklıklarını eleştirmeyi ana erek sayan bir sanattır. “Karikatür sözcüğünün kökeni, cari-care’dir (yükleme-bindirme). Doğduğu günden bu yana, önceleri toplumsal aksaklıkları konu edinen ve tümüyle topluma dayalı, topluma dönük, toplumla birlikte var olan bir sanat niteliğini taşıdığından, Türk karikatürü demokrasi aşamasında daha da güçlenmiş, özgür ve etkin niteliğini kazanmıştır. Özer (2007: 1-2)’ e göre 1831’de İstanbul’da yayınlanan ilk gazete “*Takvim-i Vakayi*”dir. Bu gazetede ne resim ne de karikatüre yer verilmiştir, ancak 1867’de İstanbul gazetesinde ilk karikatür yayınlanır. 1863 yılına gelindiğinde “*Terakki*” gazetesi aynı adı taşıyan bir mizah eki çıkarır. Bu ek önceleri karikatür yayımlamaz. Ancak “*Terakki Eğlencesi*” olarak adını değiştirdikten sonra, karikatüre benzeyen resimler yayınlar. 5 Şubat 1871 tarihinde ise tam sayfa karikatüre yer vermiştir. Bağımsız bir mizah dergisi olarak “*Diyojen*” ilk karikatürü 23.11.1871 tarihinde yayınlar. Kulakları eşekkulağına benzer uzun çizilen bir adam karikatürüdür. Aynı yıl içinde *Letaif-i Asar* (1871), daha sonraki yıllarda da, *Sarivari* (1872), Çıngıraklı Tatar (1873), *Hayal* (1873), *Latife* (1875), *Çaylak* (1876) gibi dergiler yayınlanmıştır. Bu mizah dergileri içerisinde karikatürün en fazla kullanıldığı dergi “*Hayal*” dir.

falarında karikatürlerin yer almadığı bilinmektedir. 1980 sonrası dönemde, Trabzon’da karikatür sanatı gelişme göstermiştir ve bağımsız bir mizah dergisi olarak *Hamsi*, yayın hayatına başlamıştır. *Hamsi*, Trabzon’da karikatür sanatçılarının bulunduğu bir dergi olarak yayın hayatı boyunca önemli çalışmalara yer vermiştir. *Hamsi* dergisinden bir süre sonra *Zumur* dergisi yayın hayatına başlar fakat yayın ömrü *Hamsi* kadar uzun olmamış ve kısa süre sonra o da yayın hayatını sonlandırmıştır (Aksoy, 1998: 9-10).

3. BİR İNŞA SÜRECİ OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet* kavramının tanımı kadar, toplumsal norm ve değerlerle örtülü toplumsal inşa süreci ve bu süreçte aktarılan erkek ve kadın olmanın gereği olarak tanımlanmış cinsiyet rolleri de önemli kavramlar arasındadır. “Bir terim olarak ‘cinsiyet’ (sex), genellikle bir sabitliği ifade etmekte, ‘toplumsal cinsiyet’ (gender) ise, cinsiyetle ilgili toplumsal süreçlere işaret etmede kullanılan kavramlardır (Durakbaşı, 2000: 35). Toplumsal cinsiyet kavramı “cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal olarak örgütlenmesini kastetmek için kullanılmaktadır ve cinsiyet rollerinin ve cinsel sembolizmin farklı toplumlarda ve dönemlerdeki kapsamını ortaya koymak; ne anlama geldiklerini ve toplumsal düzenin sürekliliğinin ya da değişiminin sağlanması açısından nasıl bir işleve sahip olduklarını kavrayabilmek” (Scott, 2007: 3-4) adına önemlidir. Erkek ve kadının biyolojik, psikolojik durumundan yola çıkılarak toplumsal kimlik ve konum tayin edici bir tanımlama biçimi olarak toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramlarının altını çizmek ve bu iki kavramı birbirinden ayırmak gerekir**. Bu durumda “cinsiyet, toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyetin sunuluşu, cinsel pratik, arasında doğrudan açıklayıcı ya da nedensel çizgiler olmadığı gibi bu terimlerin hiçbiri diğer terimlerin hepsini belirleyemez, kapsayamaz ve açıklayamaz” (Butler, 2007: 34). Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetin dışında ve kültürel ve ideolojik yapının aile, eğitim, din vb. gibi kurumlar vasıtasıyla toplumsallaşma sürecinde bireye enjekte edilen cinsiyet rollerini kapsar. Cinsiyetin biyolojik yanı vardır, fakat erkek ve kadın cinsiyetlerinin rol ve davranış biçimlerinin belirlenmesi biyolojik durumun dışında toplumsal bir inşa ve kurgunun sonucudur. Butler (2012: 54), toplumsal cinsiyeti inşa eden kültürün yasa ve yasalar üzerinden algılanmasının eski biyolojik kader formülasyonlarının yerini alarak bu seferde kültürün kader olarak algılanmasına neden olduğunu ifade eder. Kültür değişebilen ve değiştikçe farklı kadınlık ve erkeklik örüntülerini oluşturan, statik değil dinamik bir yapıdır. Doğu Karadeniz ve bu makalenin konusu olarak Trabzon’da kültürel kodların cinsiyete ilişkin tahayyül sınırlarının oluşmasında, ekonomik şartların ve toplumsal hareketlilik olarak göçün de etkisi olduğu düşünülmektedir. Bütün bu etkenler göz önünde bulundurulduğun-

* “Scott (2007)’a göre bu kelime cinsiyet ya da tinsel farklılık gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizmin reddedilmesi anlamına gelmiştir. Ecevit (2011)’e göre, toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını, toplumların bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimini, onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için kullanılan bir kavramdır.

** Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları zaman zaman birbirinin yerine kullanılan ancak temelde ayrı noktaları işaret eden kavramlardır. Cinsiyet (gender) ile biyolojik cinsiyet (sex) arasındaki ayrımı gözetebilmek için bu yazıda cinsiyet, biyolojik cinsiyet yerine; toplumsal cinsiyet da (gender) yerine kullanılacaktır.

da toplumsal birer form olarak kadınlık ve erkeklığı üreten kültürel süreçler ve yapılar, toplumsal kabullerle temellenmiş cinsiyete dayalı iş bölümünde tezahür edebilmektedir. Bu noktada farklılaşmalar olmakla birlikte, farklılaşmaların kaynağında son kertede kültürel yapıya göre şekillenebilen ataerkil düzen yer almaktadır. Walby, (2016: 40- 41) patriyarkal kültürel kurumların yapılar dizisini tamamladığını ve bunun da toplumsal cinsiyet farklılaşmalarının çeşitliliğinin ortaya çıkmasında önemli olduğunu vurgular*. Söz konusu olan kadın ve erkek cinsiyetlerini belirli cinsel eğilimler olarak kategorilendirerek yapılan eril ve dişil tanımlamalarıdır. Toplumsal ve ekonomik yapı değiştikçe söz konusu tanımlamalar eril tahakküm lehine olmak koşulu ile farklı biçimler de alabilmektedir.** Bireyin gündelik yaşamında kuşatıcı ve kapsayıcı bir örtü olarak kültür, kadın ve erkek davranış biçimlerini belirleyen bir rehber gibidir. Scott (2007: 22)'un da belirttiği gibi *“toplumsal cinsiyet ideolojisinin ekonomik ve toplumsal yapıları yansıtmaması söz konusu ise toplum ve varlığını sürdüren psikik yapı arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamaya ihtiyaç vardır”*.. İşte bu noktadan hareketle; göstergebilimsel bir anlamlama çözümlemesiyle dilsel gösterge dizgesi konumundaki kadınlık ve erkeklik söylem ve imgelerinin karikatürlere yansıyan gösterenler olarak düz ve yan anlamlarıyla okunması, belirli bir dönemin toplumsal cinsiyet kültürü mevcut yapı itibarıyla anlamlandırılabilir.

4. YÖNTEM

Konusu, sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi (Barthes, 2012: 27) olan göstergebilim, görsel ve yazılı imgelerin bir arada ve birbirini tamamlar şekilde kullanılan karikatür incelemelerinde de kullanılabilir. Rifat (1996: 21)'a göre göstergebilim, *“kendisini oluşturan “gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin toplamundan farklı bir boyut içermektedir. Yani söz konusu olan sadece göstergelerin bilimsel olarak incelenmesi değildir, doğrudan göstergeyle değil anlam ve anlamlama'yla ilgilenen bir etkinlik”* olarak düşülmesi gerekmektedir. Göstergebilim gösteren, gösterilen ve bu ikisi arasındaki ilişkiden meydana gelen anlam ve anlamlama süreciyle ilgilenir. Bu ilgiden mütevellit anlamlama göstergebilimi, Rifat (1996)'a göre, anlatım düzlemi (gösterenler), içerik düzleminin (gösterilenler) her birinin kendine özgü eklemeli biçimidir. Buradan hareketle dilsel dizgenin oluşturduğu (gösteren+gösterilen toplamı) göstergenin, söylende gösteren olması söyleni, ikincil bir göstergesel dizge yapmaktadır. Karikatürler de “çizildikleri” ya da “çizdikleri” toplumun anlam dünyalarına ilişkin ikincil göstergeler olarak toplumsal tahayyüle ilişkin tanımlamaları anlatır. Karaca (2009)'nın da ifade ettiği gibi *“anamlama sürecinde anlatılan gösterir ve bildirir; anlatır ve benimsetir”*.

Çalışmanın veri kaynağı olarak kullanılan Hamsi dergisi, yerel basında ve sanat ca-

* Bu yapı kadınların çeşitliliğinin ortaya çıkmasından önemli olduğu gibi kadınların bir dizi alanda patriyarkal bakışla temsilini sağlayan kurumlar dizisinden oluşur. Ona göre patriyarka üretim tarzı, ücretli emek, devlet, erkek şiddeti, cinsellik ve kültürel yapılarıdaki patriyarkal ilişkiler olmak üzere altı yapıdan meydana gelir. Walby, bu yapılarla ilintili olarak, patriyarkal pratik dizileri tanımlamak mümkün olduğunu ve yapıların pratikler yoluyla ortaya çıktığı söyler.

** Burada özellikle postyapısalcı çalışmaların etkisiyle üçüncü dalga feminizmle tartışılmaya başlanan biyolojik cinsiyet kaderciliğinden sonra toplumsal cinsiyet tanımlamaları ile temel olan cinsel kimliklerin erkek ve kadın olarak belirlenmiş heteroseksüelliğe sığdırılması ile toplumsal cinsiyetin artık kazanılmış bir kader olarak tahakkümünü sürdürdüğünü bir düzene mi girdiğimizi sorgulamaktadır.

miasında önemli şahsiyetlerini bir araya getirerek yayın hayatına başlamıştır. İlk olarak 1989 yılın sonlarında çıkartılan tanıtım sayısından sonra 1990 yılı Ocak ayında 1. sayısını yayınlamak için yayın hayatına başlamıştır. 1992 Aralık ayında 24. sayısından sonra yayın hayatını bitirmiştir. Kısa sürede 24 sayı ile Trabzon basın tarihinde karikatürleri, önemli olayları ve siyasi gündemini yerel unsurları ve mizahi öğeleri harmanlayarak sayfalarına taşıyan derginin, bu makalenin konusu itibarıyla önemi yayınlandığı zaman aralığından kaynaklanmaktadır. Adını Karadeniz kültürünün metaforik balığından alan Hamsi* Dergisi hamsiyi dergi simgesi olarak da kullanan ve hamsi üzerinden birçok yazı, karikatür ve resmin yer aldığı bir dergidir**. Çalışmada göstergebilimsel çözümleme yöntemi olarak, Ronald Barthes'in göstergebilim yaklaşımı esas alınmış ve çözümleme tabloları kullanılmıştır. Göstergebilimsel*** çözümlemenin gündelik yaşam unsurlarının zenginleştirdiği karikatürlere uyarlanması noktasında Ronald Barthes****'in yöntemi elverişlidir. 1990 yılların toplumsal tahayyülünde Doğu Karadeniz kültürünün şekillendirdiği kadın ve erkek tipleştirilmeleri ilişkilendirildikleri diğer unsurlarla birlikte ele alınarak simge, iç bağlantı ve dış bağlantılar açısından çözümlenmiştir. Barthes, anlamın geleneksel disiplinler tarafından göz ardı edilen yönlerini açığa kavuşturan, göstergebilim anlayışını korumuştur (Culler, 2008: 81). Söylenin okunması ve çözümlenmesi noktasında ilk olarak söylenin nasıl algılandığından yola çıkan Barthes (2014: 195), üç tür okuma önererek işe ilk olarak boş bir gösterene yönelmekle başlar. Barthes (2012: 87)'e göre göstergebilimsel araştırmanın amacı, "her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işlevini belirleyip ortaya koymaktır. Gösterge bilimsel araştırma tanımı gereği çözümlenen nesnelerin, konuların anlamlamasıyla ilgilidir". Buradan hareketle karikatürlerde yer alan dil dışındaki anlamlama dizgelerinden hareketle 1990 yıllarda Trabzon'da cinsiyet kültürü karikatürler aracılığıyla anlamlamaya çalışılmıştır.

Yazından yiyeceğe kadar çeşitli kültür konularını inceleyen Barthes'in çalışmaları, kültürel imgelerin yan anlamlarını yorumlamaya ve kültürün tuhaf yapılanmalarının sosyal işlevlerini çözümlenmeye çalışır (Culler, 2007: 66-67). Bilinçaltında işleyen yapıları

* Karadeniz'in simgesi olarak hamsi sadece bölge içinde değil bölge dışında da önemli bir simgesel anlam taşımaktadır. Emiroğlu'na göre hamsi gurbetteki Karadenizli'yi tanımlandığından bölge dışına göç etmiş Karadenizlilerin kimlik olarak hamsiyi benimsedikleri görülmektedir

** Genel olarak bakıldığında derginin logosu ve ismi olan hamsi figürleri ve hamsinin konu olduğu mizah ürünlerin çok sık kullanıldığı dikkat çekmektedir. Öyle ki, karikatürlerde hamsi, kimi zaman evin çocuğu, kundak bebeği, kimi zaman da dert ortağı olmaktadır. Göze çarpan bir başka unsur, balıkçılık ve deniz vurgusunun karikatürlerde sık sık kullanılmasıdır.

*** Ferdinand De Saussure 'ün öngördüğü "göstergebilim" zamanla tasarı düzeyinden çıkarak, kültür alanına giren bütün davranış ve uğraşları inceleyen bir dal durumuna gelmiştir. Sahnede aktörlerin, iş hayatında kişilerin duruş ve jestleri, folklor, mitoloji, reklam ve sanat gibi birbirinden ayrı kolları, anlam yaratan bir bütün "belirtge" dizgelerini kapsamına alan bir dal olarak ortaya çıkmıştır Yüksel (1995). Göstergebilim dilbilimsel çözümlemeyi aşarak gündelik yaşam içerisinde anlam üreten birçok alanı kapsayan bir yöntem haline gelmiştir

**** Ronald Barthes 'in "giyim kuşam, konusunda yaptığı çözümlemede göstergesel dizgeyi, Saussure 'ün dil çözümlemesinde öngördüğü dizimsel ve çağrışımsal eksenlerde yer alan öğelerle belirlemiştir. Dizisel ekseni, dil dizgesinde söz birimi içinde yer alan birbiri yerine geçebilecek öğeler, dizimsel ekseni ise öğelerin bir tümce oluşturacak biçimde yan yana dizilme işlemi oluşturur (akt: Yüksel, 1995: 29).

(dil, tin, toplumun yapıları) çözümlemeye çalışan yapısalcılık, anlamın nasıl üretilişiyle ilgilenmesinden ötürü, okuyucuyu anlamı olanaklı kılan derinlerdeki kodların taşıyıcısı ve anlamın aracısı olarak ele almaktadır (Culler, 2007: 176). İnsan yaşamı boyunca içinde bulunduğu dünyayı kavramak, yorumlamak ve yeniden anlamlandırmakla uğraşan bir varlık olarak “*homosemioticus*” tür. Homosemioticus, anlamlandıran insan olarak dünyadaki anlamların oluşumu, birbirine eklenmeler ve bu eklenme sonucu oluşan yeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır. Çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır (Rifat, 1996: 10-11).

Göstergebilimsel çözümlemelerde inceleme birimi olarak dizge içeriği oldukça zengin ve geniş olduğundan baval bir kavram olarak tanımlanabilir. Rifat (2013: 113-14)’e göre dizge; insanların birbirleriyle anlaşmaları için kullanılan diller, davranışlar, jestler, görüntüler, trafik işaretleri, kentlerin uzamsal düzenlenişleri, müzik, resim, tiyatro, film... vb gibi bildirişim amacı taşıyan ya da taşımanın anlamlı bütün birimlerden oluşmaktadır. Dizgeler bir bütün olarak ele alındıklarında kendisini oluşturan her bir birim de göstergeyi oluşturur. Göstergebilim de dizgeyi, Rifat (2013)’ın da ifade ettiği gibi inşa edilmiş, anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak görür ve onun üretilişi biçimini anlamak için, kuruluşu, oluşum sürecini yeniden kavramaya ve yeniden anlamlandırmaya çalışır. Toplumsal cinsiyetin inşa sürecinde rol alan her türlü unsur, ister görüntüsel ister dilsel olsun, toplumsal dizgeler olarak ele alınabilir ve kültürel yapının oluşturduğu tahakküm, katman ve hiyerarşilerin okunmasında kullanılabilir. Yapı içerisinde cinsiyetlere yüklenen anlamlar, katmanlaşmış gündelik bilgi yığınlarını içeren kültürel bellekte muhafaza edilir ve yeniden üretimle aktarım süreci işletilir. Bu nedenle belirli kültürel yapı içerisinde kadın ve erkek olmanın gereği olarak kabul edilen ve yaşam biçimlerine yansıtılan davranış biçimleri, göstergebilimsel çözümleme yardımıyla anlamlandırılabilir. Bu noktada Barthes’in yaklaşımı bu çalışmanın kuramsal perspektifini oluşturmaktadır. İnsan toplumsal yaşamını göstergelerin anlamlandırılması süreciyle devam ettiren bir varlıktır. Toplumsal yaşamda bireysel davranışlar, biçim ve anlamının bir araya gelerek oluşturduğu göstergelerle görünürlük kazanır. Öyle ki “*belli davranış biçimi ve bu biçime verilen anlamın bir araya gelmesiyle oluşan her davranış kalıbı gösterge dir**” (Sayın, 2014: 51).

Barthes (2014: 179: 180), söylenin bir söz, bilişim dizgesi ve bildiri olduğunun altını çizerken bu sözün dil, söylem vb. sözcüklerden, ister sözsöz, ister görsel olsun, her türlü birimin anlaşılacağını bunun bazen gazete yazısı, belki bir fotoğraf hatta nesnelerin kendileri olabileceğini söyler. Ona göre söz bir bildiri olduğundan ille de sözlü olması gerekmez; yazılardan ya da gösterimlerden oluşabilir yazılı bir söylem, fotoğraf, sinema, gösteri spor vb. söylensel söze dayanak olabilir. Barthes (2014: 183)’e göre gösteren, gösterilen ve gösterge arasında öyle sıkı işlevsel içerimler vardır ki, (parçayı bütüne bağlayan bağ gibi), göstergesel düzen olarak söylenin incelenmesinde bu ayrımın temel bir önemi vardır. Ona göre söylen; gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşur ve

* Önal sayın (2014)’ın *Göstergebilim ve Sosyoloji* kitabında belirttiği gibi, belirli bir konuyla ilgili göstergelerin tümü birlikte sosyal bir dizge oluşturur. Kültürel yapı içerisinde erkek ve kadın olmanın tanımlanmış erkeklik ve kadınlık kategorileri toplumsal yaşam içerisindeki davranış kalıplarında gözlemlenebilir. Buradan hareketle cinsiyetin toplumsal gösterge olarak cinsiyet belirli davranış biçimlerine verilen anlamın ve *homo semioticus* olarak insanın bu davranış biçimlerini anlamlandırma süreçleriyle oluşur. *Homo semioticus* olarak insan göstergeler yardımıyla evreni anlamlandırır. Bu anlamda göstergeler, insanın hem anlamasına hem de anlamlamasına olanak verir.

kendisinden önce oluşan göstergesel zincirden yola çıkılarak oluşturulduğu için özel bir dizgedir. Bu çalışmanın üzerinde duracağı konu, inceleyeceği bu özel dizgeden hareketle açıklanmaktadır. Çünkü ilk dizgede gösterge bir kavram ve imgenin çağrışımsal toplamı, ikinci dizgede ise gösteren olmaktadır (Barthes, 2014: 183-184). Buradan hareketle, anlamlama, göstergebilimde üçüncü terim olarak ilk ikisinin birleşmesinden oluşur ve dolu, yeterli biçimde sunulmuş, gerçekten eksiksiz olan tek terim ve söylenin kendisidir* (Barthes, 2014: 189). Bir kültürel yapı içerisinde zihinsel olarak oluşturulan ve cinsiyetlere yüklenen anlamlar, göstergeler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Barthes için bunun önemi anlamlamadan gelir, çünkü anlamlama, kendini belli işlevler aracılığıyla sunar ve bu sunum göstergeler aracılığıyla inşa edilir. İnşa süreci cinsiyetlerin birbiriyle ilişkilerinden beslenerek kurumlar yoluyla yeniden üretilen zihinsel tasavvurların toplumsal göstergeleri haline gelmektedir. Göstergebilimsel çözümleme bu anlamda belirli bir kültürel yapı içerisinde cinsiyete yüklenen anlamlar dolayımı ile cinsiyetler arası ya da aynı cinsiyete mensup bireyler arasındaki iktidar ve tahakküm ilişkilerinin gösterge dizgeleri yoluyla okunabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada, kültürün önemli bir unsuru olarak günümüzde çokça ön plana çıkan görsel kültür unsurlarından birisi olan mizah, Hamsi dergisi aracılığıyla göstergebilim tekniğiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın örneklemini derginin bütünü değil, kadın, erkek ve yabancı uyruklu kadın imgelelerini barındıran karikatürler oluşturmaktadır.

Barthes göstergeyi**, “*gösterenden bana gelen şey*” tanımlamasıyla bir serüven olarak tanımlar. Söz konusu serüven ona göre kişisel olmakla beraber öznel değildir çünkü sahnelenen, anlatımın değil öznenin yer değiştirmesidir (Barthes, 2012: 14-15). Gösterenin konusu tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesidir. Nesnelere, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler fakat bu anlam hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olamaz çünkü her gösterge dizgesi dille karışır. Barthes, görsel bir tözün kendisini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamını pekiştirdiğini ifade eder. Söz gelimi sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları, vb. örnek olarak verilebilir (Barthes, 2012: 27-28). Buradan hareketle diyebiliriz ki Barthes, görüntüsel bildirilerin birer gösterge olarak ele alınabileceğinin imkânını sunmaktadır. Ona göre göstergebilim*** öte-dilbilimin içinde yer alacak ve konusu da kimi zaman mit, anlatı, gazete yazısı, kimi zaman da uygarlığın nesnelere olacaktır (Barthes, 2012: 28). O halde toplumsal yaşamın aksaklıklarını, düzenli düzensizliklerini, tabularını kısacası sosyo kültürel ve sosyo ekonomik birçok noktasının çizgilerle yansıtıldığı mizah türü olarak karikatürler, göstergebilimin konusu olabilmektedir.

* Barthes bu noktada F. Saussure’a değinir ve anlamlamadan bahsederken bunun tıpkı onun dilbilimsel yaklaşımındaki sözcüğün gösterge olmasını durumunu hatırlatır.

** Barthes’e göre her gösterge üç çeşit ilişkiden oluşur: 1) göstereni gösterilene bağlayan bir iç ilişki; simge 2) göstergeyi içinde yer aldığı özgül bir göstergeler dağarcığıyla birleştiren ve dizgesel, dizisel özellik taşıyan bir dış ilişki, 3) göstergeyi söylem içinde kendinden önce ve sonra gelen göstergelere bağlayan dizimsel özellikli bir başat dış ilişki (Akt: Yüksel, 1995: 29).

*** Ronald Barthes (2012: 29-30)’a göre gösterge bilim dilbilimin bir bölümüdür. Barthes göstergebilimi yapısal dilbilimden kaynaklanan dört başlık altında incelemektedir Bunlar: I) Dil ve Söz, II) Gösterilen ve Gösteren, III) Dizim ve Dizge, IV) Düzenlem ve Yananlam’dır. Barthes, ikili dil/söz kavramının Saussure’un dilbilim anlayışında temel kavram olduğunu hatırlatarak, dilin “*hem bir toplumsal kurum hem de değerler dizgesi*” olduğunu belirtir. Dil toplumsal kurum olarak dilyetisinin toplumsal bölümünü ifade eder ve önceden tasarlanmanın dışında kalır. Barthes’ göre bu anlamda birey dili tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir.

5. KARİKATÜRLERLE GÖSTERGELİMSEL ÇÖZÜMLEME VE ANLAMLAMA*

5.1. YERLİ KADIN(LIK) TEMSİLİ: “KARADENİZ KADINI”



Karikatür 1**

Karikatür 2***

Karikatür 3****

	Gösteren	Gösterilen	
DÜZANLAM	<p>K/1)Yöresel kıyafetli ve sırtına bağlanmış bir dünya taşıyan kadın.</p> <p>K/2)Hamile ve sırtında yük taşıyan bir kadın. Bir elini havaya kaldırılmış, beden dili ve yüz minikleriyle sınırlı olduğu görülen yöresel giyimli bir erkek, eşine “Fazla tepişma gi uşağı düşürürsan başın kalacak benila bela” demektedir.</p> <p>K/3)Başörtülü hamile horon oynayan kadının karnındaki bebeği de horon oynamaktadır. Dizlerinin üzerine çökerek kemeñçe çalan başında beresi, belirgin uzun burnu olan bir erkek eşine “Ha uşak ha!.. Ula gari, iyi akıl ettuk, Ha şimdiden horoni öğretmemiz iyi oliy! Kadırğa şenluklerinde pizum uşak ortaluğu gasıp gavurur artuk.” der.</p>	<p>Kadının sırtında yük, karnında çocuk taşınması. Çocuğa zarar gelmemesi gerektiği aksi durumda kocanın kızacağı. Çocuğun yöresel kültüre göre yetişmesine anne karnında başlanması, horon öğretilmesi.</p>	TABLO 1
YANANLAM	Gösteren	Gösterilen	
	Sırtında “dünyanın yükünü” karnında bebeğini taşıyan yöresel kültürü yansıtan ve aktaran taşıyan Karadeniz kadını	Çalışkan, güçlü her yere yeten her işi yapan, Karadeniz kadını.	
GÖSTERGE			

* Hamsi Dergisi iki yıllık yayın hayatı boyunca çıkarttığı toplam 24 sayı üzerinden değerlendirilmiştir. Kültürel yapının imgeleminde kadın ve erkek kimliklerinin karikatürlerdeki temsillerinin yanı sıra, dönemin önemli toplumsal olgularından yabancı uyruklu kadın göçlerine bağlı olarak oluşan yabancı kadın tahayyülünün temsillerine de yer verilmiştir. Aşağıda başlıklar halinde yer verilen kategorilere ait karikatür çözümlerinde Barthes’in yaklaşımından hareket edilmiştir. Tablolarda düz ve yanamlı oluşturulan, gösteren ve gösterilenler toplamı göstergeyi oluşturan bileşenler olarak verilmiştir.

** Murat İlhan, Hamsi Dergisi, Ocak 1991, Sayı 1, Sayfa:11

*** Taner Küçük, Hamsi Dergisi, Nisan 1991, Sayı 4, Sayfa: 2.

**** Taner Küçük, Hamsi Dergisi, 1990, tanıtım sayısı, sayfa 1(kapak resmi).

Barthes (2014: 184)'e göre düzanlam dile yananlam ise söylene tekabül etmektedir ve dilsel dizgede oluşan gösteren ve gösterilen yananlamda (dilde) göstereni oluşturmaktadır. Bu noktada dilsel ve söylensel dizgeler toplamı göstergeyi oluşturmaktadır. Barthes'e göre söylen (mit), bir nesne, kavram ya da düşün değil bir anlamlama biçimidir. Ona göre söylen bir söz olduğuna göre söylem alanına giren her şey de söylen olabilir. Tablo 1'de çözümlenmede sırtında dünya şeklinde çizilmiş bir yük taşıyan sırtı eğik ve başı yeri gösterir şekilde karikatürize edilen kadın imgesi dikkat çekmektedir. Karikatürlerde “*Karadeniz kadını*” olarak mitleştirilen kadın temsilleri kültürel yapının oluşturduğu kalıp yargıları besleyen önyargılarla içiçe giren, geçimlik ekonomi kaynaklarının kadınların çalışma alanlarını belirlemektedir. Çizginin dili, ailenin yeniden üretimi ve ailenin önemli geçim kaynaklarından olan kırsal ekonomide kadının yerini belirlemede ve düzenin devamlılığı Karadeniz kadınının özneleştirilmesi üzerinden sürdürmektedir.

Delaney (2014: 19), mitlerin her kültür içinde aynı anlama gelmediğini ve bu anlamın, gündelik hayatı güdüleyen ve yönlendiren ve ayrıca bu hayata belirli bir tarz kazandıran değerler, tutumlar, yapılar ve pratikler içinde kök saldiğını belirtir. Karadeniz kültürü içinde gündelik yaşam pratikleri, değerler, yapılar ve ekonomik kaynakların sınırlarıyla belirlenen erkek uğraşı olarak gurbetçilik, hane içinde kadının etkinlik alanını hane dışı uğraşlara kaydırarak, Sezer (2007)'nin de ifade ettiğı gibi kadını “her şey” olarak kültürel belleğe kodlamaktadır. Bu şekilde de her yere yeten, her işi yapan, güçlü, çalışkan Karadeniz kadını miti(söyleni)dilsel ve görüntüsel dizgelerde oluşmaktadır.

Yukarıda verilen K/2 ve K/3 'te görüldüğü gibi 1990 yılında çıkarılan tanıtım sayısının ilk sayfasında yer alan ve 1991 yılı nisan ayı sayısında yayınlanan diğer karikatürde kadın doğurganlık özellikleri vurgulanarak hamile olarak çizilmiştir. K/2'de kıyafeti ve stereotipik özellikleri çizgilerle belirginleştiren Trabzonlu erkek ve kadın yer almaktadır. Erkek kadına sinirli yüz hatları beden dili belirgin bir şekilde yerel ağızla “*Fazla tepişmağı' uşağı düşürursan başın kalacak benila bela*” demektedir. Kadın erkek diyalogları karikatürlerde sıklıkla konu edilmektedir. Söz konusu diyalogun doğacak çocuk üzerinden kurulması, doğurganlık ve toplumsal değerler içerisinde kadının sağlıklı çocuklar dünyaya getirmesi, ataerkil toplum yapılarında kadının değer görmesini sağlamaktadır. Çalışan kadın imgesinin işlediğı diğer bir nokta da, K/2'de karnında bebek taşıyan kadın imgesinin aynı zamanda sırtında yük taşıırken çizilmesidir. Toplumsal bir gösterge olarak her şeye yeten kadın, hem çocuğı hem de sırtında yükünü taşıyabilen olarak yananlam taşımaktadır.



Karikatür 4*



Karikatür 5**



Karikatür 6***

DÜZANLAM	Gösteren	Gösterilen	TABLO 2
	<p>K/4)Eşinin mezarına ziyarette bulunan siyah renkli giysili bir kadın mezardan kocasının ayağını dışarı çıkartması üzerine ölen kocasına “Ula mok yiyenun herifi!.. Öldun gittun da hala senden gurtulamadun!..”</p> <p>K/5)Uzay, Dünya Nasa uzay mekiği, erkek astronot, yöresel giyimli kadın, gezegen yüzeyinde kesik ağaç kökleri, çalı toplama, kadın sırtında sepet, Uyy!.. Kız Hatice habu demir kafalı heruf çalı toplama yerimizi buldi...”</p> <p>K/6)Doğum hanenin kapısında elinde sigarası ve başında beresi ile bekleyen bir erkek. Vücut hatları belirgin bir hemşirenin yanında elinde kemeçe ile horon oynayarak dışarıya çıktığı çocuklarla çıkar ve dışarda bekleyen erkeğe “Müjde beyefendi karınız bu doğumu da atlattı” der.</p>	<p>K a d ı n ı n kocasından, eşi ölse bile ayrılmayacağı. Uzayda çalı toplayan kadın ve astronota y a k a l a n m a korkusu. Boy çocuk doğuran kadın.</p>	
YANANLAM	Gösteren	Gösterilen	
	<p>Uzayda bile çalışan odun toplayan Karadenizli kadını. Kadının eşinin tahakkümden ölüm durumunun bile ayıramayacağı.</p>	<p>Çalışan çocuk doğuran kadın.</p>	
GÖSTERGE			

Tablo 2’de, K/5’ te düz anlam olarak uzay ve bir gezegen üzerinde çalı toplayan

* Hamsi Dergisi Nisan 1991, Sayı 4, Sayfa: 3.

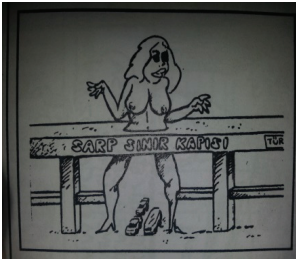
** Tamer Küçük ve Muammer Kotbaş, Hamsi Dergisi, *Karadeniz İncelemeleri*, Mayıs 1991, Sayı 5, Sayfa: 6

*** Tamer Küçük, Hamsi Dergisi *Karadeniz İncelemeleri*, Nisan 1991, Sayı 4, Sayfa: 7.

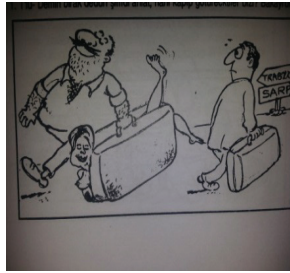
yöresel kıyafetli iki kadın ve astronot kıyafet giymiş bir erkek gösteren konumundadır. Bu karikatürde düzanlam gösterileni, Karadeniz kadının uzayda çalı toplaması ve astro-notun kendilerini yakaladığına ilişkin “*Kız Hatice habu demir kafali heruf çalı toplama yerimuzi buldi...*” dilsel gösterge ile pekişmektedir. Doğu Karadeniz kırsalında cinsiyete dayalı işbölümünün tezahürlerinden biri olarak yakacak odun ihtiyacı, kadınların genellikle yayla mevsiminde ormanlık araziden topladıkları odun ve çalılar ile karşılaşmaktadır. Bölge kültürünün mani ve atma türkülerinde ormandan odun taşıma, çocuk doğurma ve hane içinde kadının konuma ilişkin birçok izleğe, rastlamak mümkündür. Örneğin, “*Dağda belimde odun, beni ne hale koydun, Tarlada ırgat avrat, hanede hazır hatun; Bir uşak göbeğimde, altısı eteğimde, Yedi bitirdi beni, anandaki o çene*” (Anonim). Düzanlam oluşturan gösteren ve gösterilen, yan anlamda gösteren olarak yeni bir gösterilene işaret etmektedir. Uzayda çalışan, çalı toplayan, sırtında sepeti çalışan kadın gösterilen olarak sadece dünyada değil, gittiği her yerde çalışan üreten kadın olarak gösterge oluşturmaktadır. K/4 vefat etmiş eşinin mezarını ziyaret eden kadının ayağını mezardan çıkan eşinin elinin tutması çizilmiştir. Kadının bu durumda verdiği tepki, “*Ula mok yiyenun herifi, öldün gittun da hala senden kurtulamadum!..*” dilsel göstergeyle ele alındığında, yan anlamda “mezardan çıkan el” dizgesi, eril tahakkümün kadının yaşamı boyunca devam eden bir ilişki biçimi olduğunu göstermektedir.

Bourdieu (2014: 45), *Kabil Berberileri* toplumu üzerine yaptığı çalışmasında kadınların genellikle “özel saklı ve utanç verici olanlar (çocukların ve hayvanların bakımı gibi) işlerden bir de mitlere dayalı sebeplerle bazı dışarı işleri olarak su, ot, çapa ve bahçe işleri, süt ve odunla ilgili işlerde” çalıştıklarını gözlemlemiştir. Doğu Karadeniz kırsalında yaşayan kadınların karikatürlerde Bourdieu’nun belirttiği işbölümüne benzer özellikler taşıdığını söylemek mümkündür. Karadeniz kadını başlığı altında çözümlenen karikatürler gösterge olarak kadının “doğurmak” ve “çalışmak” eylemlerinin kesişim ağında toplumsal üretim ve yeniden üretim çizgisinde yer aldığını ve bu özelliklerle mitleştirdiğini söylemek mümkündür.

5.2. YABANCI KADIN(LIK) TEMSİLİ: “ÖTEKİ KADIN” NİN İNŞASI



Karikatür 7*



Karikatür 8**



Karikatür 9***

* Hamsi Dergisi, *Kılıtsiz Kapı Köşesi: Sarp Kapısı*, Mayıs 1991, Sayı 5, Sayfa: 9.

** Hamsi dergisi, *Haydin Rusya'ya*, Temmuz 1991, Sayı 7, Sayfa 14.

*** Hamsi Dergisi, Ocak 1991, sayı 1, sayfa: 12

DÜZANLAM	Gösteren	Gösterilen	
	<p>7)Üzerinde sarp sınır kapısı yazan bir kapı ve bu kapının ortasında bir kapı boyunu aşan ebatlarda bir ve çıplak bir kadın. Kapıdan geçiş yapan arabalar.</p> <p>8)Erkek, Sarp ve Trabzon'u gösteren zıt yönde iki tabela, erkeklerin elinde iki tane bavul ve Sarp'tan Trabzon yönüne doğru gelen erkeğin elindeki bavulda gövdesi bavulun içinde göğsü kafası ve bacakları dışarda gösterilen kadın.</p> <p>9)Elinin sarıldığı kadının göğsünden içeri sokarak ona "Uyy madamcuğum!.. senun ne cusel boncukların var daa..." diyen bir erkek ve siyah kısa saçlı, boynunda boncuktan kolyesi olan ve dekolteli bir elbise giymiş vücut hatları belirgin bir kadın.</p>	<p>Sarp Sınır kapısının açılması. Trabzon Gürcistan arasındaki insan hareketliliği ve bavul ticareti.</p>	TABLO 3
YANANLAM	Gösteren		Gösterilen
	Bavul ticareti görünümünde kadın ticareti ve seks işçiliği		Yabancı uyruklu kadın göçleri Nataşa,
GÖSTERGE			

Tablo 3'te 1990'lı yıllarda Doğu Karadeniz bölgesine yoğun kadın göçleri ile başlayan toplumsal dönüşümler dizisinin filizlendiği "Bavul Ticareti" imgesi işlenmiştir. Türkiye ile Sovyetler Birliği arasında karşılıklı ilişkilerin geliştirilmesi amacıyla 31.08.1988 tarihinde Sarp Sınır Kapısının açılmasından sonra, sınır ticaretinin geliştirilmesi için yapılan anlaşmalarla ticari ilişkiler başlatılmıştır. Sovyetler Cumhuriyetlerinden önceleri ziyaret amacıyla Türkiye'ye gelen Sovyet Turistleri, bu ziyaretlerini mal ticaretine dönüştürerek özellikle Doğu Karadeniz Bölgesinde, "Bavul Ticareti" ya da bu işi yapan insanların iki mekân arasında sık aralıklarla yolculuklarından metaforik adı olan "Mekik Ticareti" piyasasını oluşturmuşlardır. Trabzon'un küresel göç olgusu ile kentsel ve toplumsal yaşamında belirginleşen sosyolojik bir olgu olarak yabancı uyruklu kadınlar bu tarihlerden itibaren Trabzon'un yaşadığı ve yaşayacağı toplumsal dönüşümün önemli aktörleri olmuşlardır. Bauman, yabancıyı tanımlarken şöyle der; "sırf yerleşik hiçbir kategoriye kolayca uymayan varlıklarıyla yabancılar, bizatihi kabul edilmiş zıtlıkların geçerliliğini inkâr ederler". Ona göre, "karşıtların "doğal" öz niteliklerini yalancı çıkartırlar; keyfiliklerini açığa vururlar; kırılma noktalarını gözler önüne sererler. Bölünmelerin aslında ne için var olduklarını, üzerine karalanabilen ya da yeniden çizilebilen

DÜZANLAM	Gösteren	Gösterilen	
	<p>K/10) Yerde eşyaların, oyuncuların ve çeşitli nesnelere olduğu Pazar ortamında ayakta duran bir erkek ve bir kadın. Erkek kadının bir kolundan tutarak kafasını kadının göğsünden içeri sokmuş durumda “Madam maksimum kaç dolar?!” ifadesi kullanıyor.</p> <p>K/11) Trabzonlu erkeklerin etrafını çevirdiği Rus uyruklu kadınlar ve Trabzonlu, etek boyları diz hizası, vücut hatları daha az kıvrımlı biri başörtülü diğeri açık ve ağlayan iki kadın. Erkekler Rus uyruklu kadınlara gülümseyen ve ilgi gösteren davranış biçimleri içinde. Rus kadınlar saçların görüldüğü vücut hatları daha fazla kıvrımlı ve etek boyları daha kısa. “<i>Sus kız körolasıca. Rus garıları yokken sanki hepsi senin peşindeydi</i>”</p> <p>K/12) “Ermenistan Trabzon arasında uçak seferleri başladı yolcuların çoğunluğu yine kadın”. Uçaktan elinde bavullarıyla inen kadın yolcular ve onları alanda bekleyen burunları uzun ve kemerli çizilmiş erkek grubunun dilleri dışardadır ve gülmektedirler. Gruptan ayrı bir kişi yine burnu uzun kemerli ve başında beresi bulunan bir erkek elinde karşılama çiçeği ile eşiyle konuşmaktadır. Eşi ise başörtülü diz altında eteği ve sinirli yüz ifadesi ile eşine doğru oklavayla yürümektedir. Erkek eşine “<i>Niyetimin kötü olduğuni da nereden çıkariysun e gari dostane garşilama yapacağum daa!..</i>” demektedir.</p> <p>K/13) “Kıyı ticareti vizite10 dolar” tabelası. Yatakta oturan çıplak bir kadın ve dili dışarda belden yukarısı çıplak bir erkek</p>	<p>Yabancı uyruklu kadınlara Trabzon erkeklerinin ilgi göstermesi. Trabzonlu kadınlarda birinin ağlaması diğerinin de ona zaten erkeklerin ona ilgi göstermeyeceği yönündeki eleştirisi. Turist karşılayan eşine oklava ile saldıran kadın ve erkeğin niyetinin sadece karşılama yapmak olduğunu belirtmesi. Kıyı ticareti için yapılacak kontrollerde yabancı uyruklu kadınların kontrol edilmesi.</p>	TABLO 4
YANANLAM	Gösteren		Gösterilen
	<p>Trabzon erkeğinin yabancı uyruklu kadınlarla cinsel münasebetleri ve bunun ticaret ilişkilerinin görünmeyen yönü olduğu imajı. Ticaret ilişkilerinde “kaç dolar” olarak sorulan sorular ve yazılan tabelalar para karşılığında cinselliğin bedeli olarak gösterilmesi.</p>		<p>Cinsel ilgi uyandıran yabancı uyruklu kadın.</p>
GÖSTERGE			

Kadınlar ve erkekler hakkındaki kültürel gerçeklikler ve inançlar benlik algımızı, ilgilerimizi ve davranışlarımızı değiştirir (Fine, 2011: 113). Trabzon’un SCBB ve Doğu Bloğu ülkelerden aldığı yabancı kadın göçünü ve toplumsal ilişkilerde göçmen kadın

kurgusunun anlamak için, “Nataşa” olarak etiketlenen yabancı uyruklu kadın imajı önemlidir. Bu kimlik ve etiketi bir arada düşündüğümüzde, Karadeniz kadınının ötekisi konumundaki yabancı uyruklu kadınlarla kurulan paradoksal ilişki ortaya çıkmaktadır. Bourdieu (2014: 44)’un da ifade ettiği gibi “*aynı anda hem sunulan hem de yasaklanan kadın bedeni sembolik bir müsaitlik göstergesidir*”. Tablo 4’te yapılan çözümlemede görüldüğü gibi yabancı uyruklu kadın imgesinin gösteren konumunda bulunduğu karikatürlerde, yan anlamda serbest, müsait kadın gösterileni ile yabancı uyruklu kadın temsili cinsellikle paralel olarak kullanılmıştır. Bu anlamda 1990’lı yıllarda, Trabzon’a göç eden yabancı uyruklu kadınların, seks işçileri üzerinden yapılan ötekileştirme ve damgalama sürecinde Nataşa kimliğinin gölgesinde bir yaşam sürmeye mahkûm kaldığı söylenebilir. K/11’de görüldüğü gibi “öteki kadın” kimliği Rus kadını üzerinden inşa edilmektedir. SSCB’nin dağılma sürecinde dışarıya verdiği göç ve bu göçler içerisinde daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak için göç akınlarına kapılan kadınlar “Rus Kadını” kimliği altında gittikleri coğrafyalarda piyasa ve cinsiyet ilişkileri içerisinde bavlul ticaretini gölgede bırakan bir fuhuş piyasası içerisinde tanımlanmaya başlanmışlardır. Toplumsal etkileşim sürecinde, yöre halkının bu yeni misafirlere aşına olmayan gelenekleri, alışkanlıkları, kültürler kabulleri içerisinde mevcut olan ve olması gereken kimlikler arasındaki boşluğu doldurmuş ve yabancı göçmen kadın kimliği “Nataşa” etiketi üzerinden toplumsal hafızaya kaydedilmiştir.

5.3. ERKEK(LİK)TEMSİLİ: “TRABZON ERKEĞİ”



Karikatür 14*



Karikatür 15**



Karikatür 16***

* Harun Yavruoğlu, Hamsi Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 20, Sayfa: 9.

** Beyhan, Hamsi Dergisi, Hamsiyeler Köşesi, Nisan 1991, Sayı 4, Sayfa: 7

*** Taner Küçük ve M. Kotbaş, Hamsi Dergisi, Mart 1991, Sayı 3, Sayfa: 14.

	Gösteren	Gösterilen	
DÜZANLAM	<p>K/14) Bir evin camında dizüstü etek giymiş bir kadın temizlik yapıyor. Aynı camdan dışarı üzerinde atlet olan bir erkek elinde tüfeği ile sokaktan geçen erkekleri vuruyor. İki erkek yerde yatıyor diğeri ise saklanmak için yere doğru eğilmiş.</p> <p>K/15) Yöresel giyimli bir kadın sırtında sepet taşırken kahvehanede oturan iki erkek kadına bakarak aralarında “Çalışan kadın daha fazla makyaj yapıyor” haberini tartışıyorlar. İçlerinden bir diğeri “<i>Ha bu gasteler da ne gadar palavra atayı ula</i>” diyor.</p> <p>K/16)Yöresel giyimli, kadın ve erkek, silah, sinirli erkek, tedirgin kadın, -Kadın: “<i>Bıraksan diyirum şu dabancayı herif. Gonuşarak da halledersun bu işi...</i> -Erkek: “<i>bu iş dabanca zoriyla olacak o kadar</i>”</p>	<p>Silahla sorun çözmek isteyen erkek, silahsız s o r u n u n çözülebileceği k o n u s u n d a ısrar eden kadın. Kadının çalışması ve çalışan kadının kendine kişisel bakımına özen göstermemesi. Cam silen kadına sokaktan geçen erkeklerin bakması ve evin erkeğinin onları vurması.</p>	TABLO 5
YANANLAM	Gösteren	Gösterilen	
	Zamanını kahvede geçiren, kadını sahiplenen namusuna düşkün gerektiğinde silahını sorun çözmek için kullanabilen Trabzon erkeği. Fiziksel emeğe dayalı işlerde çalışan Karadeniz kadınının kendine ayıracak zamanın kalması.	Kadın konusunda hassas düşkün, sinirli, fevri Trabzon erkeği	
GÖSTERGE			

Karikatürlerde insan figürü çiziminde uzuvların abartılı oranlarda çizilmesi ana malzemeleri oluşturmaktadır (Çeviker, 1986: 51). Karadeniz konulu yazılı ya da görsel malzemelerde insan figürü olarak abartılı uzuvlar arasında burunun karakteristik bir özelliği vardır. Özellikle mizah yayınlarında bu duruma çok sık rastlanmaktadır. Burunun uzun ve kemerli yansıtılması beden kimlik taşıyıcı olarak yüzün, karakteristik özelliklerle kodlanması ve tiplendirilmesine yol açmaktadır. Karikatürlerde erkek ve zaman zaman da kadın temsilleri kemerli ve oldukça belirgin bir büyüklüğe sahip burun çizgileri ile yansıtılmıştır. Buradan hareketle taranan karikatürlerde *Karadenizli* imgesinin bedensel tiplendirmelerle yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Tablo 5’te yer alan çözümlemeye baktığımızda yerel erkeklik örüntüsü, Karadeniz erkekliğinin kurucu ve inşa edici bir ögesi olarak silah ve silah kullanımı üzerinden oluşmaktadır. Bölge kültüründe silahın anlamı gündelik yaşam pratikleri içerisinde süzülerek gelen, sadece şiddet kullanımının dışında toplumsal sevinç anlarını da içermektedir. Bu anlamda bölge kültüründe silah, düğün, yayla göçü, bayram namazı gibi şiddet unsuru bulundurmayan geleneksel ve dinsel ritüellerde de kullanılabilen geniş bir anlama sahiptir.

K/15’de yer alan imgelere bakıldığında kadın dolayımı ile kurulan erkek öznelliğinden söz etmek mümkündür. Yine sırtında içi dolu sepeti taşıyan yöresel giyimli kadın imgesi kullanılırken dilsel bir dizge olarak “*Habu gaseteler da ne kadar palavra atayı ula*” söylemine eşlik eden, kenarda basından “*çalışan kadın daha çok makyaj yapıyor*” söylemini içeren bir habere yer verilmiştir. Aynı mekânda çay ocağı benzeri bir ortamda çizilen erkeklerin oturup sohbet ettikleri ve kadın dolayımlı bir erkek öznelliğinin kadının çalışmasına bağlı olarak yerel kadın imgesinin, çalışan kadın imgesi ile karşılaştırılması vurgulanmaktadır.



Karikatür 17*



Karikatür 18**



Karikatür 19***

DÜZANLAM	Gösteren	Gösterilen	TABLO 6
	<p>17)Yöresel giyimli iki kadın, kadın sırtında odun yükü, dış mekân olarak kırsal alan, “<i>Gu! Senin herifi bizimkiler gaveye almaymışler. Dün yük taşıykene görmüşler oni doğru mi?</i>”</p> <p>18) Sokakta duvar dibinde karnından bıçaklanmış bir erkek yatmaktadır. İlerde ise bir erkek iki polis tarafında tutuklanmış götürülmektedir. Polislerle konuşan zanlı şu ifadeyi kullanmaktadır “<i>Pişman değilim memur bey! Dün bana saati soran kız ile sarmaş dolaş idi. Namusumi temizledim... ”.</i></p> <p>19) Sokakta kestane satan bir adam mermi izlerinden delik deşik olmuştur. Olay yerine şaşkın ifadelerle bakan bir grup erkeğe eli silahlı arkası kestaneciye dönük başında beresi uzun kemerli burnu ve sinirli yüz ifadesiyle konuşan bir erkek, şu ifadeyi kullanıyor “<i>Verduşu kestanenun biri soğuk idi ben da vurdum oni</i>”</p>	<p>Kırsal yaşam ve kadının yük taşıyabilen olması. Erkeklerin yük taşıması gerektiği düşüncesi. Daha önce karşılaşılan bir kadına selam veren yabancı bir erkeğin kıskançlık kurbanı olması. Soğuk kestane vermeni fevri bir hareketle ölümüne neden olması.</p>	

* Tamer Küçük, Hamsi Dergisi, Nisan 1991, Yıl: 1 Sayı 4, Sayfa: 3.

** Tamer Küçük ve M. Kotbaş, Hamsi Dergisi, Şubat 1991, Yıl: 1, Sayı 2, Sayfa: 7

*** Ömer Kayaoğlu, *Silahsız Adamı Çıplak Sayarlar*, Hamsi Dergisi, Ocak 1992, Yıl: 2, Sayı: 13, Sayfa: 12.

YANANLAM	Gösteren	Gösterilen
	Kadınların sırtında yük taşırken erkeklerin yük taşımalarının ayıp olduğunu konuşması, kadının yük taşımalarının kabul edilmiş olması. Kahvehane alınmama, dışlanmanın nedeni olan kadın işi yapma.	Erkek yük taşımaz, namusuna düşkün olur. Toplumsal dışlanma sebebi yük taşımaları hegemonik erkeklığe zarar verir.
GÖSTERGE		

Kahvehaneler, erkeklerin “*karşılıklı söylemleriyle birbirlerinin ‘erkeklik’lerine bağlı öznellik konumlarını yeniden inşa ettikleri*” (Demren, 2008: 18) hegemonik erkeklığın üretim mekânlarıdır. Yukarıda yer alan göstergebilimsel çözümleme tablosunda K/17’de olduğu gibi kadın söylemi dolayımı ile yeniden üretilen hegemonik erkeklik yan anlamı oluşturmaktadır. Karikatürde erkek imgesi kullanılmadan, kadınların arasındaki diyalogdan yararlanılmış ve kadın işi olarak yük taşımalarının erkeklığı zedeleyici bir unsur olarak gösteren, hegemonik erkeklik ise gösterilen olarak kodlamaktadır. Connell (1998: 245)’a göre kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulmuştur. Ona göre bu yapısal olgu, toplumda hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini oluşturur. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ilgili olduğu kadar toplumda ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilgilidir ve “*hegemonyacı erkeklik biçimi verili bir zaman ve yerde ataerkilliğin belirli bir biçimde kurumsallaşması ve kadınların denetlenmesi için belirli stratejileri tayin eder*” (Kandiyoti, 2011a: 201). K/18 ve K/19’da silah kullanma üzerinden üretilen sinirli ve fevri erkeklığın, kurucu yan ögesi namus olarak gösterilmektedir. K/18’de duvar dibinde bıçaklanarak yaralanmış erkek imgesi ve onu yaralayan diğer bir erkeğin memurlar tarafından götürülürken “*Pişman değilim memur bey dün bana saati soran kız ile sarmaş dolaş idi. Namusumu temizledum*” söylemi dikkat çekmektedir. Bu söyleme anlamlama açısından ikincil bir dizge (söylen) olarak bakıldığında, ataerkil düzen içerisinde kadın erkek ilişkilerinde kurucu bir ögesi olan “*sahip olma ve sahipli olma algısının bir tezahürü*” (Özben, 2012) olarak okunabilir.

SONUÇ

İnsan belirli bir toplumsal mekânda dünyaya gelmekle beraber toplumsal ilişkiler ağının da ortasında bulunmakta ve kültürel unsurlardan etkilenmektedir. Bu nedenle yapı, farklı erkeklik ve kadınlık tanımları ve toplumsal tipleştirme kurguları için zemin hazırlamaktadır. Kültürel düzenlerin kodladığı toplumsal cinsiyet rollerinin, bakıldığında görülmek istenilen, idealleştirilen ve bu nedenle toplumsallaşma süreciyle aktarılan toplumsal konumu ve önemi, verili yapı tarafından işaret edilmektedir. Bu çalışmada

Barthes'in yaklaşımından hareketle, kültürel pratiklerin çözümlemesi yapılırken, kültür içinde doğallaşmış ve göstergeler halinde yer alan şeylerin tarihsel yapılarına dayandıklarını göstererek, altlarında yatan gelenekleri ve bunların toplumsal önemlerini anlamlamaya çalışılmıştır. Karikatürlere gülmek yaşam ve karikatür çizgisi arasındaki benzerlikler kurmak olarak da okunabilir. Öyle ki, gündelik yaşamında toplumsal norm ve kalıplara sığdırılmayan, tabu sayılan konularla ve durumlarda gülme eylemi gerçekleşmez, adeta toplumsal bir ciddiyet hali alınırken; bu durum bir karikatür, tiyatro, fıkra gibi görsel ve yazılı bir ürün olarak nesneleştirildiğinde sanki yaşanan dünyaya ait değilmişçesine söz konusu ciddiyet halini bozmaktadır. Karikatürlerde cinselleştirilmiş kimlik ve cinsiyetlendirilmiş mekân veya davranış biçimlerinin karikatürlere yansıtıldığı örnekler tespit edilmiş ve bunlar söylensel dizgeler olarak (ikincil göstergeler) ele alınmıştır. Göstergeler aracılığıyla anlamlar inşa edilir ve bu anlamlar da anlamlama sürecini başlatır. Anlamlama süreçleriyle aktarılan bilgi, davranış ve kültürel özellikler kuşaktan kuşağa aktararak dolaşıma sokulmakta ve yeniden üretilmektedir. Genel olarak toplumdaki eril ve dişil anlamların oluşmasında bu arkaik bilgilerin etkisi olmakla beraber zaman ve mekânın sınırları içerisinde farklı anlamlar eklemelenmeleri yaşanabilmektedir. Tıpkı bölgenin kadın erkek rollerine verilen kültürel anlamlara eklemelenen cinselleştirilmiş bir kimlik olarak yabancı kadın anlamının eklemelenmesi gibi. Tekeli, (2011: 19)' e göre, geleneksel değerler tarımla uğraşan kırsal kültür grubunda daha yaygındır ve bu toplumlarda kadının toplumsal konumu erkekten aşağıdadır. Trabzon uzun kent yaşamı geçmişinin yanı sıra, kırsal yaşamın ve kırsal ekonomiye bağlı geçim kaynaklarının ayakta tuttuğu sosyo ekonomik bir yapıya sahiptir. Yazılı ve sözlü kültürde Trabzon ve yöre insanın öne çıkan unsurlarına bakıldığında kırsal yaşam ve buna bağlı folklorik unsurların görüntüsel ve dilsel dizgelerde kadın ve erkek olmanın anlamını pekiştirdiği görülmüştür. Trabzon'da kadınlık ve erkeklik tipleştirmelerin karikatürlerin göstergebilimsel çözümlemesinden elde edilen bulgular açısından değerlendirildiğinde göstergelerin anlamlama sürecinin bölgenin kültürel yapısıyla ne kadar ilişkili olduğu görülmüştür. Karikatürlerde Karadeniz kadınına özgü olarak mitleştirilen roller ve imajlar çeşitli dizgelerle yansıtılmaktadır. Sonuç olarak, Kandiyoti (2011b: 329)'nin ifade ettiği gibi, "Türk toplumunda cinsler arası asimetri, hane, sınıf ve işgücü piyasalarının sınırlarını aşan pek çok kültürel pratikle üretilmekte, temsil edilmekte ve yeniden üretilmekte" dir. "Cins hiyerarşilerinin yeniden üretiminde yapısal, ilişkisel ve sembolik açıdan etkili olan toplumsal kurumlar" (Kandiyoti, 2011), adeta gündelik yaşam fragmanı gösterimi yapan karikatürlerde yer alan dilsel ve görüntüsel göstergeler aracılığıyla söylen üretebilmektedir. Bu açıdan bir söz olarak söylen, toplumsal tanımlama biçimlerinde tortulaşarak kimlikler ve etiketler üretebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adnan, A. (2006). “Karadeniz İnsanı”, (içinde); Temel Kimdir, Heyamola Yayınları: İstanbul.
- Aksoy, H. (1998). *Karikatürün Trabzon Boyutu*, Trabzon Valiliği Kültür Müdürlüğü Yayınları: Trabzon.
- Balcıoğlu, S. (1983). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Karikatürü, İş bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Balcıoğlu, S. (2003). *Memleketimden Karikatürücü Manzaraları*, Can Yayınları: İstanbul.
- Barthes, R. (1979). *Gösterge Bilim İlkeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara
- Barthes, R. (2012). *Gösterge Bilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*, Metis yayınları: İstanbul.
- Bauman, Z. (2013). *Sosyolojik Düşünmek*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bergson, H (2011). *Gülme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Butler, B. (2012). *Cinsiyet Belası*, Metis Yayınları, İstanbul
- Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Cuche, D.(2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, Bağlam Yayınları: Ankara
- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*, Dost Yayınları: Ankara.
- Culler, J. (2008). *Barthes*, Dost Yayınları: Ankara.
- Çeviker, T (1986). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I (Tanzimat Dönemi)*, Adam Yayınları: İstanbul.
- Çeviker, T (1988). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II (Meşrutiyet Dönemi)*, Adam Yayınları: İstanbul.
- Çeviker, T (1989). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü III (Kurtuluş Savaşı Dönemi)*, Adam Yayınları: İstanbul.
- Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye: Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi I*, NTV Yayınları: İstanbul.
- Delaney, C. (2014). *Tohum ve Toprak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Demren, Ç. (2008). “Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği” C.Ü Sosyal Bilimler Dergisi Cilt: 32 No:1 73-92
- Düzenli, Y. (2007). “Doğu Karadeniz Örneğinde Ateşin Yakmadığı Kadın: Fadime” (içinde), *Fadime Kimdir*, Heyamola yayınları: İstanbul.
- Eker, Ö. Gülin (2014). İnsan Kültür Mizah, Grafiker Yayınları: Ankara.
- Ertuğrul, G. (2007). “Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden” (içinde); Çizgili Kenar Notları, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kandiyoti, D. (2011a). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınlar: İstanbul.
- Kandiyoti, D. (2011b). “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar” (İçinde), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Karaca, N. (2009). “Türban: Söylenbilimsel Bir “Anlamlama” ve Göstergebilimsel Bir “Çözümleme” Denemesi, Folklor /Edebiyat, Cilt:15, Sayı: 57.
- Kümbetoğlu, B. (2011). “Kadınlara ilişkin Projeler” (içinde), *90'larda Türkiye'de Feminizm*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Koloğlu, O. (2005). *Türkiye Karikatür Tarihi*, Bileşim Yayınları: İstanbul.
- Özben, M. (2012). “Sahip(lik) Algısı ve Kadına (Çocuğa) Şiddet” , (içinde); Uluslararası Katılımlı Kadına Ve Çocuğa Karşı Şiddet Sempozyumu Bildiri Kitabı, (744-747).

- Özer, A. (2007). *Karikatür Yazıları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.
- Öztürk, Ö. (2006). “Bizum Temel”, (içinde); *Temel Kimdir*, Heyamola Yayınları: İstanbul.
- Rifat, M (1996). *Homo Semioticus*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Rifat, M (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, Yapı Kredi yayınları: İstanbul.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergibilim ve Sosyoloji*, Anı Yayıncılık, Ankara
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, Agora Yayınları: İstanbul.
- Sezer, Ç. (2007). “Hanesi Hüzün Olan Kadınlar” (içinde), *Fadime Kimdir*, Heyamola yayınları: İstanbul.
- Taşkın, N. (2006). “Laz Fıkraları Üzerine”, (içinde); *Temel Kimdir*, Heyamola Yayınları: İstanbul.
- Tekeli, Ş. (2011). “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar” (içinde): *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim yayınları: İstanbul.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Walby, S. (2016). *Patriyarka Kuramı*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Trabzonlu Karikatüristler, (1989). Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.

ÖZET

ÇİZGİDEN GÖSTERGEYE 1990’LI YILLARDA TRABZON’DA CİNSİYET HALLERİ: *HAMŞİ DERGİSİ* ÖRNEĞİ

Doğu Karadeniz kültürünün kendine has mizah anlayışı içerisinde karikatür sanatı, çok yeni olmamakla beraber bölgenin kültürel unsurlarını yansıtmaktadır. Karikatürler göstergeler olarak okunduğunda toplumsal yapıya ilişkin veri kaynağı olarak kullanılabilir. Bu makale, 1990’lı yılların başında Trabzon’da yayınlanan Hamsi dergisi üzerine göstergibilimsel bir çözümleme çalışmasıdır. Cinsiyete dayalı işbölümü çerçevesinde ayrımcılığın kültürel yapıyla içselleştirildiği Doğu Karadeniz’de kadın ve erkek olma hali, Hamsi dergisinden seçilen karikatürlere yansıyan dizgelerin yan anlamlarının okunmasıyla anlaşılmıştır. Dergide cinsiyet temsillerinin yanı sıra, söz konusu yıllarda Trabzon-Sarp Sınır Kapısı arasında göçün çizgiye yansımaları sağlayan toplumsal değişme, yabancı uyruklu kadın temsiline ilişkin karikatürler üzerinden okunmuştur. Buradan hareketle çalışmanın amacı, Doğu Karadeniz cinsiyet kültürü içinde oluşan tipleştirme ve etiketlemelere ilişkin sözlensel dizgelerin temsil ettiği toplumsal cinsiyet göstergelerini anlamaktır. Zaman ve mekânın şahitliğinde oluşan toplumsal tahayyülde kadın, erkek ve yabancı uyruklu kadın olma hali, anlamlandırmanın kendisini belli işlevler aracılığıyla sunduğu ve göstergeler aracılığıyla inşa edildiğini belirten Ronald Barthes’in göstergibilimsel yaklaşımı kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *karikatür; toplumsal yapı; gösterge; toplumsal cinsiyet, Trabzon*

ABSTRACT

STATES OF GENDER -IN TRABZON IN THE 1990S FROM LINE TO SIGN: *HAMSI MAGAZINE* CASE

The art of caricature with the sense of humor peculiar to Eastern Black Sea culture is not recent; however, it still reflects the cultural components of the region. When interpreting caricatures as signs, they can be used as data source relevant to social structure. This article is a semiotic analysis on Hamsi magazine, published at the beginning of 1990s. Within the frame of gender-based division of labor, being a woman and man in Eastern Black Sea, where discrimination is internalized with the cultural structure, is interpreted with the side meanings of systems reflected in caricatures in Hamsi Magazine. Besides the representation of the gender in the Magazine, social transformation causing the reflection of the immigration between Trabzon and Sarp Border Crossing in those years in the line is interpreted via caricatures related to the foreign women representation. Thus, the objective of this study is to explain the gender signs represented by the discursive system about the typification and labeling in Eastern Black Sea gender culture. Being a woman, man and foreign woman in the gender -envisioned with the witness of time and space- is analyzed with Ronald Barthes's semiotic approach indicating that the signification presents itself with certain functions and is being constructed via signs.

Key Words: caricature; sign; social structure; gender; Trabzon



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.37

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

BİR 'KUM SAATİ ZAMANINDA' YAŞAMAK: BÜYÜLÜ DAĞ

Mevlüt ÖZBEN**

GİRİŞ

Saate bağ(ım)lı yaşamın merkezi olan kentler modern yaşamın da kalbi olmuştur her zaman. Yıllık takvimlerden çalışma saatlerine, okul saatlerinden ulaşımın tarifeli saatlerine kadar modern yaşam, belirli dilimlere bölünerek zamanlandırılmıştır.

Uzamdaki herhangi bir yol gibi modern zaman ve yaşamın da bir istikameti vardır. Kişilerin, zamanla birlikte hep 'ileriye' gitmeye teşvik edildiği bu toplumlarda zaman eskiden yeniye doğru ilerlemekte ve modern insan, 'yapısı' olan bir uzam ve zamanda yaşamaktadır. Öyle inanılmaktadır ki, bu belirlenmiş yapıda, yani modernliğin uzam ve zamanında her bir adım bir sonrakini getirecek ve böylece ilerleme sağlanarak başarıdan başarıya koşulacaktır (Bauman, 2013, ss.127-128); modernliğin alameti farikası olan 'yeryüzü cenneti'ne kavuşulacaktır.

Bugün, zamanın vektörel bir doğasının olduğuna ve belirli bir istikamete doğru ok gibi aktığına inanılmıyor artık. Ne 'ileri' ne de 'geri'; postmodern arzu, zamanın akışını süregelen bir şimdide dondurmak (Bauman, 2013; ss.131-142) istiyor. Yeryüzü cenneti ise çoktan unutuldu.

Bu çalışmada geleneksel, modern ve postmodern zaman algılarından faydalanılarak Thomas Mann'ın 'Büyülü Dağ' romanını, eserin geçtiği mekân olan 'yukarısını' (Davos'taki Berghof Sanatoryumu) inşa etmeyi deneyeceğimiz "kum saati zamanında yaşamak" konsepti üzerinden incelemeye çalışacağız.

* Doç.Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü – mozben@atauni.edu.tr

Bir Kum Saati Zamanında Yaşamak: Büyülü Dağ

Kum saati zamanı, ölçülebilir, ama dilimlere bölünemeyen ve her bir çevrimle tekrar tekrar başa dönelebilen bir döngüsel zamana göndermede bulunur. Bu zaman, modernliğin mekanik saatinin doğrusal zaman anlayışından farklıdır. Kum saatinin her bir çevrimi tüketmeye ve tükenmeye ayarlanmış olmakla birlikte tekrar çevrime de hazır hale gelişir. Kum saatinde boğumun aşağısındaki dolulukla yukarısındaki boşluk arasındaki fark, bir dahaki çevrime kadardır; tıpkı gündüzün ışıltısının gece oluncaya kadar sürmesi gibi.

Modern öncesi kültürlerin döngüsel zaman kavrayışı ile bakıldığında günlerin, haftaların, hatta ayların birbirinden bir farkı yoktur. Öyle ki, değişen mevsimler bir daha gelmek için geçerler. Oysa modern kültürlerin doğrusal zaman kavrayışında geçip giden aynı zamanda yitip gidendir.

Kum saati zamanı, zamanın başat bir iktidarca zapt edilmediği, tahakküm kurma aracı olarak kullanılmadığı ve insanların her seferinde daha fazla hızlı olmaya zorlandığı sakin zamanlarda yaşamakla da ilişkilendirilebilir. Mann'ın (2014, s.337) 'Doktor Faustus' adlı romanındaki şu diyalog söylemek istediklerimizi oldukça net bir biçimde dile getirmektedir:

“Unutma ki, kum saati çevrildi, içindeki kızıl kum inceden, incecik boğumdan akmaya başladı –şimdilik sadece başladı. Yukarıya oranla, aşağıda biriken fazla bir şey yok sayılır. – Zamanımız var; yeterince; önceden hesaplanamayacak kadar; sonunu düşünmeye gerek bırakmayacak kadar...”

İnsanların yaşama dünyalarından bilgi anlayışlarına kadar pek çok alanda tayin edici olanın, zaman ve mekânı aşan kutsal ilkelere dayalı olduğu tradisyonel dönemde zaman, 'tarihsel bir zaman' değildir. 'Oluşum' deneyimi ise yoktur. Burada oluşum ve zaman doğrudan 'zaman-üstü' olana bağlıdır. Bu anlayış gereğince zaman bir nicelik değil, niteliklidir; bir ses değil, bir ritimdir. Tek düze ve belirsiz bir biçimde akmaz; aksine her an'ın bir anlam ve işlev taşıyan dönemleri, süreçleri vardır bu zamanın (Evola, 1994, ss.225-226). Kum saati zamanı da, benzer şekilde, bir nicelik değil, nitelik olarak yaşanan bir zaman anlayışına dayanır. Modernliğin kurulmuş, maddeleştirilmiş, şablonlanmış ve çok sayıdaki buyrukları içinde hazır ve nazır şekilde her yerde var olan katı parametrelerine düğümlemiş “dizge zamanından” (Chesneux, 2015, s.28) farklı olarak kum saati zamanı daima yeniden başlamaya ayarlıdır.

Thomas Mann'ın (2014) Büyülü Dağ adlı iki ciltlik romanı beş aydır yukarıda, yani Davos köyüne yakın Berghof Sanatoryumunda kalmakta olan kuzenini (Johaim) ziyarete giden ve buralara gelmişken üç hafta kalarak güç depolamak amacıyla olan Hans Castrop'un yaşadıkları üzerine kurgulanmış. Romanın temel vurgularından zaman konusu, romanın başkahramanının (H. Castrop) üç hafta için geldiği sanatoryumda yedi yıl kalması üzerinden incelenmiştir. 'Yukarısı' (Sanatoryumun olduğu bölge) ve 'aşağısı' (şehirler) olarak ikiye ayrılan yaşamları büyük bir ustalıklarla anlatan Mann, çocukluk zamanları, hastalık, ölüm, kurallar, yabancılar, uluslararasılık, müzik, doğa, mevsimler ve benzeri pek çok tema üzerinden modern zamanların kendi içinde de 'ayrık' zamanlara ev sahipliği yapabileceğini etkileyici bir biçimde ortaya koymuştur. Romanda uzun uzadıya anlatılan bu ayrık zaman 'kum saati zamanıdır'.

Almanya’da genç bir gemi mühendisi olarak işe başlayacak olan Castrop sanatoryuma geldikten kısa bir süre sonra, modern kültürün mottolarından biri olan ‘vakit nakittir’ sözünün ‘yukarısı’ için geçerli olmadığını öğrenir. Vakti nakite dönüştüren ‘aşağısından’ farklı olarak, ‘yukarıda’ para etmez vakit. Bu yüzden kahramanımız da, ‘aşağıda’ öğrendiği şekliyle zamanın hesabını tutmayı bırakıp tadını çıkarmaya başlar.

Milan Kundera’nın (2015, s.36) yavaşlık ile anımsama, hız ile unutkanlık arasında kurmuş olduğu ilişkiyi hatırlayacak olursak; ‘yukarısının’ kum saati zamanının H. Castrop üzerindeki etkilerinden birinin anımsama olduğunu söyleyebiliriz. Küçük yaşlarda art arda ölen anne ve babasını hiç tanımayan Castrop’un anılarında senatör olan ve kısa bir süre yanında kaldığı büyük babası önemli bir yer tutar. Böylece ‘gömülmüş zamanlar’ anımsama yoluyla toprağın altından çıkarılır romanda.

Yavaşlıkla veya modern kent yaşamının hükmünün geçmediği doğadaki normal akışla (zamanın normal akışıyla) anımsama arasındaki ilişkinin ne denli yoğun olabileceğini Mann (2014a) Castrop’un doğa gezilerinde de oldukça açık bir biçimde ortaya koymaya çalışmıştır: “... gözlerinin önüne serilen olağan üstü manzaraya şaşırıp kaldı –eşsiz ve dingin bir tablo gibi kapalı ve neredeyse mahrem bir görüntüydü bu. Doğaya özgü sesi dinlemek için oturdu. Kendini yaşamının daha önceki döneminde buldu birden. O döneme geri dönerken zaman ve yer öylesine silinmişti ki, insan, çağlayanın yanındaki bankta cansız bir bedenini yattığını sanırken, gerçek Hans Castrop, daha önceki bir zamanda ve değişik bir çevrede, tüm yalınlığına karşın hem tehlikeli hem de sarhoş edici bir durumla yüz yüze dolaşıyordu. On üç yaşındaydı...” (ss.151-152).

Thomas Mann, kahramanının yeni geldiği bu yere alışma süreci, yeni bir yere yerleşme, boş zaman ve dinlenme ile ilgili değerlendirmelerde bulunurken, modern kent yaşamı (aşağısı) için de çokça tanıdık olan şu soruyu sorar: Vazgeçilmeyen yaşantı kuralları insanı neden bitkinleştirir ve ilgisizliğe yol açar? Ona göre bunun nedeni, modern kent yaşamının getirdiği zorlukların neden olduğu yorgunluk ve yıpratmadan çok psikolojiktir ve zaman duygumuzla ilgilidir. Çünkü zaman, hiç kesintiye uğramadan hep aynı akarsa, elimizden kaybolmaya başlar ve zaman duygumuz, yaşam duygumuzla o denli iç içedir ki, bu duygulardan birinin zayıflaması, öbürünün de acı ve son derece yıpratıcı bir deneyimden geçmesi demektir (Mann, 2014a, s.132).

Castrop sanatoryumda geçireceği üç haftayı yaşamının esas akışını böylecek olan bir parça olarak düşünmüş ve buraya dinlenmek için gelmiştir, ancak yukarıdaki yaşamı ve bu yaşama ilişkin akış, mekâna ve zaman bağlı algıları etrafında başka başka bölünmelere de uğramıştır. Hastalığının onu salt bir bedene indirgediğini duyumsadığı zamanlarda, tek başına yaptığı doğa yürüyüşleri veya uzun uzadıya anlatılan kayak macerasında, dinlenme kürlerinde ya da son zamanlarında kendini adamışçasına gerçekleştirdiği müzik dinleme seanslarında, aşta, ölüm düşüncesinde ve sanatoryumun bulunduğu yerin takvime bağlı olmayan zamanının her köşesinde söz konusun bölünmüşlüğü fark etmiştir. Kum saatinin her bir çevriminde yeni bir başlığın açılmasına benzer şekilde; ‘aşağısının’, bir düzen uğruna bölünmemişlik üzerine kurduğu tekdüzelığe karşı ‘yukarıda’ zamanın dert edilmediği bir yaşam deneyimlenmektedir.

Burada, yani uluslararası Berghof Sanatoryumun gerek ortaklaşa kullanılan alanlarında gerekse de balkonlarında kitap okuyarak vakit geçirmek niyetinde olanlar çoktur, ama bu daha çok yeni gelenlerin yaptığı bir şeydir. (Oysa aylardır, yıllardır burada olanlar

kafalarını fazla meşgul etmeden, yani zamanın geçmesini veya nasıl geçeceğini dert etmeden zamanı tüketmeyi öğrenmişlerdir.) Onlar, zamanı geride bırakmanın ustası olmuşlardır (Mann, 2014a, s.337). Castrop da öyle! ‘Aşağıdayken’ hiçbirinin farkına varamamış olsa da burada, yani ‘yukarıda’ deneyimlerinin yol göstericiliği eşliğinde kendi kendine yaptığı sorgulamalarda benzer sonuçlara ulaşmaktadır. Biçim ve özgürlük, zihin ve beden arasındaki kurduğu ilişkiyi zaman ve sonsuzluk arasında da kurabilmektedir (Mann, 2014b, s.64). Kum saati zamanı, Castrop ve burada yaşayanlara sonu olan bir sonsuzluğun kapılarını açmaktadır.

‘Aşağıda’, yani kentlerde mekan daraldıkça ‘zaman’ın da daralıyor oluşunu ve zamanın modernliğin ilerleme miti için ne denli önemli olduğunu romanın ilginç karakterlerinden biri olan Herr Settembrini şu şekilde ifade ediyor: “Zamanı böylesine savurup barbarca harcamak Asya tarzıdır. İşte bu yüzden, buradaki (sanatoryum kastediliyor) Doğu’nun evlatları kendilerini bu denli evlerinde hissediyorlar. Hiç fark ettiniz mi? Bir Rus dört saat dediğinde, bizim bir saatimizi kastediyordur. Bu insanların zamana böylesine umursamaz davranmalarının ülkelerinin vahşi uçsuz bucaksızlığıyla bir ilgisi varmış gibi geliyor insana. Geniş yer, bol zaman. Zamanı bol olan ve bekleyebilen insanlar olduklarını söylerler. Biz Avrupalılar bunu yapmayız. Soylu ve hassa bölgelere ayrılmış soylu kıtımız kadardır bizim zamanımız... Zaman, kullanmaları için tanrıların insanlara verdiği bir armağandır; onu, mühendis bey (Hans Castrop kastediliyor) insanlığın ilerlemesi için kullanınız” (Mann, 2014as s.302).

Görüldüğü gibi, zamanın zamandan öte bir şey olmasını sağlamak (Mann, 2014a, s.338) ‘aşağıdakilerin’ (bilhassa da Batılıların) işidir. Settembrini’de ‘düzlüktekiler için söylemektedir bunları. Doğrusal olarak, ‘umulan’ bir geleceğe akmakta olan zamandan beklentileri oldukça fazladır aşağıdakilerin. ‘Yukarıda’ ise zamanın neler getireceğinden ziyade nasıl kullanılabileceğidir önemli olan.

Raylarını önünde kendi döşeyen bir tren veya kıyılarını beraberinde taşıyan bir nehir gibi benzetmelere muhatap olan zamana (Musil, 2016b, s.138) zaman tanımak (Saramago, 2015, s.13) ‘yukarıda’ gözlemlenebilen bir durumdur. Oysa aşağıda, düzlükte durum bundan farklıdır. Mesih ‘yukarıya’ henüz uğramamış olsa da, ‘aşağıya’ gelmiştir! Modern toplumlar için, bir zaman Mesih’idir söz konusu olan. Sözgelimi, bir şeyin ‘zamanın gelmesi veya gelecek olması ile Mesih’in gelmesi veya gelecek olmasına duyulan inanç arasında aşılmaz farklılıklar yoktur. Öyle ya da böyle, modernliğin ilerleme idealinin bir zaman mitine dayanıyor olması bu bakımdan anlamlıdır. Zaman, mesihi bir karaktere büründürülebilir pekala: Kurtarıcı olarak zaman.

Savaşın önceki yıllarda (I. Dünya Savaşı kastediliyor), diyor Robert Musil, gerçekten de Mesih’lerin damgasını taşıyan bir zaman yaşanmaktadır (Musil, 2016b, s.237). Hayal kırıklıkları da dahil olmak üzere, her şeyi yoluna koyacak bir gelecek beklentisi damgasını vurmaktadır ‘aşağılara’. Söz konusu beklenti o denli güçlüdür ki, yaşam hızlanmış, bir acelecilik kültürü ortaya çıkmıştır. Doğanın işaretlerine bakılarak hesaplanan ya da bir kum saati zamanında olduğu gibi nitelik olarak ölçülebilen ‘doğal zaman’dan, mekanik saatin icadıyla ‘saat zamanına’ geçmiş olan modern toplumların durup duracakları yoktur. J.M. Coetzee’nin (2012, s.197) ‘Yavaş Adam’ romanını bir yerinde yaptığı benzetmeyi kullanacak olursak, modern toplumlarda, yani ‘aşağılarda’ insanlar ışık ve hava yaratıkları olan kelebekler gibidirler. Ayakları sınıksız toprağa basan ‘yer insanları’ değildir artık onlar.

İnsanlara ait olan yavaş zamanlardan sistemlere ve örgütlere ait olan hızlı zamanlara geçişe direnen ‘yukarısı’, 7/24 zamanın hükmünün geçmediği bir yerdir. Romanın akışı içerisinde bir yerde sorar Mann (2015b, s.245): “Zamanı anlatabilir miyiz – şöyledir ya da böyledir diye, salt onu, yani kendisini? Kesinlikle hayır... Zaman, yaşamın bir ögesi olduğu kadar, anlatımın da bir ögesidir ve nesnelere nasıl mekâna bağlıysa, zaman da anlatıma bağlıdır.

Zamanın hükmü ve algılanışı bakımından, parke taşlarıyla döşenmiş kilometrelerce uzunluktaki yolda iki parke taşının arasında bitmiş otlar gibi ayrıksıdır ‘yukarısı’. Öyle ki, Mann’ın (2015b, s.209; 2015b, ss.249-250) kullandığı, zamana bağlı olmayan “hep” sözcüğü, burası için de kullanışlıdır. Zaman, bir şekilde geçip-gidiyor olsa da, öznel deneyimlerde zamanın bilinçli algılanması zayıflayabilir ya da yok olabilir ama zaman, bir dereceye kadar aktif ve olgunlaştırıcı olduğundan nesnel bir nitelik taşır. Zamandan; zamanın değiştiren, dönüştüren bazen ise çürüten etkisinden uzaklaşmak bağlamından konserve iyi bir örnektir. Konserve içinde saklamak, ne bir simya ne de arındırmadır, yalnızca korumadır. Burada büyülü olan şey kavanozların zamandan uzaklaştırılmalarıdır. Bu şekliyle, konserve zamanla ilgisi yoktur; zamanın dışında dizili dururlar.

Berghof Sanatoryumu ve bulunduğu bölgedeki yaşam da, bir anlamda, zamanın dışında asılı durmaktadır. Bu yüzden olsa gerek, orası, yani ‘yukarısı’ büyülü dağdır. Patika yollarda yürürken kır çiçeklerinin kokusunu içine çekebilecek ya da bir kar birikintisinin içine batacak kadar gerçek olmasına karşın, ‘aşağısı’ için, düzlüğün hesaplanan, kaydı tutulan koşuşturması için büyülü dağdır orası.

Tüm bunlardan sonra, modern zamanların zaman üzerindeki haklarımızı bizden çalmış olduğunu düşünebilir miyiz?

Kahramanımız ‘yukarıya’ ilk geldiğinde onu karşılayan kuzeni Johaim şöyle diyor: “Burada insanların zamanlarıyla nasıl rahat oynadıklarını anlatsam inanamazsın. Onlara üç hafta bir gün gibi geliyor. Göreceksin (Mann, 2015a, s.16). Oysa ‘aşağıda’ durum bundan farklıdır. ‘Düzlükte’ insanlar, postmodern zamanlarda görülen, kalıcı etkileri olmayan, yapışıp kalmayan, yükümlülükler doğurmayan, arkasında sınırlar ve görevler doğurmayan “oyun-oyunama” çerçevesinin (Bauman, 2011, s.209) dışındadırlar. Sanayi modernliğinin kişilere görev ve gerekliliklerle donatılmış bir yaşamı seçtirmiş olmasının bir sonucu olarak, ‘aşağıda’ zamanla dilediğiniz gibi ‘oynamanın’ getireceği yaratıcılık ve özgürlükten yoksunsunuzdur. Modernliğin ölçüp-hesaplayan, dilimlere bölen ve maksimum fayda ilkesi gereğince yapılandırılmış zaman anlayışının kendilerine kazandırdıklarını bir tür zafer olarak görenlerin aksine ‘yukarıdakiler için bu, en hafif deyişle, kazanılmış zaferin verilen kayıplardan sonra anlamsız hale gelmesini ifade eden, bir pirus zaferidir.** Modern zamanların dillere pelesenk olmuş olan ‘zamanın kazandırdıkları’ veya ‘zaman kazanmak’ da bir bakıma pirus zaferidir.

* M.Ö 280 yılında Heraclea ve M.Ö 279 yılında ise Asculum’da, Kral Pyrrhus Romalılara karşı savaşmış ve bu savaşları kazanmıştır. Ancak, özellikle Asculum savaşının sonunda iki tarafın da ciddi kaybı olmuştur. Savaşı kaybeden Romalılar bir yana Pyrrus’un ordusundan da geriye ne bir üst rütbeli kumandan ne de yeniden savaşacak kadar güç kalmıştır (Plutarch’dan akt. Stewart ve Long, 1899:204). Kral Pyrrhus’un Büyük Makedonya kralı olmak için verdiği mücadelenin bir parçası olan Asculum Savaşı sonucundaki bu tablo, hiç pahasına verilen mücadeleleri ifade eden ‘Pirus zaferi’ deyiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Stewart, A. ve Long, G. (1899). “*Plutarch’s Lives, Volume II*”. Londra: George Bell And Sons

Zamanın oldukça şaşırtıcı olduğunu ve onda açıklanması zor şeyler bulunduğunu düşünen (Mann, 2015a, s.179) ‘yukarıdakiler’ için zaman elle tutulamayan ancak her şeye kadir olan bir gizdir (Mann, 2015b, s.11). Bu bakımdan ‘yukarıdakilerin’ zamansallığı ‘aşağıdakilerden’ başkadır. Kişi ve toplumların zaman(ın) süresi ve akışı ile ilişkilerinin biçimi olarak da anlayabileceğimiz zamansallık (Chesneaux, 2015, s.33) bakımından ‘aşağıda’, yaşamda her şey için koyulmuş bir zaman, bir son kullanım tarihi varken; ‘yukarıda’ adı konulabilen bir son tarihe ya da son kullanım tarihine, hatta tamamlanacak olana rastlamak zordur.

Hans Castrop da bir müddet sonra ‘yukarısının’ zamansallığının farklılığını anlamıştır: “Yabancı bir yerde zamanın baştan ne denli yavaş geçtiği bana hep garip gelmiştir, şimdi de geliyor. Demek istediğim burada hiç sıkılmadığım; tersine, krallar gibi iyi vakit geçiriyorum ama geriye baktığımda, yani geçmişe ele aldığımda, ne demek istediğimi anlıyorum, bana çok uzun bir süredir buradaymışım ve geldiğimden beri yüzyıllar geçmiş gibi geliyor; sen, hatırlıyor musun, ‘burada ineceksin’ diyene dek buraya geldiğim tam bilincine varamamıştım. Bunun mantıkla ya da zaman ölçümüyle bir ilgisi yok; bu yalnızca bir duygu sorunsalı” (Mann, 2015a, s.134).

Castrop’un sözünü ettiği bu duygu sorunsalı, nasıl anlaşılırsa anlaşılın, zamanın hareket halinde olması algısını değiştirmez elbette. Buradaki tek fark, zamanın hızının bir binek hayvanınki kadar olduğu zamanlarla motorlu taşıtların, sözgelimi trenin hızı arasındadır. Zaman yaşanan yer ve koşullara bağlı olarak hızlanabilir de, yavaşlayabilir de. Örneğin, zamanın ve yerin tadını çıkarma biçiminde de görülebilecek olan yürüme bir kaçış, modernliğin motorlu taşıtlarla belirlenmeye başlayan hızına bir tepkidir de (Breton, 2014, s.14). Hem Castrop hem de diğerleri sürekli olarak altını çizmeseler de, anlatıcının satır aralarında yürümenin ve düşünmenin huzurlu mutluluğunun buraya, yani ‘yukarıya’ özgü oluşu sıkça ima ettiği dikkatli okuyucuların gözünden kaçmayacaktır.

Yürümek, insanda bir tür basitlik ve rahatlık duygusu canlandırabilir; acele etmeden zamanın tadını çıkarma imkânı verir ona. Kısa bir gezinti biçiminde de olsa, yürüyüş modern toplumlarımızın koşuşturmalı ve bir o kadar da endişeli yaşamını tıkanan kaygılara da geçici olarak ara verir. Otomobil sürücülerinin ya da toplu taşımının olanaklarından yararlananların tersine doğa karşısında cırtlıçıplak olan yürüyüşçü ‘insan düzeyindedir’ artık (Breton, 2014, ss.18-19): “Serin ve bulutlu bir sabahı ve saat aşağı yukarı sekiz buçuktu. Ne kokusu ne nemi ne de yoğunluğu olan, kolayca içe çekilebilen taze sabah havasını derin derin soludu (Castrop). Dereyi ve dar tren hattını geçti, kısa bir süre düzensizce yapılmış anayolu izledikten sonra... Patikaya saptı. Tırmanmak Hans Castrop’un hoşuna gitti; göğsü genişlemişti... Şarkı söylemeye başladı... (Mann, 2015a, s.149). Şarkı söylemek en iyi yol arkadaşındı nasıl olsa...”

Bir rastlantı insanı olan yürüyüşçü, beden ve zaman ölçüsünde yavaşlatılmış bir zaman içerisinde (Breton, 2014, s.25). Romanda da, Berghof Sanatoryumu ve bulunduğu bölgedeki yavaşlatılmış yaşama ilişkin çokça anlatı bulunur. Örneğin tek başına yaptığı kayak macerasında uçsuz bucaksız gibi görünen beyazlık içerisinde kar fırtınasına yakalanan ve yolunu kaybeden Hans Castrop kendine birkaç saatmiş gibi gelen uğraşlardan sonra saatine baktığında kendi kendine şunları söyler: “Saat dört buçuktu. Bu da ne demek oluyordu şimdi? Fırtına başladığında da aşağı yukarı aynı saatti. Ne yani, bütün

bu karmakarışık dolaşmaları süre süre çeyrek saat mi sürmüştü? ‘Zaman bana daha uzun geldi’ diye düşündü” (Mann, 2015b, s.180).

Mann’ın eserinde çokça üzerinde durduğu ve zamanla ilişki kurularak incelediği konulardan biri de ölümdür. Ölüm söz konusu olduğunda ‘aşağısı’ ne ise ‘yukarısı’ da odur aslında; ölüme karşı aynı sakinimliliği tavrı, gizli saklı durum burada da devam ettirilir. Ancak, Mann ‘yukarının’ mekân ve zaman olarak farklılaşmış ayırksılığı kahramanları üzerinden ölüm konusunda da okuyucusuna göstermeye çalışır.

“Sana ne yapmaya karar verdiğimi söyleyeyim. Burada, ölen insanlar; büyük sıkıntılar ve acılarla yan yana yaşıyoruz ve bizi hiç ilgilendirmiyor gibi davranmamız yetmişmiş gibi, bir de bunlarla karşılaşmaktan ve görmekten korunuyoruz. Şimdi de biz kahvaltı ederken ya da yemekten süvariye kimseye belli etmeden götürecekler. Ben bunu ahlaksızca buluyorum” (Mann, 2015a, s.365).

Ölüm, diyor Lévinas (2014, s.52), başkası için sorumluluğa dönüşürse, insan, bu sorumluluk aracılığıyla kendi kendini gerçekleştirecektir. Başkasının ölümüne olan bu saygıdan, sonsuzla ilişkisi olan bir sorgulamadan yola çıkarak zamanın kendini ortaya koyması gerekecektir. Şurası açıktır ki, ölümlü insanoğlunun varlık tarzı zamandır; ölüm için varlığın geleceği olarak zaman.

Kuzeni Johaim ile birlikte karar vermişlerdi; durumu ağır olan hastalara, kadın ya da erkek, iki adsız arkadaştan yazılı küçük bir notla birlikte çiçek göndereceklerdi. Kurumun kurallarına aykırı olsa da, kim bilir, ileride belki bu hastaları ziyaret etmelerine de izin verilir ve onlarda zamanla ilişkileri kesilmeden önce bu insanlarla insancıl ve durumun gerçekliğini paylaşabilecekleri birkaç söz sarf etme olanağı bulabilirdiler (Mann, 2015a, s.366).

Varlık zamansallıkla birlikte ortaya çıkmaktadır. Kendi varlığında kendi varoluşunu açığa çıkaran bir varlık olarak insan, canlı ve eyleyen bir varlık olmasından çok, kendi varlığının ne anlama geldiğinin farkında olan bir varlığa karşılık gelmektedir (Heidegger, 2015, ss.58-59). Romanda Thomas Mann’ın, ölüm konusu da dâhil olmak üzere, Hans Castrop ve diğer kahramanların başına gelenler ve yine onların sorgulamaları ile yolun sonunda da gelinecek nokta budur; insanın zamansallığı onun varlığı ve özgürlüğünün temel koşuludur.

SONUÇ

‘Aşağısı’ ve ‘yukarısı’ vurgusu; yaşamın bu iki boyutu Büyülü Dağ’da yaşamlarımızın merkezi konularından olan zaman olgusu ve bu olguya eklenen diğer unsurlar üzerinden ele alınmıştır. Romanda mekânın merkezi motifi olan sanatoryumda yemek, kahvaltı, dinlenme kürleri ve yürüyüşler için bir zaman çizelgesi mevcut olsa da, bu, modern kentleri istila etmiş olan ‘zaman çizelgelerinin’ buradaki yaşamı da kapsadığı anlamına gelmez. Çünkü ‘yukarıda’, zaman çizelgelerini aşan, hatta düzenleyici, tahakkümcü ve katı zaman anlayışını itibarsızlaştıran bir zaman anlayışı söz konusudur. Bu bağlamda, romanın akışı içerisinde pek çok olay ve diyalogla da gösterildiği şekliyle, Büyülü Dağ en çok da zamanı hizaya getirici bir yerdir.

Batı’nın koşuşturmacasının, gürültüsünün ve en önemlisi kaygılı/endişeli bir varoluşun hüküm sürdüğü savaş öncesi modern kentlerinin aksine, Thomas Mann ‘Büyülü

Dağ' adlı eserinde bambaşka bir mekân ve zamanı anlatmış okuyucusuna. 'Yukarısı' olarak ifade edilen bu yer, yani Davos'taki Berghof Sanatoryumu ve bulunduğu bölgedeki yaşam, kentlerin aksine halen doğanın egemenliğinin söz konusu olduğu ve bir kum saati zamanının geçerli olduğu bir mekân olarak resmedilmiştir.

Burada ağırlığını hissettiren, nicelik olarak ölçebileceğimiz değil, nitelik olarak algılayabileceğimiz bir zamandır; bir kum saati zamanıdır. Thomas Mann Büyülü Dağ'da, nitelik olarak algılanan zamanı, modern kentlerin nicelik olarak ölçülebilen zamanından ayırarak anlatır. Öyle ki Mann doğayı sıkça teşhir ederek, 'aşağının' demiryolu üzerindeki trenin hızıyla yol alan zamanını; 'yukarının' yürüyüş hızıyla ifade edilebilecek bir zaman geri çekmeye çalışır.

"Asfaltta bitki toplamak" (Breton, 2014, s.101) zorunda kalan modern kent insanlarından farklı olarak 'Büyülü Dağ'ın' kahramanları doğayla dolaysız temas içerisindedirler. Tam da bu yüzden, 'yukarısı'nın zamanı, halen doğanın sözünün geçtiği bir kum saati zamanıdır. Yaşamın bir ögesi olduğu kadar, anlatımın da ayrı bir ögesidir zaman ve nesnelerin mekâna bağlı olmasına benzer şekilde zaman da anlatıma bağlıdır. Bu bağlamda, burada, yani Büyülü Dağ'da pek çok şey ve özel durum, zaman denizinin dalgalarının tekdüze ritmiyle vurmaz kıyıya (Mann, 2015b, s.23, Mann, 2015b, s.245).

Romanın 'yukarısının' dikkat çekici özelliklerinden biri de, tüm detaylarına varıncaya dek anlatılan sofraya ve yiyecekler ile bizzat yeme ediminin kendisinin (kısa bir zamana bağlı olmayan ve her seferinde uzun uzadıya anlatılan gerçekliğidir. Bu tarafıyla Mann, yıllar sonra küresel modern dünyanın hızına bir tepki olarak ortaya çıkan *slow food*** hareketinin bir bakıma habercisidir.

Zaman, 'yukarıda' zamanı kullanmanın ustası olacak kadar yaşamış olanların kendi kendilerine hediye etmiş olduğu bir şeydir. Burada zaman mucizevi bir şekilde hem uzatılabilmekte hem de kısaltılabilmektedir. 'Yukarıyı', yani Berghof Sanatoryumunun bulunduğu yeri büyülü yapan şey de budur.

* Fast Food restoranları ve yeme kültürü içinde yeme ediminin kendine ayrılan zaman çokça kısılırken (bkz. George Ritzer, *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev: Şen Sür Kaya, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 197) dünyayı saran fast food furçasına dur demek için etkili bir yemek yazarı olan Carlo Petrini 'yavaş yemek' (Slow Food) hareketini kurdu. İsminden de anlaşılacağı gibi bu hareket McDonalds'ın yapmadığı her şeyi temsil etmektedir. bu hareketin bildirisinde şöyle denmektedir: "Hızlı yaşamın evrensel saçmalığına karşı gelmenin tek yolu, sakın bedeninin keyfini sonuna kadar savunmak... savunmamız yavaş yemek ile sofrada başlamalı." 2001 yılında New York Times dergisi bu hareketi ve savunduğu fikri dünyayı sarsan seksen fikir arasına dahil etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Honore, Carl, *Yavaş: Hız Çılgınlığına Başkaldıran Yavaşlık Hareketi*, Çev: Esen Gür, Alfa Yayınları, İstanbul, 2008, s. 60-61.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik*, Çev: Alev Türker, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çev: İsmail Türkmen, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Breton, D. Le. (2014). *Yürümeye Övgü*, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Chesnaux, J. (2015). *Zamanı Yaşamak*, Çev: Münir Cerit, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cootzee, J. M. (2012). *Yavaş Adam*, Çev: Dost Körpe, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Evola, J. (1994). *Modern Dünyaya Başkaldırı*, Çev: Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Heidegger, M. (2015). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, Çev: A. Kadir Çüçen, 5. Baskı, Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Honore, C. (2008). *Yavaş: Hız Çılgınlığına Başkaldıran Yavaşlık Hareketi*, Çev: Esen Gür, İstanbul: Alfa Yayınları,
- Kundera, M. (2015). *Yavaşlık*, Çev: Özdemir İnce, 14. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Lévinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*, Çev: Nami Başer, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mann, T. (2015a). *Büyülü Dağ*, Cilt:1, Çev: İris Kantemir, 9. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Mann, T. (2015b). *Büyülü Dağ*, Cilt: 2, Çev: İris Kantemir, 9. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Mann, T. (2014). *Doktor Faustus*, Çev: Zehra Kurttekin, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Musil, R. (2014). *Niteliksiz Adam*, Çev: Ahmet Cemal, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ritzer, G. (2011). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev: Şen Süer Kaya, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saramago, J. (2015). *Kabil*, Çev: Işık Ergüden, 12. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

ÖZET

BİR 'KUM SAATİ ZAMANINDA' YAŞAMAK: BÜYÜLÜ DAĞ

Kentler zamana -saatlere ve dakikalara- bağlı modern yaşamın tam merkezidir. Kentlerde çalışma saatleri, ulaşım tarifeleri gibi planlı, başlangıcı ve bitişi kullanılan zaman sistemine göre bölümlendirilerek kurgulanan gündelik yaşam hüküm sürer. Başka bir deyişle kısa ya da uzun, belirli zamansal dilimlere bölünen bir hayat yaşanır kentlerde. Modern zaman, zaman doğrusal olarak ilerledikçe, geleceğe doğru sürekli ileri gitmeyi vaat eden, insan yapısı bir güzergâhtır. Bu sürekli ilerleme, modernliğin mottosu olarak yeryüzü cennetine doğru yürünen bir yol, kesin bir güzergahtır. Günümüzde ise zamanın tek biçimli olmasına ve katıksız doğrusallığına inanılmıyor artık. Postmodern dönem ise geçmişe ya da geleceğe değil tam olarak şimdiye mevzilenmek istiyor. Yeryüzü cenneti ise postmodern dönem için unutulmuş nostaljik bir ütopya. Bu çalışmada geleneksel zaman algılarından, modern zaman algılarından ve postmodern zaman algılarından faydalanılarak edebiyatçı Thomas Mann'ın 'Büyülü Dağ' romanı ele alınacaktır. Eserin geçtiği mekân olan 'yukarısı' farklı bir zaman algısı biçimi olarak 'kum saati zamanı' kavramında inşa edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: zaman; algı, modernlik; Thomas Mann; Büyülü Dağ

ABSTRACT

LIVING IN SANDGLASS' TIME: THE MAGIC MOUNTAIN

Cities are in the very center of modern life, in which the life of people is divided into short periods of time, e.g., working hours, transportation schedules. Modern life is an artificial path built by humankind that constantly promises to improve, or, in other words, to go forward. Further, this human-made path is believed to reach to an earthly paradise as well as following the motto of modern time. The time is not conceptualized as a unique single linear line anymore. In fact, the Postmodern Era seeks to be placed at this very moment, neither at the past nor in the future. Earthly heaven is only a nostalgic utopia for the most contemporary time in our Daily lives. In this article, The Magic Mountain by Thomas Mann, a novel, is discussed in terms of traditional, modern, and post-modern time perceptions. Moreover, the place that the story takes place in the novel, "Uphill", is considered to construct a different time perception, according to the term "sandglass' time".

Keywords: time; perception; modernity; Thomas Mann; The Magic Mountain



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.38

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMAN EDEBİYATI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Oğuzhan EKİNCİ*

I. GİRİŞ

Hegel, *Hukuk Felsefesinin Prensipleri* adlı eserinin ön sözünde, felsefenin dünyanın nasıl olması gerektiğini öğretmede hep geç kaldığını ve ancak realitenin oluşum sürecini işleyip bitirmiş olduğunda ortaya çıktığını söyler: “*Minerva’nın baykuşu, ancak gün batarken uçmaya başlar.*” (Hegel, 1991; 31). Fakat bir sohbetlerinde Hegel’e ‘*Minerva’nın baykuşu*’ benzetmesine farklı bir yorum yüklediğini bildiren Michelet, Minerva’nın baykuşu imgesiyle betimlenen felsefeyi, gecenin alacakaranlığında, yeni bir sabahın doğuşunu ve dingin bir dünyanın şekillendiğini haber veren bir “*horoz ötüşüne*” benzettiğini bildirir. Hegel, arkadaşının bu iyimser yorumunun da geçerli olabileceğini kabul eder (Klenner, 1982; 134).

Hegel’in yukarıda “Minerva’nın baykuşu” metaforuyla vurguladığı sorun, birçok bakımdan felsefe ile iç içe olan sosyoloji** bilimi için de geçerlidir. Sosyoloji bilimi, toplumsal yapıları, -olayları, -ilişkileri, -kurumları ve bunlara dair değişimleri ancak realitenin oluşum sürecinden sonra inceleyebilmektedir (Erkal, 1987; 11). Toplumsal gerçek-

* Arş. Gör. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, oguzekinci8@gmail.com

** Farklı bilim dallarının araştırma konusu olarak ‘toplumu’ incelemelerine ve bu ortak paydada nasıl bulduklarına dair bkz. Kurtkan, 1980; 2-3.

liğin peşinden ağır aksak yürüyen sosyoloji, toplumu ve toplumsal olayları anlamaya/ açıklamaya çalışırken bir düzen ve disiplin olan sanatı, sanatsal etkinlikleri ve bunların toplum üzerindeki etkilerini de değerlendirmeye tabi tutar (Moran, 2002; 72). Çünkü sanatçı, içinde yaşadığı toplumsal çevirimi anlama sürecinde toplumun psikolojik ve sosyolojik yönlerini bilmeye, toplumun duygu ve düşüncelerini kavramaya ve bunları kendi imbiğinde eriterek eserlerinde aktarmaya gayret gösterir (Erdem, 1982; 168). Bu bakımdan sanat olgusuna karşı duyarsız kal(a)mayan sosyoloji, toplumu anlamlandırma ve açıklamada başvurduğu sanat dallarından birisi, belki en önemlisi, de edebiyattır.

II. Edebiyat ile Sosyolojinin Kesişme Noktası

Edebiyat, en kaba tanımla ile bir yazarın bilgi, gözlem, deneyim ve hayal dünyasından beslenerek duygu ve düşüncelerini yazı aracılığıyla ifade etmesidir (Kabaklı, 1985; 5). Edebiyatçı, tasavvur ettiği düzeni, idealize ettiği tutum ve davranışları, insana ve hayata dair edindiği pratikleri ve değerler bütünü yazdığı eserler aracılığıyla okura telkin ve teklif eder (Uygur, 1985; 81). Bu yönüyle edebiyat, özgün bir epistemolojiye sahiptir ve (post-)modern dünyanın anladığı biçimde “*nesnel bir bilgi*” sunmak iddiasından uzaktır (Uygur, 1985; 80-84). Ancak edebiyatçının toplumsal bir olgu olarak kabul edilen “dil” üzerinden toplum ile buluşması sebebiyle edebiyat, soysal bir kurum olma hüviyeti kazanmaktadır (Köksal, 2004; 215-225). Bu ortak payda yani “dil olgusu” nedeniyle edebiyat, medeniyet gibi makro düzlemlerdeki sosyal, siyasal ve ahlaki teşekküllerde kaçınılmaz bir rol üstlenmektedir (Safa, 1979; 27-29). Bu yönüyle sosyolojinin araştırma alanına giren edebiyat, toplumun en küçük yapı taşı olan bireyin yanı sıra dönemin aile hayatı, siyasal yapısı, ekonomik sistemi, toplumsal ilişkileri gibi çevrimleri kapsamakta (Cuma, 2009; 81-89) ve bu “*dış gerçekliği*” bir ayna gibi yansıtmaktadır (Moran, 2002; 17).

Edebiyatın yukarıda bahsi geçen bu “yansıtma işlevi”, sanatçının içinde yaşadığı dönemin hem bugününe hem de geçmişine dair tarihsel bir derinlik/bütünlük de içermektedir. Nitekim sanatçının içinde yaşadığı “*tarihsel durum*” ve tanık olduğu toplumsal dönüşümler, kendisini bir özet gibi eserlerinde yansıtmaktadır (Moran, 2002; 64). Böylece “*hakikati arama telaşı*” içerisinde olan edebiyatçı, tüm özgünlüğü ve biricikliği ile kaleme aldığı eserlerinde bu tarihsel gerçekliği dışa vurmaya çalışmaktadır (Moran, 2002; 55). Bu bağlamda edebiyat sosyolojisi, yazarın kendisini çevreleyen toplumsal koşullardan bağımsız yazmadığını ileri sürmekte ve “*edebiyat içindeki ekonomik, toplumsal ve siyasal koşulları geniş bir biçimde ele alarak, edebiyatın maruz kaldığı şartları ve etkileşimleri incelemektir*” (Can/ Özbay, 2014; 62).

Edebiyatçı bir taraftan dış-gerçekliğe dair eski ve pörsümüş gördüğü unsurları yansıtmaya çalışırken, diğer taraftan da inşa ettiği *kurmaca* ile iyi, güzel ve doğru bildiği unsurları işleyerek bu dış-gerçekliği biçimlendirmeye çalışmaktadır (Uygur, 1985; 81). Bu bakımdan edebiyat ile sosyoloji arasında dönüşümlü bir ilişki mevcuttur; toplumsal şartlarının edebiyatı etkilediği gibi edebiyat da toplumu etkileyebilmektedir (Aydın, 2009; 357-370). Bu vechesiyle edebiyat, havasını soluduğu toplumun bugününe anlatan ve yarınını aydınlatan bir role sahiptir (Karpat, 1971; 8-10). Bu nedenle edebiyat, toplumun siyasal ve ekonomik yapısına, değişim ve dönüşümlerine bir kaynak teşkil edebilir.

Edebiyatın sosyoloji bilimi ile buluştuğu nokta da tam burasıdır (Kösemihal, 1968). Edebi metinler, hem toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları sunabilir hem de toplumu bir bütün olarak okumak için bir arka plan oluşturabilir (Alver, 2004; 216). Bununla birlikte, edebi metinlerin kaleme alındıkları dönemin toplumsal gerçekliğine dair bilimsel bilgiler de bu metinleri anlamaya yardımcı olabilir (Alver, 2004; 14). Bu bakımdan sosyoloji, toplumun incelenmesi, açıklanması ve yorumlanmasında edebiyatı göz önünde bulundurur (Karabulut, 2012; 89-99).

Edebi metinlere yönelik bu sosyolojik nazar, her ne kadar 1800 yılında Madame de Staël'in "*Sosyal Kurumlarla Münasebetleri Bakımından Edebiyat*" adlı çalışmasıyla ortaya çıkmış olsa da bu ve benzeri çalışmalar bilimsel sistematikten yoksun olduğu için edebiyat sosyolojisinin birer öncüsü olarak kabul edilmiştir.* II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle G. Lukacs, L. Goldmann, P. Berger, T. Luckmann, R. Escarpit, A. Adam ve J. P. Sartre'nin çalışmalarıyla gelişen edebiyat sosyolojisi, deneye ve tecrübeye dayanan ciddi bir bilimsel alan olarak kabul görmüştür (Yazıcı, 2009; 5). Edebiyat ile toplum arasındaki karşılıklı bir ilişkinin var olduğunu, edebiyatın toplumsal ve kültürel bağlamı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunan edebiyat sosyolojisine göre, toplumu sadece kurumlar bazında ele almak hatalı bir tutumdur (Kırtıl, 2012; 292). Çünkü toplum, insanın davranış ve tutumlarına, duygu ve düşüncelerine yön veren değerlerden/standartlardan oluşmaktadır ve sosyoloji bilimi, sadece tarihsel ve toplumsal olanın basit yansımalarını değil, aynı zamanda bunlara yön veren değerlerin doğasını da açık hale getirmelidir (Swingewood, 1972; 17). Bu bakımdan edebiyat sosyolojisi, yazarların hangi değerlere göre yazdıklarını, dönemin değer ve anlam algısına nasıl bir yenilik getirmiş olduklarını, hangi okur kitlesine hitap ettiklerini ve bunları yaparken nasıl bir edebi tutum sergilediklerini sorunsallaştırmaktadır.**

Yukarıda zikredilenler ışığında edebiyatın hali hazırdaki toplum ile doğrudan bir bağa sahip olduğunu; eserin kaleme alındığı dönemdeki toplumsal sorunların, siyasal meselelerin, sosyo-ekonomik çalkantıların yani kısacası o zamanın ruhunun bu sahanlıkta ele alındığını ileri sürebiliriz. Bu savı desteklemek; tarihsel durum (*historische Situation*) ile edebiyat arasındaki bağlantıyı göstermek için II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın siyasal, sosyal ve ekonomik durumuna kısaca değinerek bu değişim ve dönüşümlerin edebiyat dünyasındaki yeni biçim ve içeriklerin oluşmasını nasıl etkilediğini ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylelikle toplumsal alana dair dış gerçekliğin edebiyatta

* Edebiyat sosyolojisinin öncüleri olarak Madam de Stael, H. Taine, Marx, Engels, Belinski, Saltikov Şçerdin, Çernişevski, Dobroliabov, Pisarev, Plekhanov, Lukacs'ın isimleri sayabilir (Anar/ Özbay, 2013).

** Ülkemizde II. Meşrutiyet döneminde Ahmet Şuayb ile başlayan edebiyat sosyolojisi alanındaki çalışmalara ve edebiyatın toplumu dönüştürebilme işlevine dair Berna Moran, roman üzerinden, şu cümlelerle dikkat çekmiştir: "Bizde romanı başlatanlar iki yoldan terakkiye hizmet etmiş oluyorlardı. Birincisi, edebiyatta ilerlemiş Avrupalıların geliştirdiği ve uygar insanlara yakışır bir anlatı türünü Türkiye'ye getirmek ve tanıtmak suretiyle. Yani edebiyatta Batılılaşmamıza yardım ederek. İkincisi, gazete gibi romanı da eğitim amacıyla kullanarak yine terakkiye yardımcı olmakla." (Moran, 1991; 17). Moran'ın dikkat çektiği bu durum, edebiyatın, bütün türleriyle beraber, başta yazarın duygu ve düşünce dünyasını, siyasal ve sosyal gelişmeleri, toplumsal hareketlilikleri yansıttığı gibi toplumun dönüşümünde de önemli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir (Alver, 2011; 68).

nasıl bir karşılığının olduğu ve edebiyatın da toplumsal alanı ne şekilde etkilediği irdelenecektir. Çalışmanın konuyu ele alış tarzı, kimileri tarafından sosyoloji ile edebiyatın ayrı ayrı ele alındığı ve bu iki unsurun içselleştirilemediği şeklinde eleştirilebilir. Fakat bu eleştiriler çalışmanın asıl hefininin ıskalandığı anlamına gelecektir. Çünkü çalışmanın ana ilgi odağı, multi-disipliner bir bakış açısıyla belli bir zaman ve mekân düzleminde cereyan eden çevresel koşulları kapsayan tarihsel/sosyolojik durum ile edebiyatın birbirleriyle ne denli bir bütünlük/işteşlik içerisinde olduğunu ortaya koymaktır.

III. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Almanya'nın Tarihsel Durumu

II. Dünya Savaşının baş müsebbibi olan Nazi Almanya'sı 8 Mayıs 1945 yılında imzaladığı “*kayıtsız-şartsız kapitülasyon*” ile yıkılmış ve 5 Haziran 1945'teki “*Berlin Bildirisi*” (*Berliner Erklärung*) ile siyasal yönetim Amerika, İngiltere, Fransa ve Rusya'dan oluşan dört müttefik devletin eline geçmiştir (Prollius, 2006; 21). Yaklaşık dört yıl sürecek (1945-1949) olan bu “*işgal*” sürecinde (*Besatzungszeit*) ne bir Alman halkı ne de bir Alman devleti mevcuttu (Schulze, 1989; 18). “Çökmüş bir toplum” (*Zusammenbruchgesellschaft*) olarak mutlak bir yıkım ile karşı karşıya kalan Almanların bu dönemdeki en birincil kaygıları hayatları idame ettirmektir (Klönne, 2008; 41). Bu durum, Almanlar için her şeye sil-baştan başlayacakları yeni bir başlangıç, bir milad/sıfır noktası (*Stunde-Null*) demektir (Görtemaker, 1999; 159). Milyonlarca insanın canına mâl olmuş ve Avrupa devletlerini yıkıma uğratmış olan bu savaşın bitimiyle birlikte Almanların en temel hedefi “*yeniden inşa*” idi (Wolfrum, 2002; 59). Yeniden inşa, özelde Almanları genelde ise tüm dünya devletlerini ilgilendirmekteydi. Çünkü yükselen komünizm tehlikesi, yakın bir gelecekte dünyayı ikiye bölecek ve Batılı devletler bu güç mücadelesinde Avrupa'yı ve dünyayı kendi çıkarları için yeniden tasarlayacaklardı (Allemann, 1956; 42).

Mutlak bir yıkım yaşayan Almanya'nın başa çıkması gereken en önemli mesele, toplumun temel ihtiyaçlarını gidermekti. Savaşın sona ermesiyle topraklarının azımsanamayacak bir kısmını kaybetmiş olan Almanya'nın nüfusu, bu topraklardan gelen göçmenler nedeniyle 66 milyona yaklaşmıştı ki bu sayı 1939 yılında 59,8 milyondur (Gallus, 2008; 40). Sayıları 10 milyon civarındaki bu göçmenler, Almanya'daki toplumsal düzeni derinden sarsmıştı (Vogel, 1981; 25). “*Sırtçantalı-Almanlar*” diye tabir edilen bu göçmenler, gittikleri yerlerde birer “*türedi*” ya da kaybedilmiş olan savaştan kalma birer “*eşantiyon*” olarak görülüp toplum tarafından dışlanmıştı (Habbe, 2002; 228). “Çekirge sürülerine” benzetilen bu yabancı Almanlar (!) bazı beldelerde ekonomik yük olarak görülüp istenmezken bazı beldelerde ise toplumdan tecrit edilmişler (Schwarz, 2004; 731). Bu mülteci sorunuyla beraber baş gösteren bir diğer önemli sorun da yerleşim sorunuydu. Savaş, Almanya'daki yerleşim alanlarını tahrip ettiği için Almanların çoğu evsiz kalmıştı. Öyle ki savaşın tahribatından daha çok etkilenmiş olan Dortmund, Köln gibi şehirlerde evlerin yarısından fazlası oturulamaz vaziyeteydi (Gallus, 2008; 40). Müttefik devletler, konut sıkıntısını gidermek için Almanları hasar görmemiş binalara ya da çabucak inşa edilen derme çatma kamplara yerleştirmişler. Müttefik devletler, üretim faaliyetinde bulunamayan Almanların yeme, içme ve barınma gibi sıkıntılarını gidermek için kendi aralarında anlaşarak Almanlara yardım etmeye çalıştılar (Erker, 1990; 392-400). Müttefik devletlerin bu dönemde izledikleri politikalar daha çok yiyecek ve

içecek temini üzerine kurulu olduğu için bunlar “*mide politikası*” olarak tanımlanmıştır (Echternkamp, 2013; 29). Böylece müttefik devletler, yiyecek karneleri dağıtarak her Almanya günde ortalama (1948’e kadar geçerli olan rakamlar) 1250 gr. kalori değerinde yiyecek verilmesine karar vermiştiler.* Örneğin Amerika, 1946 ile 1947 yılları arasında Almanya’ya 1,596 ton yiyecek yardımında bulunmuştur (Gries, 1991; 73).

Döneme damgasını vuran kıtlık sorunu, şehirlerin muhtelif yerlerinde kara borsaların oluşmasına, tefecilik yaygınlaşmasına ve yiyecek ya da kömür gibi ihtiyaç maddelerine yönelik küçük çaplı hırsızlıklar artmasına neden olmuştur (Uhl, 2009; 49). Kendilerine verilen yiyeceklerle yetinmeyen bazı Almanlar, hayatlarını idame ettirebilmek için kırsal alanlara gidip tarlalardan lahana, patates gibi ürünler çalmıştır (Noack, 2006; 94). Yiyecek hırsızlığının artması üzerine Köln Kardinale Josef Frings 1946 yılının Noel gecesinde ‘*Tanrının bu gibi masum suçları affedeceğine*’ inandığını belirtmiştir. Bu cevap ile birlikte ısınmak ya da karnini doyurmak amacıyla yapılmış küçük çaplı hırsızlıklar, halk arasında fringslemek (*fringsen*) olarak adlandırılarak masum hale getirilmiştir (Echternkamp, 2013; 27). Savaş sonrasındaki bu zor koşullar aynı zamanda toplumsal ahlakı da etkilemiştir. Kadına yönelik şiddetin artması, yiyecek karşılığında fuhuş yapılması ya da tecavüz olaylarının artması savaş sonrası Alman toplumunun karanlıkta kalan taraflarıdır (Frevert, 1986; 246).

Savaş sonrası yıllarda yaşanan bu çöküşten en çok etkilenen aile kurumu olmuştur. Eşlerinin askerden dönüp dönmeyeceğinden emin olmayan kadınlar, hem kendi hayatlarını hem de bakmakla mükellef oldukları kişilerin hayatlarını idame ettirebilmek için çalışma hayatında yer almaya mecbur kalmışlardır. Çalışma hayatına katılan bu kadınlar, eşlerini savaşta kaybetmeleri ya da uzun esaretten sonra eve dönen ve savaştan psikolojik olarak olumsuz etkilenen eşleriyle anlaşamamaları nedeniyle boşanma yolunu tercih etmişler (Theile, 2006; 252). Bu nedenle boşanma olaylarının sayısı savaştan sonra artmıştır. Öyleki 1948 yılındaki boşanma oranları, savaş öncesi yıllara nazaran iki katına çıkmıştır (Uhl, 2009; 49). Aile kurumu ile doğrudan bağlantılı bir sorunda savaş esirleri meselesiydi ki savaşın bitimi ile birlikte on bir milyon Alman askeri düşman devletleri tarafından esir alınmıştı (Uhl, 2009; 68). Müttefiklerin maden işlerinde ya da başka ağır işlerde değerlendirdikleri bu Alman esirlerin yaklaşık olarak onda biri esaretteyken yaşamlarını yitirmiştir (Uhl, 2009; 68-69). Batılı işgalci güçler ellerindeki esirleri peyderpey serbest bırakırken Rusya elindeki esirleri hemen serbest bırakmada acele etmeyip elindeki son Alman askerlerini savaştan yaklaşık beş yıl sonra (5 Mayıs 1950’de) serbest bırakmıştır (Uhl, 2009; 76).

Bu sorunların haricinde müttefik devletleri meşgul eden diğer bir sorun da Almanların topyekûn olarak Nazi fikriyatından arındırılmasıydı. Müttefiklere göre Nazizm’e bulaşmış, suçlu ya da şaibeli kişilerin görevlerinden alınmalı ve yerlerine “demokratik kurumların geliştirilmesine yardımcı olacak, siyasi ve ahlaki niteliklere sahip, yetenekli kişilerin” getirilmeliydi (Taylor, 2011). Fakat müttefiklerin Almanya’ya yönelik farklı politikalar gütmeleri, Nazilerden arındırılma işleminde aksaklıklara neden olmaktaydı. Bu aksaklıklara rağmen bütün işgal bölgelerindeki NSDAP görevlileri ve SS üyeleri, be-

* Bu oranlar işgal bölgesinden işgal bölgesine değişmekteydi. En az hassasiyet gösteren Rus işgal bölgesinde rakamlar biraz daha düşüktü (Uhl, 2009; 38).

lediye başkanları, farklı alanlardaki üst düzey yetkilileri müttefiklerce gözaltında alındı ve yerlerine anti-faşist kişiler atandı. Amerikalılar, 1949 yılının Nisan ayına kadar, yani Federal Almanya Cumhuriyeti'nin kuruluşundan birkaç gün öncesine kadar doktorlar, avukatlar, sanayiciler, diplomatlar ve generallerden oluşan yaklaşık 200 üst Nazi yetkilisini yargıladılar (Stiepani, 1999; 227-239). Bunun haricinde toplama kamplarında insanlığa karşı suç işlemiş olanları bulmak için alt rütbeli Nazileri de yargılamak için girişimde bulundular. Ancak geniş çapta yapılan bu temizlik işlemi, resmi kurumlarda ya da fabrikalarda personel yetersizliğinin başgöstermesine sebep olmaktaydı (Wille, 1993; 17). Bu durum, hem kamuoyu tarafından hem de resmi makamlar tarafından eleştirilerek siyasal bir soruna dönüştü ve toplumda “genel af” ile ilgili tartışmaların başlamasına neden oldu (Weinke, 2006; 7-8). Bunun neticesinde CDU hükümetinin desteği ile Alman mahkemeleri, Nazi avının önünü kesmek için geçmiş dönemlerdeki suçlara yönelik 31 Aralık 1949 tarihinde bir “cezasızlık” (*Strafffreiheit*) kararı alarak kapsamlı bir af yasası için ilk adımı attı. Nazisizleştirme işlerini peyderpey tekeline alan Alman yargı sistemi, Nasyonal sosyalist suçluları yargılamada isteksiz davranmaktaydı (Echternkamp, 2013; 74).

IV. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Alman Edebiyatı

“Molozları defedin! Yoksa inşa başarılmaz.”
(Kurt Hiller-1947)

Büyük hesaplaşmalar büyük krizlerle başlar. Almanya’da savaş sonrasında vuku bulan şey de toplumsal hesaplaşmanın ilk önce edebiyat alanında; yeni kavramların, anlam dünyalarının ve toplumsal uzlaşma biçimlerinin aranması şeklinde olmuştur (Lobensommer, 2010; 221). Edebiyat çevrelerinde aranan şey, içinde buldukları vahim durumun üstesinden gelebilecekleri bir teselli bulmak, tutunabilecekleri yeni sağlam tutamlara kavuşmak ve bir Alman olarak yeniden itibar görmektir (Hinderer, 1994; 125). 1948 yılında yayımlanan bir şiir seçkisinin ‘*Enkazda Teselli*’ (*Trost in Trümmern*) adını taşıması, bu arayışı özetleyen veciz bir ifadeydi (Bormann, 2006; 77). Bu bakımdan savaş sonrası dönemin Alman edebiyatçıları, Wolfgang Brochert’in deyimiyle, nihilizmin temizlenmiş uzayında, hayır demenin zindeliğinde, taştan ve düşünceden oluşan yeni yapılar inşa etmenin derdindeydiler (Pierenkemper, 2009; 114).

Savaş sonrası Alman edebiyatı ‘*savaş edebiyatı*’ (*Kriegsliteratur*) ve Alman askerlerinin esarette yazdıkları ‘*jurda-dönüş edebiyatını*’ (*Heimkehrliteratur*) içine alan ‘*enkaz edebiyatı*’ndan (*Trümmerliteratur*) oluşmaktadır. Gençliğini savaş meydanlarında ya da esir kamplarında açlık ve sefalet içinde geçiren bir kuşağın sözcülüğüne soyunan bu edebiyatçıları, ortaya koydukları edebiyata bilinçli olarak “enkaz edebiyatı” adını vermiştiler (Aytaç, 2005; 360). Çünkü bu edebiyat, döneme damgasını vuran toplumsal olayların, politik çıkmazların ve hayata dair sorunların birer yansımasından oluşmaktaydı (Böll, 1985; 31-35). Bu sayede yukarıda genişçe yer verilen açlık, sefalet ve evsizlik gibi o döneme ait sorunlar edebiyat yoluyla gözler önüne serilmeye çalışıldı (Karcher, 2006, 54).

Bu edebiyatçıların oluşturmaya çalıştıkları yeni biçimin omurgasını oluşturan te-

mel yapıtı, Hans Werner Richter'in 1949 yılında yayımladığı “*Senin oğulların, Avrupa*” (*Deine Söhne, Europa*) adlı şiirler antolojisinde* yer alan Günter Eich'in kaleme aldığı “*Inventur*” adlı şiirdir:

“bu benim şapkam
bu benim paltom
burda benim tıraş malzemelerim
keten bir torbanın içinde”***

Hiçbir metaforik vurguya yer verilmemiş olan bu şiir, okur tarafından yorumlanmaya ihtiyaç duyulmayacak bir sadelik ve nesnel bir anlatımla yazılmıştır (Bormann, 2006, 78). Söyleneceğini en sade ve en açık şekilde söylemek üzerine kurulu olan bu yeni biçime “*kel biçim*” (*Kahlschlag*) adı verilmiştir (Graf, 2004; 109). Wolfgang Weyrauch'un türettiği bu kavram, Alman edebiyatındaki yenilikçi programın; şartsız, kuralsız ve temelsiz bir başlangıcın adıydı (Weyracuh, 1989; 204). Kahlschlag, Nazi Almanya'sının eski görkemli söylemlerini ve anlam biçimlerini reddeden, çok kelime kullanımına karşı çıkan, yaşanmışlıkların kelimeler ile ifade edilebilirliğini sorgulayan, fakat söylenecek olanın da söylenmemiş çokça şeyi ifade edebileceğini savunan sade bir biçimdi (Bormann, 2006; 79). Bu yeni biçim ile II. Dünya Savaşı sonrası Alman edebiyatı, içinde bulunduğu reel durumu ifade etmeye ve edebiyat alanında yeni bir başlangıç yapmaya yöneldi (Guntermann, 1999; 16).

Alman edebiyatçılarının savaş yıllarında yayınlanmayan yapıtlarını mütalaa etmek için Hans-Werner Richter ve Alfred Andersch'in girişimleriyle yıllık toplantılar düzenlendi. Bu toplantılar o dönemdeki edebiyat dünyasının tanınmış isimlerinin bir araya gelmesini ve en nihaye *Gruppe 47* adı verilen bir oluşumun kurulmasını sağladı (Bandet, 2006; 135). Alfred Andersch, *Gruppe 47*'nin ikinci toplantısında edebiyat mahfillerinin yeni programı olarak kabul edilecek bir yazı yayınladı. “*Karar Aşamasındaki Alman Edebiyatı*” (*Die deutsche Literatur in der Entscheidung*) başlıklı bu yazısında Andersch, şu ifadelerle yer verdi: “*Genç kuşak bir tabula rasanın önünde durmaktadır; gerekli olan yeni ve orijinal bir oluşum hareketinin; Alman düşünce hayatındaki bir yeniciliğin önünde durmaktadır*” (Andersch, 2004, 210). Andersch, tabula rasa imgelemi ile içe bükey olarak yeni biçim ve içeriklerin aranması gerektiğini ve dışa bükey olarak da kurulmakta olan *Yeni Dünya Düzeni* ile yeni ilişkilerin inşa edilmesini kastetmekteydi (Negt/Kluge, 1981; 379). Bu anlayışa göre yeni olana bir yer/yaşama alanı açılabilmesi için eskiye yani Nazi Almanya'sının kötü ve hastalıklı unsurları silinip atılmalıydı. Bu nedenle şiir, hikâye ya da roman gibi bütün edebi türler, mümkün oldukça yalın bir şekilde kaleme alınmalı ve estetik kaygılar bir kenara bırakılarak aktarılmalıydı (Richter, 1962; 8-9).

Dönemin ünlü şairlerinden biri olan Günter Eich, bu hareketin özünü şöyle tarif etmiştir: “*Bir şiir, ne kadar sıfat içeriyorsa o kadar kötüdür. Bir şiir, ne kadar uzunsa*

* Antoloji, Alman askerlerinin esir kaplarında yazılmış oldukları şiirlerinden oluşmaktaydı.

** “dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen”

o kadar kötüdür. Şiirin içerisinde kullanılmayacak kelime yoktur” (Storck, 1988; 41). Bu sebeple yeni başlayan yazarlar önceki kuşaklar ile bağlarını tamamen koparmalı ve kendilerine daha önce hiç denenmemiş yeni biçimler oluşturmalıydılar (Braese, 2001; 17). Böylece Nazilerin sebep olduğu savaştan dolayı yaşam alanlarını- işlerini ve geleceklerini kaybeden, yaşları yirmi ile kırk arasında değişen bu “*kayıp kuşak*”, savaştan geriye kalan dil kırıntıları ile kendilerine yeni bir edebiyat kurmaya çalıştı (Kyora, 2007; 46). Oluşturilmaya çalışılan yeni edebiyatın amacı, eskiyi güzel göstermeyi ya da şimdiyi yok saymayı değil, savaşı ve savaş sonrası yıkımı tüm gerçekliğiyle resmetmekti (Weyrauch, 1989; 202). Bu yenilik, aynı zamanda istemli bir dışlama ve sansürü de beraberinde getirdi. Nazi diktatörlüğü zamanında işlenen zulümlere aldırılmayarak edebiyat namına bir takım güzellmeler yazan eski yazarların eserleri birer ‘*kaligrafi*’ ve dilleri de ‘*köle dili*’ olarak kabul edildi (Hocke, 1946; 9). Hans Carossa, Werner Bergengruen, George Britting, Ricarda Huch, Reinhold Schneider, Wolf von Niebelschütz gibi 1920 ile 1940 yılları arasındaki Alman yazın hayatında önemli bir yere sahip olan eski kuşağın edebiyatçıları, bir kalemde çizildi (Esselborn, 1986; 230). Bu dışlayıcı tutum Thomas Mann, Bertolt Brecht ya da Alfred Döblin gibi Almanya’dan göç etmiş ünlü yazarlara karşı da sergilendi ki bu sebepten ötürü Almanya’ya geri dönen bazı ünlü yazarların Alman edebiyatındaki yerlerini almaları gecikti (Braese, 2001; 19). Bu bakımdan Nazi dönemine karşı eleştirel bir tutum takınan, bunların biçim ve anlatımlarından farklı arayışlar peşinde olan bu yeni kuşak, Alman edebiyatına yeni bir soluk getirdi (Hocke, 1946; 203-204).

Bu yeni edebiyatın konu edindiği meseleler yazarların içinde buldukları ve yukarıda tafsilatlı olarak ele alınan tarihsel durumdan beslenmekteydi. Çünkü Nazizm ve onun sebep olduğu yıkımlardan müteşekkil böylesi bir süreçte, Wolfdietrich Schnirre’nin ifade ettiği şekilde “*uyuşturuculara değil, hakikate ihtiyaç duyuluyordu*” (Fischer, 1986; 31). Schnirre’nin “hakikat” ile kastettiği şey, tüm yaşanmışlıkların ve içinde bulunulan dış gerçekliğin röntgenini çekmektir. Gerçekliğin röntgeni çekmek de ancak meseleleri her türlü ideolojiden arındırılmış bir ifade biçimi ve doğru bir bakış açısı ile ele almaktan geçmekteydi (Böll, 1985; 30). Kendisini bu enkaz edebiyatına mensup addeden ünlü yazar Heinrich Böll, estetik kaygıları bir kenara bırakarak kısa cümleler ve sade betimlemeler ile hikâyelerini kaleme almıştır. Böylece Böll, Hitler ya da Göbbels’in heyecanlı, hamaset kokan yalan yanlış Almancalarına* karşı bir duruş sergilemiştir. Böll’ün ve bu yeni kuşağa mensup olan yazarların dilsel estetikten kaçışları, eski militarist ve görkemli estetik anlayışına karşı eleştirel tutumun bir dışavurumuydu.

Edebiyat, savaş sonrası Almanya’nın içinde bulunduğu elim durumu, yıkılmış şehirleri, kayıp ilanlarını, peyderpey serbest bırakılan savaş esirlerini, açlıktan bitap düşmüş insanları, yiyecek karnelerini, maddi ve manevi imkânsızlıkları tüm çıplaklığıyla anlatmak için kullanıldı. Gottfried Benn’in 1948 yılında yazdığı ‘*Berlin*’ adlı şiiri, Ruslar tarafından işgal edilen, yıkıma uğrayan ve medeniyet namına geriye hiçbir şeyin kalmadığı bir şehri tasvir etmekteydi (Karcher, 2006; 56). Benzer hislenişler Bertolt Brecht’in 1948 yılında kaleme aldığı ‘*Yurda Geldiğimde*’ (*Als ich kam in die Heimat*) adlı şiirinde

* Burada kastedilen Hitler rejimi mensuplarının “Reichschrifttumskammer”, “Reichssicherheitshauptamt”, “Endlösung”, “Judenfrage” gibi yanlış kelime türetmeleridir.

de görülmektedir. Ölü bir ülke ile karşılaşan Brecht, viraneye dönüşmüş Almanya'dan arda kalan enkaz yığınlarının dehşetini ve eski karanlık günlere duyulan kuşkuları dile getirmektedir (Karcher, 2006, 63). Enkaz altında kalmış şehirleri ve o şehirlerdeki sefaleti *Gruppe 47*'ye mensup bir yazar da şöyle tarif etmiştir: “Deniz aşırı ülkelerden gelen içi şeker, pirinç, yağ, çikolata, kahve, sigara dolu bir care-paket gipta edilen bir zenginlikti. Bazıları güç bela kurtardıkları pahalı porselen takımını biraz yağ ve bir konserve kutusu ete karşı değiştirmeye çoktan hazırdı. Karaborsalar ortaya çıkmış ve açlık dolayısıyla fuhuş yaygınlaşmıştı; yarım kilo ekmek için kolaylıkla bir gecelik aşk yaşanabilirdi. [...] Kimsenin kaybedeceği bir şeyi yoktu” (Friedrich, 1983). Ancak tüm bu enkaz yığınlarına rağmen insanlarda yeni başlangıca dair büyük bir istek vardı. Almanlar, sefaletin kol gezdiği enkaz yığınları arasında buldukları kalıntılarla ihtiyaç duydukları şeyleri yapmaya (eski araba lastiklerinden ayakkabılar, silahlardan kaşık, miğferlerden tencere) ve böylece ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştılar. Enkaz kadınlarının (Trümmerfrauen) moloz yığınlarından çıkarttıkları taşları yeniden kullanılmak için topladıkları gibi bu yeni edebiyata mensup olan yazarlar da ‘dil enkazını’ derleyip toplamaya ve bunlarla kendi yaralarını sarmaya gayret ettiler (Guntermann, 1999; 17). Fakat bu yeni başlangıç, siyasi görüşlerden tamamen arındırılmış değildi. Bir yandan Nazi geçmişi ile edebiyat düzleminde hesaplaşırken diğer yandan da Almanların en büyük siyasal sorunu olan “savaş suçunun kime ait olduğu” meselesini de konu edinmekteydi. Sosyalist hümanizm tandanslı *Der Ruf* dergisinin 15 Mart 1947 tarihli sayısında çıkan ‘Genç Bir Almanın İtirafı’ başlıklı yazıda şöyle bir ibare yer almaktaydı: “Ben, halkım ile birlikte işlediğimiz ve cezasını çekmeye hazır olduğumuz tüm cürümleri kabul ediyorum. Ben şunu kabul etmiyorum, bu dönemde işlenmiş tüm cürümlerin sebebi sadece Alman halkı değildir. Facia, tek bir ırka mal edilemeyecek büyüklüktedir. Ben inanıyorum ki bu ikinci büyük savaş yeni bir çağın doğum sancısıydı. Almanya'nın talihsizliği, böylesi bir savaşta geçmişin güçlerini geleceğinkine karşı temsil etmesiydi” (Hinderer, 1994; 114). Bu durum, Almanların kendi suçlarını görmezden gelmeleri nedeniyle müttefik devletlerce tehlikeli bulunmuş ve nitekim 4 Nisan 1947 yılında *Der Ruf* dergisinin yayın hayatına son verilmiştir.*

İnşa edilmeye çalışılan bu yeni edebiyat, Almanların içinde buldukları tarihsel durumun elemi ya da toplumsal sorunların vahametini terennüm etmenin yanı sıra, Nazi rejimi tarafından gadre uğratılan Yahudilerin acılarını dile getirerek Nazi ideolojisi ile yüzleşme/hesaplaşma işlevini de yerine getirmiştir. Dönemin edebiyatçıları bu konuları kendi yapıtlarında farklı bağlamlarda işlemiştir. İlse Aichinger, 1948 yılında kaleme aldığı *Die größere Hoffnung (Daha Büyükçe Ümit)* adlı romanında İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Yahudi çocuklarının maruz kaldıkları insanlık dışı yaşamlarını konu edinmiştir (Aichinger, 2000). Elisabeth Langgasser'in 1950 yılında yayımlanan *Märkische Argonautenfahrt* adlı romanı, farklı sebeplerden dolayı 1945 yılında Berlin'den kaçıp Anastasiendorf'taki bir Benedikt manastırına sığınan yedi kişinin hayatını konu edinmiştir. Nazi rejiminin sebep olduğu yıkımı ve Yahudilere yapılan soykırımı konu edi-

* Dergi, her ne kadar yeni bir kadro ve yeni bir siyasal duruş ile 1948 yılının Ocak ayında yayın hayatına geri dönse de pek bir başarı elde edemeyip 1949 yılında kesin olarak kapatılmış ve tarihin tozlu rafları arasındaki yerini almıştır. Bkz. Vaillant, 1978; 106-145.

nen bu roman, o dönemde yaşamış olan Almanların duydukları pişmanlıklarını ve içsel hesaplaşmalarını oluşturulan kurgu ve karakterler aracılığıyla işlemiştir. Nasyonal sosyalizm ile hesaplaşan bir başka yazar da Wolfgang Koeppen'dir. Koeppen, *Tauben am Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) ve *Der Tod in Rom* (1954) adlı romanlarında hem Nazi rejimindeki hastalıklı düşünce dünyasını hem de savaş sonrası başlayan siyasal ve sosyal durumu görünür kılmaya çalışarak Nazi geçmişiyle hesaplaşmıştır. Koeppen, özellikle *Tod im Rom* adlı eserinde Nazi zihniyetinin psikolojik ve sosyal psikolojik arka planlarını açıklamaya çalışmıştır. Öyle ki Alman filozof ve psikiyatrist Karl Jaspers, *Wohin treibt die Bundesrepublik* (1965) adlı eserinde Koeppen'nin bu romanından birçok pasaj anlatılayıp bunları felsefik olarak irdelemiştir (Hinderer, 1994; 131). Bununla birlikte Nasyonal sosyalizmin ideolojya örgüsüne karşı kilise, üniversite gibi kurumların tutumunu konu edinen eserler de ortaya konmuştur. Rolf Hochhut'un *Stellvertreter* (1963), Peter Weiss'in *Die Ermittlung* (1965), Günter Grass'ın meşhur üçlüsü *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961), *Hundejahre* (1963) ya da Alexander Kluge'nin *Lebensläufe* (1962) adlı eserleri bu husustaki hesaplaşmaya örnek gösterilebilir (Hinderer, 1994; 134). Benzeri bir tutum Almanya'yı terk etmiş olan Yahudi yazarlarda da mevcuttu. Örneğin savaş sonrasında Almanya'ya geri dönen az sayıdaki Yahudi yazarlardan biri olan Ilse Blumenthal-Weiss'in yapıtları, dil bakımından olmasa da, konu bakımından bu yeni edebiyata dâhil edilebilir.

Nazi rejimi ile olan bu hesaplaşma en çok savaş mefhumu üzerinden işlenmekte ve üretilen eserlerin çoğu savaşı ve savaş sonrası tecrübeleri konu edinmekteydi. Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür* (1947) adlı draması uzun yıllar süren esaretten sonra yurduna dönen bir Alman askerinin yaşadığı bunalımı konu edinmekteydi. 26 yaşında hayata veda eden Borchert'in bu umutsuzluk çıığı, aynı zamanda daha özgür ve daha insani bir dünyaya duyduğu özlemin bir terennümüydü (Bandet, 2006; 134). 1972 yılında Nobel Edebiyat Ödülünü alan Heinrich Böll'ün *Wanderer kommst du nach Spa* (1950) adlı eseri, bu yeni edebiyatın ortaya koyduğu ve savaşı konu edinen en popüler yapıtı (Kovar, 2001; 47). Alman edebiyatına yeni bir soluk getiren Heinrich Böll, hemen hemen bütün eserlerinde savaş sonrası Alman gerçekliğini yansıtmaya çalışarak toplumun bireye enjekte etmeye çalıştığı manipülasyonlara karşı durmayı ve bir ötekinin yaşam ve düşünce alanlarına saygı duymayı işledi. Edebiyat mahfillerince yeni kurulan Federal Almanya'nın vicdanı olarak kabul edilen Böll, bu bakımdan Nazi yönetiminin sebep olduğu yıkımların üstesinden gelmeyi başaran savaş sonrası Alman edebiyatının en büyük yazarıdır (Bandet, 2006; 138).

Enkaz edebiyatı, Nazi rejiminin kurbanları arasında sadece Yahudilerin ve diğer milletlerin değil, aynı zamanda Almanların da yer aldığını anlatmaktaydı (Frey, 2006; 7-22). Birçok yazar, ideolojik bir tutuma yer vermeksizin insancıl bir duruş ve gerçekçi bir tasvirle, Nazilerin Yahudiler ve savaşa katılan diğer uluslar kadar Almanlara da zarar verdiklerini ifade etmeye çalıştı (Kyora, 2007; 54). Bilhassa Heinrich Böll, kaleme aldığı hikâyelerinde savaşta oğlunu kaybeden Alman bir babayı ya da atılan bombalar neticesinde annesini yitiren Alman bir kız çocuğunu Nazilerin kurbanları arasında göstermekteydi (Böll, 1985; 29). Nitekim Böll'ün tüm eserlerine rengini veren unsur, onun bu dünya görüşüydü. Böll'e göre, dünya, sisteme hâkim ve tuzu kuru olan "yukarıda-

kiler” ile sistem tarafından dışlanan, hor görülen ve kirletilen “alttakiler” arasında ikiye bölünmüştür. Kendisini “alttakiler” ile özdeşleştiren Böll, tüm dünyaya alt sınıfa mensup olan ‘iyi Almanlar’ ile üst sınıfa mensup olan ‘Naziler’ arasındaki ayrımı göstermeye çalışmıştır (Neuhaus, 1999; 54). Böylelikle bir taraftan Almanlara yönelik isnat edilen “kollektif suç” (Kollektivschuld) tezini çürütmek, diğer taraftan da yeni kurulan Federal Almanya’yı edebiyat ve kültür aracılığıyla Batı medeniyetine yeniden entegre etmek istemiştir (Kyrora, 2007; 55).

Savaş edebiyatına konu olan bir diğer unsur da Alman askerlerinin düşman kamplarındaki esaretleriydi. Birçok roman ve hikâyeye konu olan savaşın dehşeti, esir kamplarının sembolü haline gelen Stalingrad üzerinden işlenmeye çalışıldı (Stepanova, 2009; 116). Heinrich Gerlach’ın *Die verratene Armee* (1955), Heinz G. Konsalik’in *Der Arzt von Stalingrad* (1956), Fritz Wöss’ün *Hunde wollt ihr ewig leben?* (1958), Willy Heinrich’in *Das geduldige Fleisch* (1955), Gerd Leding’in *Die Stalinorgel* (1955) adlı eserleri bu edebiyat türüne örnek olarak gösterilebilir. Fakat Federal Almanya’daki sosyo-ekonomik ve siyasi yapının 1950’li yılların ortalarından itibaren güçlenmesi ve halkın refah seviyesinin yükselmesi nedeniyle 1960’ların başından itibaren genel anlamda savaş romanlarına duyulan ilgi azalmaya başladı. Federal Almanya’nın ekonomik gücü ve yükselen itibarı, Almanlarda savaş yıllarını konu edinen roman ve hikâyelerden ziyade “öğretici kitaplara” duyulan ilginin artmasına neden oldu (Pfeifer, 1981; 49). Bu gelişmeler neticesinde 1965’ten itibaren edebiyata duyulan genel ilgi azaldı ve halkın yeni dönemin ruhunu yansıtan sosyo-ekonomik, sosyal-psikolojik ve eleştirel kitaplara rağbeti arttı. Böylece eski ünlü edebiyatçıların eserlerinden ziyade Theodor Adorno, Walter Benjamin, Alexander Mitscherlich ve Jürgen Habermas gibi düşünürlerin kitapları okunmaya ve tartışılmaya değer bulundu (Hinderer, 1999; 135).

V. SONUÇ

Soğuk savaş döneminin kendine özgü koşulları, Amerika’nın Almanya’yı kendi safına çekmek istemesi, Almanya’nın iktisadi kalkınması vb. nedenlerden dolayı Alman halkı Nazi rejimi ile sosyo-politik olarak yüzleş(e)memiştir (Meyer, 1988; 19). Savaştan sonra Alman halkında Nazi rejiminin sebep olduğu yıkım ve soykırımlara dair derin bir yas ya da melankoliye varacak bir üzüntü yaşanmamıştır (Mitscherlich, 1967; 37). Çünkü Alman halkı Nazi dönemini, seçilmiş bir halk olmanın geçici gururunu yaşamasına rağmen, bir çocukluk hastalığı gibi idrak etmiştir (Mitscherlich, 1967; 25). Bundan dolayı psikanalizci Margarete Mitscherlich, Almanların “*yas tutma kabiliyetsizliği*” yaşadıklarını ileri sürmüş ve Almanların vuku bulmuş onca korkunç olayı kendilerinden uzak tutmalarını üç sebebe bağlamıştır: 1) hissi donukluk, 2) şimdinin üstesinden gelebilmek adına geçmiş bastırmak ve 3) geçmiş yok sayan manik bir tutum ile yeni bir başlangıç yapmaya öncelik tanınmak (Mitscherlich, 1987; 39). Oysa psikanalizin kurucusu olan Freud, ‘hatırlamak’ (erinnern), ‘tekrar etmek’ (wiederholen) ve ‘iyice incelemek’ (durcharbeiten) yöntemleri sayesinde insanların bastırılmış geçmişleriyle yüzleşmeleri gerektiğini 1930’lu yıllarda ortaya koymuştu (Freud, 1975; 207). Fakat Almanlar bu şekilde hareket etmeyip içinde buldukları zor şartların üstesinden gelmeye ve 1950’li yılların

ikinci yarısından itibaren yükselen refah seviyesi ile birlikte 'kültürel hayatlarını' devam ettirmeye çalıştılar (Manthey, 1977; 12).

Adorno 1950 yılında kaleme aldığı "Aufresterung der Kultur in Deutschland" (Kültürün Almanya'da Yeniden Diriliş) makalesinde Almanların bu tutumunu analiz eder ve bu durumu entelektüellerin siyasal alandan estetiğin parıltılı alanına geçmeleri olarak adlandırır (Adorno, 1985; 20-33). Eugen Kogon'un *Der SS-Staat (1947)* ve Karl Jaspers'ın *Die Schuldfrage (1947)* adlı çalışmaları bu tutuma geliştirilen birer eleştiridir. T. Adorno, "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit" (Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir) adlı konferansında "aydınlanmanın/arınmanın ancak geçmiş ile hesaplaşmaktan geçtiğini" ileri sürmüştür (Adorno, 1970; 20). Nazi Almanyası ile yüzleşen bir başka isim de Hannah Arendt'tir. "Ne yeterince cezalandırmanın, ne de hiçbir şekilde affetmenin mümkün olmadığı suçlar" olarak tanımladığı soykırım suçunun sıradanlaşmaması için gayret göstermiş olan Arendt'in, Eichmann Davası'na binaen kaleme aldığı *Kötülüğün Sıradanlığı* adlı eseriyle dönemin ruhunu ve Almanların tutumunu irdelemeye çalışmıştır. Nazi döneminde Yahudilerin gettolara ve toplama kamplarına naklinden sorumlu Otto Adolf Eichmann'ın İsrail Gizli Örgütü tarafından 1960 yılında yakalanmasının ardından İsrail'de yargılanıştır. Bu yargılanma sürecinde Eichmann, "yasalara bağlı bir vatandaşın görevleri arasında kabul ettiği şeyleri yaptığını, sadece amirlerinin emirlerine göre hareket ettiğini, yasalar çerçevesinde kalmaya her zaman özen gösterdiğini" söylemiştir. Eichmann'ın anlattıklarından hareketle Arendt, Nazi Almanya'sında Hitler'in emirlerine karşı eleştirel bir tutum takınmadan bunların "iyi" ya da "kötü" olduğuna bakılmaksızın yerine getirildiğini ve bu nedenle o dönemdeki Almanların her türlü ahlaki sorumluluklarını bir kenara bırakarak tüm kötülükleri yerine getirilmesi gereken birer sıradan görev olarak gördüklerini ileri sürmüştür. Arendt'in nazarında Nazi döneminde aktif olan Almanlar, "ötekine" karşı hiçbir ahlaki sorumluluk taşımayan bir çarkın dişlileri gibi işlev görmüşlerdir (Arendt, 2009; 154-158). Yahudi soykırımıyla ilgili tartışmalarda insanları duygusallaşmaya karşı uyararak patetik bir tutumun işlenen suçların ağırlığını hafifleteceğini savunan Arendt'e göre Yahudilere yönelik işlenen suçlarda "kolektif bir suçtan" bahsetmek mümkündür.

Fakat gerek Nazi Almanya'sı gerek de II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının sosyo-politik sorunlarıyla yüzleşen ve bu yaşanmışlıkları konu edinen alan edebiyat olmuştur. "Enkaz edebiyatı" olarak adlandırılan bu yeni akım, Nazi rejiminin sebep olduğu yıkımı ve milyonlarca insana yaşattığı zulmü işleyerek bu totaliter sistem ile yüzleşmeyi denemiştir. Dönemin edebiyatçıları, iç bükey olarak Alman toplumunun içinde bulunduğu tarihsel durumu konu edinin eleştirel bir şekilde kendi yaralarını sarmaya çalışırken, dış bükey olarak da dünyaya Almanların da Nazi kurbanları arasında yer aldıklarını ve savaş sonrasındaki yeniden şekillenmekte olan dünya sisteminde barışçıl dünya milletleri arasında yerlerini almak istedikleri mesajını vermeye çalışmışlardır. Dönemin yazarları, savaş sonrası Almanya'nın içinde bulunduğu elim durumun; yıkılmış şehirleri, kayıp ilanlarını, zayıflıktan kemikleri görünen insanları, peyderpey salınan savaş esirlerini, karaborsa zamanlarını, yiyecek karnelerini, fuhuş ve imkânsızlığı ve Nazi Almanya'sının Yahudilere yaptıkları soykırımı tüm çıplaklığıyla anlatmak için edebiyatı kullanmıştır.

Savaş sonrası inşa edilen bu yeni Alman edebiyatını önemli kılan bir başka unsur

da benzer yıkımlar yaşamış milletlere bir tecrübe ve ilham kaynağı oluşturmasıdır. Örneğin Çinli yazarlar, Kültür Devrimi (1966-1976) sonrasında uğradıkları yıkımın üstesinden gelebilmek ve o dönemi idrak etmiş insanların yaşadıkları acıları resmedebilmek için edebiyattan istifade etmişlerdir (Yi Zang, 2007; 13). Çinli edebiyatçılar, “mucize edebiyatı” olarak adlandırdıkları bu süreçte, Almanya’nın II. Dünya Savaşı sonrasında oluşturulan enkaz edebiyatını örnek almışlardır. Alman edebiyatına dikkat kesilmiş olan Çinli Germanistler, enkaz edebiyatı dönemini incelemiş ve Almanların tecrübe ettikleri II. Dünya Savaşı sonrası gelişmelerle kendi yaşadıklarını özdeşleştirmişler (Hu Qiu-huas, 1991).

KAYNAKÇA:

- Abelshauer, W. (2011) : Deutsche Wirtschaftsgeschichte von 1945 bis zur Gegenwart, 2. Auflage, München: C.H. Beck Verlag.
- Adorno, T. W. (1970): Erziehung zur Mündigkeit. Vortraege und Gespraechе mit Hellmut Becker, hrsg. von Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main: Shurkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (1985): Auferstehung der Kultur in Deutschland? (1950), in ders.: Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt am Main: Shurkamp Verlag.
- Aichinger, I. (2000): Die größere Hoffnung, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Allemann, Fritz R. (1956): Bonn ist nicht Weimar, Köln: Kiepenhauer & Witsch Verlag.
- Alver, K. (2004). “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı” Edebiyat Sosyolojisi, (Der.) Köksal Alver, Ankara: Hece Yayınları.
- Alver, K. (2011): Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 26, s.63-72.
- Anar, T./ Özbay, F. (2013): Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Osmanlı’dan Günümüze Türk Şiirinde Dilenme ve Dilencilige Genel Bir Bakış, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S. 2, s. 1-28.
- Andersch, A. (2004): “Die deutsche Literatur in der Entscheidung (1947)”, in: Essayistische Schriften, Bd. I., Zürich: Diogenes Verlag.
- Arendt, H. (2009): Kötülüğün Sıradanlığı, Çev., Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, E. (2009). Edebiyat-Sosyoloji İlişkisinde Sosyolojik Kaynak ve Ölçütler’, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1-I Winter 2009, pp. 357-370.
- Aytaç, G. (2005): Çağdaş Alman Edebiyatı, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Bandet, J.-L. (2006): Alman Edebiyatı, Ankara: Dost Kitabevi.
- Berghoff, H./ Vogel, J. (Hg.) (2004): Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte: Dimensionen eines Perspektivwechsels, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Blamberger, G. (1985): Versuch über den deutschen Gegenwartsroman, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Bormann, A. V. (2006): Frühe Nachkriegslyrik, in: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, hrsg. von Wilfried Barner, 2. Auflage, München: C.H. Beck Verlag.
- Böll, H. (1985): ‘Bekanntnis zur Trümmerliteratur (1952), in: Zur Verteidigung der Wasküchen. Schriften und Reden 1952-1959, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Brochert, W. (1986): Das Gesamtwerk, Hamburg: Rowohlt Verlag.

- Can, B./ Özbay, F. (2014): ‘‘ Edebiyata Sosyolojik Bakmak: Mustafa Kutlu’nun ‘‘Uzun Hikâye’’ Adlı Eserindeki Anlamlar Ve İdeolojik Yansımalar’’, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 39, Ocak 2014, s. 61-72.
- Cuma, A.(2009): ‘‘Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi’’, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Konya 2009, Sayı. 22, s. 81-94.
- Echternkamp, J. (2013): Die Bundesrepublik Deutschland 1945/49-1969, Paderborn u.a.: Schöningh Verlag.
- Erdem, S. (1982): Sosyoloji, 6. Baskı, İstanbul: Fil Yayınevi.
- Erkal, E. M. (1987): Sosyoloji, 3. Basım, İstanbul: Der Yayınları.
- Erker, P.(1990): Ernährungskrise und Nachkriegsdeutschland, Stuttgart: Clett-Cotta Verlag.
- Esselborn, K. (1986): ‘‘Neubeginn als Programm’’, in: Literatur in der Bundesrepublik bis 1967, hrsg. von Ludwig Fischer, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fischer, L. (1986): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Frei, N. (2006): Das dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1975): Studienausgabe. Ergänzungsband, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frevert, U. (1986): Frauen-Geschichte: Zwischen Bürgerliche Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Friedrich, H. (1983): Schloss Neuschwanstein und eine Fuhre Dichte. Ein Kapitel literarischer Zeitgeschichte. Aus dem Leben einer schreibenden Generation: Wie die Gruppe 47 entstand, in: Reinischer Merkur, 11. 11. 1983.
- Gallus, A. (2008): Zäsuren in der Geschichte der Bundesrepublik, in: Hans- Peter Schwarz (Hg.) (2008): Die Bundesrepublik Deutschland. Eine Bilanz nach 60 Jahren, Köln/Wien: Böhlau Verlag.
- Görtemaker, M. (1999): Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, München: C.H. Beck Verlag, S. 159; Alexander Gallus (2008): Zäsuren in der Geschichte der Bundesrepublik, in: Hans- Peter Schwarz (Hg.) (2008): Die Bundesrepublik Deutschland. Eine Bilanz nach 60 Jahren, Köln/Wien: Böhlau Verlag.
- Graf, W. (2004): Der Sinn des Lebens. Modi der literarischen Rezeptionskompetenz, Münster: LIT Verlag.
- Guntermann, G.e (1999): Einige Stereotype zur Gruppe 47, in: Stephan Braese (Hg.), Bestandaufnahme: Studien zur Gruppe 47, Berlin: Erich Schmit Verlag.
- Habbe, C. (2002): Der zweite lange Marsch, in: Die Flucht: Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten, hrsg. von Stefan Aust/ Stephan Burgdorff, Stuttgart/München: DVA Verlag.
- Hegel, G.W.F. (1991): Hukuk Felsefesinin Prensipleri (1821), Çev. Cenap Karakaya, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Hinderer, W. (1994): Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945, Würzburg: Könighausen&Neumann Verlag.
- Hocke, Gustav R. (1946): ‘‘Deutsch Kalligraphie oder: Glanz und Elend der deutschen Literatur’’, in: Ruf, H 7, Nov. 1946.
- Kabaklı, A. (1985): Türk Edebiyatı, I. Cilt, 6. Baskı, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Karabulut, M. (2012) ‘‘Edebiyatın Sosyolojik İmkânı Açısından Keşanlı Ali Destanı’nın İncelenmesi’’, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Adıyaman 2012, S. 5, s. 89-99.

- Karcher, S. (2006): Sachlichkeit und elegischer Tonn. Die spaete Lyrik von Gottfried Benn und Bertold Brecht. Ein Vergleich, Würzburg: Königshausen Verlag.
- Karlsch, R. (1993): Allein bezahlt? Die Reparationsleistungen der SBZ/DDR 1945-53, Berlin Christoph Links Verlag.
- Karpat, K. H. (1971): Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular, 2. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kırtıl, G. (2012): Edebi Metinlerin Sosyolojik İmkânı Üzerine Farklı Yaklaşımlar, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:5 Sayı:10, Aralık 2012, s. 291-312.
- Klenner, H. (1982): "Preußische Eule oder gallischer Hahn? Hegels Rechtsphilosophie zwischen Revolution und Reform", in: Preußische Reformen - Wirkungen und Grenzen. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Nr. 1, Berlin: Akademie Verlag.
- Klönne, A. (2008): Die unmittelbaren Nachkriegsjahre (1945-1949), in: Roland Roth/ Dieter Rucht (Hg.): Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Kovar, J. (2001): Antikriegsprosa in Ost und West: Heinrich Bölls Kurzgeschichte Wanderer kommst du nach Spa... und Franz Frühmanns Novelle Kameraden im Vergleich, in: Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961), hrsg. von Ursula Heukenkamp, Amsterdam: Rodopi Verlag.
- Köksal A. (2011): Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 26, S.63-72.
- Köksal, A. (2004): Edebiyat Sosyolojisi, Ankara: Hece Yayınları.
- Köseihal, N. Ş., (1968), 'Yurdumuzda Edebiyat Sosyolojisiyle İlgili Araştırmalar', Sosyoloji Dergisi, s. 20 ve 21.
- Kurtkan, Â. (1980): Sosyoloji, 3. Basım, İstanbul: Filiz Kitapevi.
- Kyora, S.(2007): "Swing, Film, Hemingway, Politik: stinkt mich an." Die Neupositionierung der westdeutschen Literatur zwischen 1945 und 1960, in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld: transcript Verlag.
- Kyora, S. (2007): "Swing, Film, Hemingway, Politik: stinkt mich an." Die Neupositionierung der westdeutschen Literatur zwischen 1945 und 1960, in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld: transcript Verlag, S. 45-63, hier S. 46.
- Laufer, J. (2002): Politik und Bilanz der sowjetischen Demontagen in der SBZ/DDR 1945-1950, in: Rainer Karlsch/ Jochen Laufer (Hg.): Sowjetische Demontagen in Deutschland 1944-1949: Hintergründe, Ziele und Wirkungen, Berlin: Duncker&Humblodt.
- Lobensommer, A. (2010): Die Suche nach Heimat, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Manthey, J. (1977): Zurück zur Kultur/ Die Wiedergeburt des nationalen Selbstgefühls aus dem Geist der Tragödie in: Literaturmagazin 7, hrsg. von N. Born/ J. Manthey, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Mausbach, W. (1996): Zwischen Morgentau und Marshall. Das wirtschaftspolitische Deutschlandkonzept der USA, 1944-1947, Düsseldorf: Droste Verlag.
- Mayer, H. (1988): Die umerzogene Literatur. Deutsche Schrifsteller und Bücher 1945-1967, Berlin: Siedler Verlag.
- Mitscherlich, A./ Mitscherlich, M. (1967): Die Unfähigkeit zu trauen, München: Piper Ver-

- lag.
- Mitscherlich, M. (1987): Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Moran, B. (1991): Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002): Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Müller, R. (2000): Vergebliche Forderungen, in Allgemeine Zeitung vom 13. Juni 2000.
- Negt, O./ Kluge, A. (1981): Geschichte und Eigensinn, Frankfurt am Main: Shurkamp Verlag.
- Neitmann, K./ Laufer, J. (Hg.) (2014): Demontagen in der Sowjetischen Besatzungszone und in Berlin 1945 bis 1948, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Neuhaus, V. (1999): Günter Grass, Die Blechtrommel: Interpretation, München: Oldenbourg Verlag.
- Noack, Hans-J. (2006): Die Geteilte Heimat, in: Die 50er Jahre. Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder, hrsg. von Georg Bönisch, Klaus Wiegrefe, München: Deutsche Verlags-Antstalt.
- Pfeifer, J. (1981): Der deutsche Kriegsroman 1945-1960, Berlin: Cornelsen Verlag.
- Pierenkemper, T. (2009): Regionen und regionale Industrialisierung: zur wirtschaftlichen Entwicklung ostmitteleuropäischer Regionen im 19. Jahrhundert, Aachen: Shaker Verlag.
- Prollius, Michael V. (2006): Deutsche Wirtschaftsgeschichte nach 1945, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Qiuhuas, H. (1991): Literatur nach der Katastrophe, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Richter, Hans W. (1962): Fünfzehn Jahre... in: Almanach, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Safa, P. (1979): Sanat Edebiyat Tenkit, İstanbul: Ötüken Yay.
- Schröter, H. G. (2000): Von der Teilung zur Wiedervereinigung 1949-2004, in: Michael North (Hg.): Deutsche Wirtschaftsgeschichte. Ein Jahrtausend im Überblick, München: H.C. Beck Verlag.
- Schulze, W. (1989): Deutsche Geschichtswissenschaft nach 1945, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Schwarz, M. (2004): Vertriebene und Umsiedlerpolitik. Integrationskonflikte in den deutschen Nachkriegsgesellschaften und die Assimilationsstrategie in der ZBS/DDR 1945 bis 1961, München: Oldenbourg Verlag.
- Stepanova, E. (2009): Den Krieg beschreiben. Der Vernichtungskrieg im Osten in deutscher und russischer Gegenwartsprosa, Bielefeld: transcript Verlag.
- Stephan B. (2001): Die andere Erinnerung, Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur, Berlin: Philo Verlag.
- Stiepani, U. (1999): "Die Dachauer Prozesse und ihre Bedeutung im Rahmen der Alliierten Strafverfolgung von NS-Verbrechen", Gerd R. Ueberschär (Hg.), Der Nationalsozialismus vor Gericht. Die Alliierten Prozesse gegen Kriegsverbrecher und Soldaten, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 227-239.
- Storck, J. W. (1988): Günter Eich, Marbacher Magazin 45/1988.
- Swingewood, A. (1972). "Introduction: Sociology and Literature." The Sociology of Literature. (Ed.) Diana Laurensen, Alan Swingewood. London: Granada Publishing.
- Şakar, C. (2008): "İdeoloji ve Sanat", İdeoloji içinde, Ed. Kenan Çağan, Ankara: Hece Yay.
- Taylor, F. (2011): Zwischen Krieg und Frieden: die Besetzung und Entnazifizierung Deutsche-

- hlands 1944-1946, Darmstadt: Berlin Verlag.
- Theile, M. (2006): Aufbruch ins Gestern, in: Georg Bönisch, Klaus Wiegrefe (Hg.): Die 50er Jahre. Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder, München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Trittel, G. J. (1990): Hunger und Politik. Die Ernährungskrise in der Bizone (1945-1949), Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Uhl, M.s (2009): Die Teilung Deutschlands. Niederlage, Ost-West-Spaltung und Wiederaufbau 1945-1949, Berlin- Brandenburg: be.bra Verlag.
- Uygur, Mermi (1985): İnsan Açısından Edebiyat, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Vaillant, J. (1978): Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation (1945–1949). Eine Zeitschrift zwischen Illusion und Anpassung, München: De Gruyter Verlag.
- Vogel, W. (1981): Akten zur Vorgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1949, Band 5., München: Oldenbourg Verlag.
- Weinke, A. (2006): Die Nürnberger Prozesse, München: C.H. Beck Verlag,
- Weyrauch, W. (1989): Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreissig Geschichten aus dem Jahr 1949, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Wille, M. (1993): Entnazifizierung in der Besatzungszonen Deutschlands 1945-1948, Magdeburg: Block Verlag.
- Winkel, H. (1982): Wirtschaftsgeschichte Deutschlands 1945-1965, in: Willi Albers (Hg.): Handwörterbuch der Wirtschaftswissenschaft, Stuttgart: Gustav Fischer Verlag.
- Wolfrum, E. (2002): Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
- Yazıcı, H. (2009): Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi, Sosyoloji Konferansları Dergisi: Sayı 3, 2009, S. 41-52.
- Zang, Y. (2007): Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfaengen bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

ÖZET

**EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMAN
EDEBİYATI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Bu makalede, II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın sosyal, siyasal ve ekonomik sorunlarına yer verilecek ve her alanda yeni bir başlangıç yapan Almanların edebiyat alanında yaptıkları yeni biçim ve içerik arayışları tartışılacaktır. Birinci kısımda edebiyatın sosyolojik imkânı üzerine durulurken ikinci kısımda Almanya'nın savaş sonrasındaki sosyo-politik ve ekonomik durumu gözler önüne serilecek ve üçüncü kısımda ise savaş sonrası Alman edebiyatının biçim ve konu seçimindeki yenilikçi tutum irdelenecektir. Bu yenileşme döneminde edebiyat, bir yandan Nazi yıllarının sebep olduğu yıkım ile hesaplaşma olarak görülürken, diğer yandan da “geçmişin işlenmesi” (Erinnerungsarbeit) ve yeni değerlerin savunulması işlevi görmüştür. Makale, çevresel koşulların edebiyatı nasıl şekillendirdiği üzerine durmakta ve edebiyatın dönemin sosyo-politik durumuna dair bir veri-hazinesi olabileceği göstermeye çalışmaktadır. Bu bakımdan makalenin temel kabulü, edebiyatın toplumdaki beslendiği gibi toplumun da edebiyattan okunabilirliğidir.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı; Almanya; edebiyat sosyolojisi; enkaz edebiyatı

ABSTRACT

**AN ANALYSIS OF POST WWII GERMAN LITERATURE WITHIN
THE CONTEXT OF LITERATUR SOCIOLOGY**

In this article, the social, political and economic problems of the post -World War II Germany will be addressed and the pursuit of new form and content Germany, which made a beginning in every field, practiced in the field of literature will be discussed. In the first section, the sociological possibility of literature will be emphasized, in the second section the socio-political and economic status of Germany in the post-war period will be presented and in the third section the modernist attitude in the choice of form and subject of post war German literature will be studied. In this innovation period, on the one hand literature was regarded as a settling account with destruction caused by Nazi years and on the other hand it functioned as the “processing of the past” (Erinnerungsarbeit) and the defense of new values. The article puts emphasis on how environmental conditions shape literature and it attempts to demonstrate that literature may be a mine of data concerning socio-political condition of the period. In this regard, the basic acceptance of the article is that society can be read through literature as literature is nourished by society.

Key Words: Second World War; Germany; literature sociology; literature of wreck



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.39

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA MİSAFİR ODASI ANALİZİ

Pınar LALOĞLU*

1. Bir Gösterişçi Tüketim Biçimi Olarak Misafir Odaları

Türk toplumunun genel bir özelliğini yansıtan misafir odalarının gösterişçi tüketim anlayışı içerisinde evlerin en özel bölümünü oluşturma hali geçmişten bugüne değişen toplum yapısına bağlı olarak farklılaşmış ve bir gösterge olma özelliğini hep korumuştur. Bu bağlamda bizim için önemli olan gösterişçi tüketim kavramını Veblen, aylak sınıf üzerinden tanımlamaktadır. Aylak sınıf, Veblen' e göre çalışmak zorunda olmayan, parası ve boş zamanı bol olan, barbar kültürün en yüksek olduğu dönemde ortaya çıkan sınıfı temsil etmektedir (Veblen, 2014: 8). Veblen bu sınıfın daha çok feodal Avrupa ve feodal Japonya'da geliştiğini vurgular. Boş zamanı bol olan ve çalışmak zorunda olmayan sınıflar askerler, din adamları ve asillerdir. Bu sınıflar sanayi alanında çalışmazlar ve bu onların ekonomik olarak üstünlüklerinin göstergesidir. Bu sınıfın ortaya çıkması beraberinde sahiplik (mülkiyet) kavramını da ortaya çıkarmıştır (Veblen, 2014: 26). İlk sahiplik şekli güçlü erkeklerin kadınlara verdiği hediyeler şeklinde görülür. İlkel toplumlarda ticari hayat dışında, mal ve eşya dolaşımının sosyal değerler ve statüye göre olduğunu görmek mümkündür. Kürk, bilezik, kolye gibi eşyaların kabile mensupları arasındaki sembolik değişimi, eşyanın ilkel toplumlardan bu yana bir prestij işareti taşıdığını göstermektedir (Bilgin, 1991: 368). İlkel toplumlarda nesnelere ya da eşyaların tüketiliş biçimi gereksi-

* Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Erzurum pinar.laloglu@atauni.edu.tr

nimler ışığında değil, hiyerarşik bir yapı ve toplumsal prestij anlayışına bağlı bir yaşam biçimini sunmaktadır (Baudrillard, 2009). Kula sistemi^{*□} olarak adlandırılan bu anlayışın temelinde mal ve eşya dolaşımı toplumsal statüye bağlı olarak değişim göstermektedir. Baudrillard, kula sisteminin kalkmış olsa bile izlerinin sürdüğünü belirtir. Günümüzde nesnelerin çoğalıp farklılaşması tüketimde toplumsal hiyerarşiye yönelik ilkelerin de belirleyici olduğunu göstermektedir. Özetle eşyalar ilkel toplumlardan itibaren sosyal statü değeri taşımakta ve farklı eşyalarda farklı statü değeri ya da prestij işaretidir.

Eski toplumlarda ne kadınlar ne de erkekler kullandıkları objelerin sahipleridir. Kişisel eşyalar kullanılırken bu eşyalara sahiplik söz konusu değildir. Sahiplik ya da ilk mülkiyet insanın insana mülkiyetidir. Kölelik olarak adlandırılan bu durum hem kadınlar hem de erkekler için geçerlidir. Kölelikle beraber avcı ve savaşçı toplumlarda rekabetin arttığını söylemek mümkündür. Bu toplumlarda erkekler kadını mülkiyet edinerek güç gösterisinde bulunmuşlardır. Erkekler kadınlardan sonra endüstriyel ürünleri de sahiplenmeye başlamışlardır. Özel mal mülk edinmenin mümkün olduğu her yerde mücadele de bulunmaktadır. Ekonomik olarak sahiplenmenin yasal sonucu olarak tüketim kavramının ortaya çıktığını söyleyen Veblen, tüketim maddelerinin ihtiyaçlara göre olmadığını belirterek sahip olmanın sonucu ortaya çıkan zenginliğin onur sağladığını ve bunun haksız bir ayırım olduğundan söz eder (Veblen: 2014: 29). Şöhret sahibi olma ve saygın olabilmek için mal, mülk sahibi olma, zengin olma koşulu eski toplumdaki güçlü ve cesur olmak ya da zafer kazanmanın yerini almıştır. Mülkiyetin olduğu toplumlarda insanlar kendi sınıfından olan insanlar kadar zengin olmak isterler ve bu sayede kendilerini huzurlu, rahat hissederler. Bu durum her sınıf için geçerlidir. Her sınıfın kendi sınıfıyla ya da daha üst sınıflar ile bir kıyaslaması söz konusudur. Daha zengin ya da daha saygın olmak için mülkiyet önemli bir araçtır. Fakat mülkiyet teşhir edilmelidir ya da gösterilmelidir ki mülkiyet sahibi saygınlık kazanabilsin (Çalışma konumuz olan misafir odaları gibi). Mülkiyetin teşhiri ise tüketim ile sağlanmaktadır. Veblen bu tüketime gösterişçi tüketim demektedir. Gösterişçi tüketimde ihtiyaçtan ziyade ifşa söz konusudur. Veblen'e göre zengin ve güçlü olmak diğer insanların saygısını kazanmak için yeterli değildir. İnsanların saygısını kazanmanın yolu bu zenginliğin gösterilmesinden geçmektedir. Zenginliğin ve bu anlamda şöhretin gösterilmesi sadece saygınlık ve bu saygınlığın devam etmesini sağlamakla kalmaz aynı zamanda kişinin kendisini rahat hissetmesini ve huzura kavuşmasını da sağlar (Veblen, 2014: 37). Gösterişçi tüketim mülkiyet edinme ile paralellik göstermektedir. Özel mülkiyet toplumda hiyerarşik bir yapılanmayı da beraberinde getirmiştir. Mülk ne kadar fazla ise toplumsal statü derecesi de o kadar yükselmiştir. Mülkiyetin varlığı zenginliğin kendisidir fakat mülkiyet gösterilmediği sürece zenginliğin ifşası söz konusu değildir. Veblen "ifşa" kavramı üzerinde durarak zenginliğin ya da sahip olunan mülkiyetin teşhir edilmesinin gösterişli tüketim ile ilgili olduğunu vurgular (Açıkalın, Erdoğan, 2005). Bizim toplumumuzda olduğu gibi Gösterişçi tüketim bir statü belirtisi olarak da ortaya çıkmaktadır. İnsanların sahip oldukları zenginlik teşhir edilmediğinde statü durumları hakkında da bir teşhir söz konusu olmaz. Ancak gösterişli tüketim ile mülkiyetin varlığı teşhir edilir ve sosyal sınıf farklılıkları ya da statü farklı-

* Kula, bilezikler, kolyeler değişik süslerin zincirleme olarak elden ele dolaşıp, bağışlanarak bir toplumsal değerler ve statü sistemine yol açtığı simgesel değiş tokuş sistemidir.

lıkları belirlenmiş olur. Çalışmamızın konusunu oluşturan misafir odaları, şehrin farklı semtlerinde ikamet eden ailelerin tüketim ile mülkiyet ilişkisini teşhir ettiği gibi sosyal sınıf farklılıklarını da gösteren önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde tüketim alışkanlıkları üzerinden bir değerlendirme yapıldığı zaman tüketimde farklılıkların ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Tüketim alışkanlıklarındaki farklılıklar sosyal statü farklılıklarını da ele vermektedir. Veblen bu nokta da parasal gücün gösterilmesi için bazı özel tüketim türlerinin ortaya çıktığını vurgular. Tüketim farklılığının ortaya çıkması zenginlik dolayısıyla sahiplik kavramının ortaya çıkmasından daha eskiye götürülebilir. Üretmeden tüketmek zengin ve güçlü insanlara özel bir durumdur. Bu bağlamda üretici konumunda olan işçilerin sadece yaşamlarına yetecek kadar gıda tüketmelerine izin verilir. Lüks tüketim sadece zamanı bol olan, üretmeyen insanlar sınıfına aittir (Veblen, 2014: 59). Veblen' den farklı olarak Marx tüketim malları ve lüks tüketim mallarını birbirinden ayırmaktadır. İşçi sınıfının tüketimine giren, yaşam gereksinimleri ölçüsünde nitelik ve değer yönünden işçilerden farklı olsa da bu tüketim malları kapitalist sınıfında tüketiminin bir kısmını oluşturur (Marx, 1997: 360). Bu bağlamda geçim ve temel gıda maddeleri gerekli olan tüketim mallarıdır. Lüks mallar ise yalnızca kapitalist sınıfın tüketimine giren yani işçilerin payına düşmeyen harcanmak üzere ayrılan artı değer ile değiş tokuş edilen mallardır (Marx, 1997: 360) Temel gıda maddeleri tüketim malları iken lüks mobilyalar, gümüşlükler ya da gümüş çatallar lüks tüketim malları içerisine girmektedir. Veblen de lüks tüketimin gösterişli tüketim olduğunu ve gösterişçi tüketimi sahip olunan zenginliğin bir göstergesi olarak ele almaktadır.

Gösterişli tüketim ile insanlar sahip oldukları toplumsal konumlarını yükseltmeye çalışmaktadırlar. Gösterişli tüketime sadece üst sınıflar değil alt ve orta sınıflar da meyillidir. Çalışmamızda da görüldüğü gibi alt ve orta sınıflarda üst sınıfları taklit ederek gösterişli tüketime yönelmektedirler. Geçmişte insanlar toplumsal konumlarını yükseltmek için dikkat çekici bir boş zaman harcıyorlardı. Modern zamanda ise boşa harcanan zamanın yerini boşa harcanan mallar almıştır. Artık aynı işlevi gören daha az pahalı mallardansa pahalı malların tercihi söz konusudur (Ritzer, 2011: 250). Gösterişli tüketimin gösterişli boş zamanlar da yarattığını söylemek mümkündür. Boş zaman kavramı tüketim olgusunun daha da artmasına ve daha gösterişli bir hal almasına katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Gösterişçi tüketim açısından sadece lüks malların tüketimi değil bu tüketimin gerçekleştirildiği mekânlar da önemli birer göstergedir. Lüks malların kullanımı bireyler arasında kıskançlık yarattığı gibi bu malların satıldığı mekânlardan alışveriş yapmak da kıskançlık güdüsünü harekete geçirmektedir. Veblen' in de vurguladığı gibi kıskançlık yaratan unsurlar sadece tüketim malları üzerinde değil tüketimin yapıldığı yerlerde de mevcuttur. Saygınlık ya da toplumsal statü belirlemesi olarak insanların alışveriş yaptığı yerler de prestij kazanma yollarından biridir. Çok lüks bir markanın poşetiyle alışveriş merkezinde gezmek ile alt sınıflara hitap eden ya da herkesin ulaşabileceği bir markanın poşetiyle aynı alışveriş merkezi içerisinde gezen kişilerin diğer kişilerde oluşturdukları izlenim farklıdır. Lüks marka poşet ile alışveriş merkezi içerisinde gezinmek pratik kullanımının yanında bir gösterge tüketimi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Lüks marka toplumsal statünün, gücün, prestijin, saygınlığın simgesi olabilmektedir. Ayrıca

Veblen, şehir ve kırsaldaki tüketim alışkanlıklarını da birbirinden ayırır. Ona göre dikkat çekici bir şekilde para harcamak şehir yaşantısında daha fazladır. Şehirde yaşayan insan kendisini köyde yaşayan insandan daha fazla çevresine göstermek durumundadır. Kırsaldan şehire gittikçe gösterişin ya da gösteriş amaçlı tüketimin arttığını söylemek mümkündür. Çünkü şehir yaşantısında tüketim yaşamın bir parçası olmuştur. Kırsalda yaşayan insanların tüketimi şehirde yaşayanlar kadar fazla değildir. Kırsalda yaşayanlar daha çok tasarrufa önem verirler. Şehirde farklı olarak kırsalda herkes birbirinin parasal durumundan haberdardır. Bu bağlamda kırsalda sosyal statü belirleyici olarak gösterişli tüketim yapmaya gerek yoktur. Çünkü köylerde ya da çiftliklerde herkes birbirinin ne kadar mülkü olduğunu bilir ve buralarda yaşayan insanlar tasarrufa önem vererek tasarruf yaptıklarını da gizlemezler (Veblen, 2014: 71-72).

Veblen'e göre tüketim nesnesinin iki boyutu vardır: Fayda ve israf. İsrif olarak ifade edilen harcamalar insan yararına yapılmayan harcamalardır, sadece zevk için yapıldır. İsrif olarak görülen harcamalar tüketici için gereksinim, ihtiyaç olarak kabul edilir. İsrif tüketici için tüketim alışkanlığı olarak kendisini göstermektedir. Halılar, kilimler, gümüş servis takımları, ipek kıyafetler, mücevherler, lüks mobilyalar bu sınıfa girer. Bu eşyaların tüketicinin hayatını kolaylaştırdığını söylemek pek de mümkün değildir (Veblen, 2014: 80). Modern toplumlar ilkel toplumlarda görülen gösterişe yönelik israf anlayışını, akıl ve mantık çerçevesine oturtarak aynen devam ettirmektedirler (Baudrillard, 2009). Gösterişçi tüketimin israfıya yönelik olan harcamalara da neden olduğu görülmektedir. Bu harcamaların israf olarak nitelendirilmesi tüketiciye fayda sağlamamasından ya da onun hayatını kolaylaştırmamasından gelmektedir. Öyle ki gümüş servis takımları sıradan bir servis takımıyla aynı işlevi görmekle beraber tek farkı nispi pahalılığıdır. Gösterişçi tüketim bir yaşam standardına dönüşerek alışkanlık haline gelir.

Eşya ilkel toplumlardan beri bir statü belirleyicisi olarak işlev görmektedir. Sahip olunan objeler sahip olan kişinin başkalarının gözündeki değerini de inşa eder. Öyle ki eşyalar işlevselliğini kaybettiği ölçüde daha doğrusu estetik bir duruş sergilediği ölçüde prestij göstergesi olarak kullanılır (Bilgin, 1991: 363). Eşyalar ile insanlar kendilerinin yargılandığını düşünerek, o yargılara uygun davranış sergilemektedir. Sosyal statü ya da sosyal tabakalaşmanın yarattığı mevkinin göstergesi olarak eşyalar kullanılmaktadır. Misafir odalarında kullanılan eşyaların evin diğer alanlarından daha lüks olması ev sahibinin kendisini salonundaki eşyalar ile tanımladığını göstermektedir. (Çalışmamızda olduğu gibi) Kıray' a göre de mevki, statü sahibi olmayı göstermenin ya da ekonomik anlamda sahip olunan varıllığı dışarıya ifade etmenin bir tek yolu vardır, gösterişçi tüketim. Bu ise daha çok ekonomik olmayan bir tüketim ile mümkündür (Kıray, 2000: 134). Bu anlamda ekonomik olmayan tüketim, pahalı ve gösterişçi bir tüketimi gerektirmektedir.

2. UYGULAMA

2.1. Araştırmanın Konusu

Erzurum' da önemli bir gösterişçi tüketim göstergesi olan misafir odaları evin diğer bölümlerinden farklı ve özel bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Evin en büyük odasını oluşturan misafir odalarının kapısı genelde kapalıdır. Gelen misafirler bu odalar-

da büyük bir ihtişamla ağırlanır. Modern toplumlarda önemli bir gösterge olarak sunulan mekânların ayrıca sınıf farklılığını ve statüyü de göstermesi son derece önemlidir. Çalışma konumuzu oluşturan misafir odalarının tüketim açısından evin diğer alanlarından çok daha gösterişli olması mekânsal vurguyu ön plana çıkarırken aynı zamanda, sınıfsal yapıyı da ortaya çıkaran, önemli bir statü göstergesidir.

Araştırmanın örneklemini Palandöken, Yakutiye ve Aziziye bölgeleri oluşturmaktadır.

2.2. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada Erzurum'da belli semtlerde ikamet eden ailelerin misafir odaları gösterge tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Pek çok bilim alanında kullanılan göstergebilim yapısalcılıkta görünenin altında yatan derin anlamı ortaya çıkarmada en fazla kolaylık sağlayan önemli bir tekniktir. Kuramsal yaklaşım olarak kullandığımız Barthes'de gösterge bilim iki dizgeden oluşur. Birinci dizge gösterge dizgesi, ikinci dizge söylenidir. Söylen bir anlamlama biçimidir, bir biçimdir. Bir söz olan söylen söylem alanına giren her şeydir. Her nesne söylen olabilir. Çünkü dünyadaki her nesne kapalı dilsiz bir varoluştan dünyaya uyarlanabilmektedir. Söz yani söylen bir bildiridir. Ağaç ağaçtır ancak bir şiirde geçen ağaç, tümüyle ağaç olmaktan çıkmıştır. Belli bir tüketime uydurulmuş, yazınsal inceliklerle, imgelerle yeni bir kullanımla donatılmıştır; süslü bir ağaçtır artık (Barthes, 2014: 179). Fotoğraf, sinema, röportaj, spor, gösteri, tanıtım da söylensel sözün konusu olabilir. Önemli olan anlamdır. Bu bağlamda resim yazıdan daha buyurucudur ve anlamlı olduğu anda, resim yazı olur (Barthes, 2014: 180).

Söylen, göstergebilimin alanına girer (Barthes, 2014: 181). Nesnelere ya da fotoğrafları, yazıları anlam bildiren tarafıyla incelemek aynı zamanda göstergebilime başvurmadır. Göstergebilim anlamlamaları içerikten bağımsız olarak inceler. Bu da göstergebilimin bir biçimler bilimi olduğunu gösterir. Gösterge anlam bildiren ya da anlam aranan her şey olabilir. İnsanların anlaşmak için kullandıkları diller, davranışlar, jestler, sağır-dilsiz alfabeti, görüntüler, trafik işaretleri, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıt, bir mimarlık düzenlemesi yani bildirim amacı taşısın ya da taşımasın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Bu dizgelerin birimleri de gösterge olarak tanımlanmaktadır (Rifat, 2013: 113). Barthes, her göstergebilimin iki terim yani bir gösterenle bir gösterilen arasında bir bağıntı olduğunu vurgular. Gösterge, gösteren ve gösterilenin çağrışımsal toplamıdır. Gösterge, tek başına bir anlam ifade etmez. Gösteren ve gösterilen de ayrı ayrı olarak göstergeye işaret etmez. Ancak gösteren ve gösterilenin birleşimi göstergeyi verir. Biçim ve içerik tek başlarına ayrı ayrı olarak farklı yerlerde durmaktadır. Ancak anlamlama dediğimiz göstergeyi yani yan anlamı vermesi gösteren (biçim), gösterilen (içerik)'in birleşimi ile mümkündür. Gösteren ve gösterilen bir araya geldiğinde gösterge meydana gelir. Bununla beraber gösteren boştur, göstergeyse doludur, anlamdır (Barthes, 2013: 182). Gösterge her şey olabilir, bu anlamda göstergebilimci yazı ile resmi aynı biçimde ele alabilir. Her ikisi de birer göstergedir.

Gösteren biçimdir, gösterilen kavramdır. Söylenin üçüncü terimi olan gösterge ise anlamlamadır. Gösteren hem anlam hem de biçimdir. Ancak anlamın olumsuzluğunu uzak-

laştırır, anlamı kaybetmez, anlamı gizler. Göstergebilimin ilk iki terimi olan gösteren ve gösterilenin birleşiminden oluşan gösterge eksiksiz olan tek terimdir. Barthes' de gösterge bir düz anlam biçimidir. Gösterge dolayimsız olarak neye gönderme yaptığını açıkça belirtir. Bunun dışında göstergeler kültürel olarak belirlenmiş yan anlamlara gönderme yapar. Örneğin, balta sözcüğü tüm toplumlarda düz anlamını verir ancak kimi kültürlerde baltaya sahip olmak bir toplumsal konuma işaret edebilir. Bu ise baltanın yani göstergenin yan anlamıdır (Bal, 2010: 76). Yani göstergebilim olguyu karşısına almakla yetinmez, onu bir başka şeyin yerini tutan öge olarak tanımlayıp araştırır (Karaca,2015: 294). Bu bağlamda gösterge anlamlamadır. Anlamlama ise söylenin kendisidir. Tıpkı Saussure'de göstergenin sözcük olması gibi (Barthes, 2013: 189). Saussure gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi dilsel çözümleme yoluyla elde eder. Saussure' e göre dilsel yapıların temel ögesi göstergedir. Dil göstergesi biçim olan yani işitimi imgesiyle, anlam belirten bir kavramın birlikte oluşturduğu bir bütündür. Ağaç kelimesi gösteren, zihinde uyanan ağaç kavramı ise gösterilendir. Ağaç kelimesi ile zihinde oluşan ağaç kavramı birlikte ağaç denilen göstergeyi oluşturur (Yüksel, 1995: 26). Bu noktada Saussure' de göstergebilim dilsel bir çözümleme iken Barthes' de gündelik yaşama ilişkin çözümlemidir. Barthes' in göstergebilime yaklaşımı Saussure'ün yaklaşımını ters yüz eder. Saussure, dilbilimi ileride kurulacak göstergebilimin bir alt bölümü olarak kabul ederken, Barthes göstergebilimi dilbilimin bir alt bölümü olarak görür. Çünkü Barthes, moda, mutfak, görüntü, yazın gibi gösterge dizgelerinin ancak dil desteğiyle bir gerçeklik kazandığına inanır (Rifat, 2013: 184). Barthes, göstergebilimin sınırlarını dilbilimden görüntüye ve fotoğrafa kaydırmıştır (Bal, 2010: 79). Bu bağlamda Barthes'in "giyim kuşam modasına ilişkin çözümlemesi yalnızca gündelik yaşama ilişkin bir dizgeyi açıklamaz. Aynı zamanda görünenin ardındaki görünmeyeni, gizli olanı ortaya çıkarır. Modanın nesnesi hem "yüksek sosyetenin" hem de "moda"nın gösterenidir (Yüksel,1995: 29). Giyilen her parça hem modaya uygunluk hem de zengin sınıfla özdeşleşme yolunda işlev görmektedir. Barthes'a göre yapısalcı eylem dizgesel bir biçimde yürütülen düşünsel işlemlerden oluşur; amacı o nesnenin işleme yasalarını bulmaktır. Bu noktada söz konusu nesnede açık seçik olarak görülmeyen ya da anlaşılabilen verileri ortaya çıkarmak için nesneyi parçalara ayırır ve gerekli düşünsel saptamaları yaptıktan sonra yeniden kurar; nesne "düşünsellik katılmış" bir nesnedir artık ve "yeniden" kurma işlemini gerçekleştirme yolunda kullanılan dil, yapıtı oluşturan dil değil, eleştirmenin kullandığı öte dildir (Yüksel, 1995: 62). Düşünsellik katılmış anlam dışında gösterenin gösterdiği neyse düz anlamı odur. Fotoğrafa ya da herhangi bir nesneye bakanların özelliklerine göre yükledikleri anlam (yan anlam) değişecektir (Bal, 2010: 83). Çünkü Göstergebilimde gösterilenin sahip olduğu anlam içinde yaşanan toplumun sahip olduğu toplumsal kodlar, değerler, semboller aracılığıyla oluşturulur (Bal, 2013: 74). Düz anlam neyin fotoğraflandığıdır; yan anlam ise nasıl fotoğraflandığıdır. Bu bağlamda yan anlam ile fotoğraf sadece bir fotoğraf olmaktan çıkıp gösterge halini alır. Gösterge ise biçim ile içeriğin sentezidir.

Saussure'le birlikte başlayan modern dilbilimindeki uygulamalar, diğer sosyal bilim alanlarında örnek olarak alınmaktadır. Mimik, gülme, gözyaşı, giyim (kravat takma, bot-çizme giyme vs.), moda bir dildir. Aynı şekilde bir evde misafir odasının döşenmesi

de bir dildir (Bilgin, 1983: 29). Bu bağlamda Veblen'in ifadesiyle parasal bir kültür ifadesi olarak ele aldığımız misafir odaları da Barthes'in giyim kuşam çözümlemesinde ulaştığı sonuçla aynı işlevi görmektedir. Barthes'den yola çıkarak söylensel dizgenin terimleri olan gösteren, gösterilen ve gösterge ilişkisinde misafir odası resimlerinin çözümlemesinde; eşyalar gösteren (biçim), misafir odası gösterilen (kavram), misafir odası sahiplerinin kendi kriterlerine göre tercih ettikleri eşyalar ise göstergedir (anlamlama). Söylensel dizgede anlamlandırma olan gösterge ile görünenin arkasındaki görünmeyen düz anlamdan ziyade gerçek anlam ortaya çıkarılır. Misafir odalarında kullanılan eşyaların işlevselliği yönünde kullanılması düz anlamdır. Yani bir misafir odası resmine baktığımızda resimde görülen koltuklar, masalar, sandalyeler, halılar, avizelerin kendileri birer düz anlamdır. Gösteren ve gösterilen ilişkisinden yansıyan gösterge ise yan anlamdır. Yan anlam kültürel ya da "gerçeklik etkisi" ile çevrilerek "kodlanmış" olan anlamdır (Yacavone, 2015: 140). Dolayısıyla yan anlam fotoğrafa ya da eşyalara bakıldığında görünenin ötesinde yüklenilen anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan yan anlam öznel, fotoğrafa bakan kişilerce farklı farklı yan anlamlar üretilebilir.

2.3. Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

Bu bölümde Erzurum' da üç bölgeye (Yakutiye, Palandöken, Aziziye) ayırdığımız örneklemden elde edilen misafir odası resimlerinin Barthes' in göstergebilim tekniği ile analizi gerçekleştirilmiştir.

2.3.1. Araştırma Konusu Olan Misafir Odalarının Göstergesel Çözümlemesi*

* Araştırmamızın örneklemini oluşturan Yakutiye, Palandöken, Aziziye bölgeleri sosyo- ekonomik düzey bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Sosyal ve ekonomik yapı dikkate alınarak oluşturulan örnekleme Palandöken bölgesi içerisinde bulunan Kayakyolu üst tabakanın ikamet ettiği bir semt iken Aziziye bölgesi sınırları içerisinde yer alan Dadaşkent ve Palandöken bölgesi içerisinde bulunan Yıldızkent orta tabakanın ikamet ettiği semtlerdir. Yakutiye sınırları içerisinde bulunan Sanayi Mahallesi ise alt tabakanın ikamet ettiği bölgedir.

	Gösterge	Şehir	İlçe	Semt	Zaman	Mekan	Nesne
DÜZ ANLAM	Gösteren	Erzurum	Palandöken Yakutiye Aziziye	Kayakyolu Yıldızkent Dadaşkent Sanayi Mah.	3-7 yıl 5 yıl 20 yıl 14yıl	Misafir Odası	Koltuk takımı, gümüşlük, gümüş takımlar, masa- sandalye, avize, halı, ayna, şamdan, yemek takımı, fincan takımı, perde, sehpa.
YAN ANLAM	Gösterilen	Muhafazakâr şehir	Yakutiye (merkez ilçe) Palandöken (merkeze yakın) Aziziye (merkeze uzak)	Kayakyolu (üst tabaka) Yıldızkent (orta tabaka) Dadaşkent (ortanın- altı tabaka) Sanayi (alt tabaka)	Yeni model (modern) - Yeni model (modern) - Eski model (geleneksel) - Eski model (geleneksel)	Eşyalar	Sosyo ekonomik düzey, Toplumsal statü, Ekonomik yapı, Gösterişin ön planda olduğu tüketim

Yukarıdaki tabloda Palandöken, Yakutiye ve Aziziye bölgelerindeki semtlerde yaşayan ailelerin misafir odalarına şehir, ilçe, semt, zaman, mekân, nesne kategorileştirilmesi yapılarak gösterge tekniği ile genel bir çözümleme yapılmıştır.

Resim 1: Palandöken-Kayakyolu Semti



Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Mobilyalar, halı, duvarlar Avize, döşeme, perdeler, aynalar	Şıklık, kimlik, statü, Zenginlik, alım gücü, Gösterişe yönelik tüketim,	Misafir odası fotoğrafı
Düz Anlam Misafir ağırlamak üzere döşenmiş bir salon	Yan Anlam Sahip olunan ekonomik düzeyin mobilyalar aracılığıyla kanıtlanması. Statünün ispatı.	
Gösterge		

Tablo1: Kayakyolu- Misafir odası göstergesel çözümlenmesi

Veblen' in ele aldığı saygınlık ve statü belirtisi olarak lüks tüketim ve bu tüketimin ifşa edilerek bir gösteriye dönüştürüldüğü görülmektedir. Aydınlatma olarak kullanılan avizenin ya da perdelerin kullanım işlevinin dışında başka bir işleve daha sahip olduğu dikkat çekicidir. Bu işlev kullanım değerinden ziyade bir gösteri ya da gösteriş değeridir. Misafir salonu olarak kullanılan evin bir bölmesi ya da salonu özellikle misafir geldiği zaman açılan ve bunun dışında evin kendi bireyleri için kapalı tutulan bir mekândır. Misafir odası olarak tanımlanan bu bölme ev sahibi hakkında gelen misafirin fikir sahibi olmasını sağlar. Şık ve lüks bir salon ev sahibinin sadece mekânsal bir estetiği ön planda tuttuğunu değil aynı zamanda ev sahibinin zenginliği ya da parasal durumu hakkında da bilgi vermektedir. Evin özellikle misafir odasının diğer odalara göre daha ihtişamlı ve daha lüks olarak döşendiği dikkate alındığında, bu mekânların gösteri alanına dönüştüğünü de göstermektedir. Saygınlık standardına göre, eşyaların aşırı, ve pahalı olması gerekir (Veblen, 2014: 136). Çünkü ne kadar lüks tüketim objeleri edinilirse o derecede de saygınlık kazanılacağı düşünülür. Resimde de görüldüğü üzere aydınlatma olarak kullanılan avizenin verdiği ışık bir ihtişam sunumu olarak göze çarpmaktadır. Öyle ki ışıklandırma sadece avizelerle sınırlı kalmamış, kartonpiyerler içerisine küçük ışık sistemleri de yerleştirilmiştir. Farklı bir bakış açısıyla da ışık burada dünyevi hayatın karanlığını dağıtan ilahi bir işaret olarak da düşünülebilir (Özben, 2012: 213). Perdeler, koltuklar ya da bunların dizaynı da ailenin zenginliğinin simgesel olarak anımsatılması gibidir.

Gösterilen olarak ele aldığımız aynalar ev sahibinin kendi yansımasını görmesini sağlayan ya da göstergenin düz anlamı olarak ele alınabilecek bir nesne konumundadır. Ancak yan anlamı bize gösterilenin aslında ne anlatmak istediğini vermektedir. Nesnenin sahibinin ne anlatmak istediği de yan anlam olarak yorumlanabilir. Geleneksel köy yaşantısında korku nedeniyle ayna diye bir şey yoktur, ayna içerisinde hurafeleri barındıran bir nesne olarak değerlendirilir. Fakat moderniteyle birlikte evlerde duvarlarda, dolap kapaklarında, servis masalarında, büfelerde, panolarda ayna sayısının arttığını görmek mümkündür. Bu anlamda odayı aydınlatan bir ışık kaynağı gibi ayna özel bir yere sahiptir (Baudrillard, 2014: 29). Misafir odası resimlerine genel olarak baktığımız zaman yukarıdaki resimde de görüldüğü gibi aynalar mutlaka kullanılmaktadır. Ya duvarlarda, ya vitrin kapaklarında ya da konsolda aynaların kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda ayna varlıklı kesimin evlerinde bolluk, gösteriş, caka satma gibi yan anlamlara sahiptir. Ayna gösterişli bir nesne olup ev sahibinin evinin her yerinde kendisini ve eşyalarını izleyebilme ayrıcalığı sunmaktadır. Aynanın simgesel bir nesne olarak kullanıldığını bu bağlamda yalnızca insanın görüntüsünü yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda kişinin statüsünü de yansıtan bir gösterge olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Ayna farklı tabakalarda bütün misafir odalarında var fakat bazısının etrafı ahşap, bazısının etrafı gümüş, bazısı ise sıradan. Aynanın ekonomik değeri kişinin ekonomik olarak içinde bulunduğu katmanı da yansıtmaktadır.

Resim 2: Palandöken-Kayak yolu Senti



Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Altın renk	Lüks tüketim, şöhret, Sosyal prestij, pahalılık	Şamdan
Düz Anlam Şamdanın kendisi.	Yan Anlam Şamdanın ne amaçla kullanıldığı. Altın rengin tercihi zenginlik ve sosyal mevki göstergesidir.	
Gösterge		

Tablo 2: Kayakyolu- Misafir odası göstergesel çözümleme

Lüks ve pahalı objelerin kullanımı zenginliğin belirtisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Altın renginin tercih edilmesi kaliteyi ön plana çıkardığı gibi saygınlığı da beraberinde getirmektedir (Veblen, 2014: 62). Yaşam standardının yüksek olduğu evlerde çok fazla ve ayrıntılı, dikkat edilmesi gereken eşyaların varlığı söz konusudur. Altın renkte tercih edilen şamdanlar da bu ayrıntılı olan eşyalardandır. Altın renk şamdan görüntüsünün altında gizlenen parasal kültürün bir ifadesi, ifşasıdır, zenginliğin dışarıya gösterilmesi, kanıtlanmasıdır. Şamdanların asıl işlevi dışında dekoratif bir eşya olarak kullanıldığı görülmektedir. Sosyal mevkiler ile bağlantılı olarak kullanılan eşyaların da farklılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Eşyalar bir statü işareti olarak kullanılmaktadır. Baudrillard'a göre tüm eşyalar işlevsellik taklidi yaparak sosyal farklılaştırıcılık rolü oynamaktadır (Baudrillard, 2009). Bu bağlamda ev eşyaları sosyal konformite ve hareketlilik gereklerine uymaktadır (Bilgin, 1991: 364). Çünkü eşyalarında yargılandığı düşünülmektedir ve bu yargılara uygun davranılmaktadır. Eşyaların yargılanması demek eşyaların sahibinin yargılanması anlamına gelir. Toplumda farklı bir konuma sahip olmanın yolu itibara yönelik bir harcama ile gerçekleşmektedir. İnsanlar sahip ol-

dukları nesnelerin kendilerini yansıttıklarını düşünmektedirler. Bu bağlamda harcama yaparak dışarıya mesajlar vermektedirler. Harcamanın itibara yönelik olması, tüketimin bu anlamda kullanılması nesnelerin maddi yanını da görünmez kılar (Baudrillard, 2009). Nesnelere maddi özelliklerinden ziyade bir toplumsal göstergeler sistemine dönüşmüştür. Eşyalar gereksinimleri karşılamadan çok simgesel bir anlama işaret etmektedir. Şamdanların da bir kanıtlama aracı olarak hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Modern toplumlar Baudrillard'ın ele aldığı toplumsal ve kültürel kodlara bağlı olarak gelişen kapitalist anlayışa gönüllü olarak boyun eğmektedirler. Tüketim toplumu kodlarını henüz oturtmamış olan Türkiye için de Baudrillard'ın kuramından çeşitli ipuçları yakalamak mümkündür.

Resim 3: Palandöken- Yıldızkent Senti



Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Mobilyalar	Estetik-dekoratif kaygı, saray tipi, modern- avangard	Misafir odası
Düzanlam Misafir odası	Yananlam Ekonomik düzey, toplumsal statü	
Gösterge		

Tablo 3: Yıldızkent-Misafir odası göstergesel çözümleme

Fotoğraftaki düz anlam misafir odası olarak döşenmiş bir salondur. Yananlam ise bu fotoğrafın bize ne ifade etmek istediğidir. Barthes'ın gösteren-gösterilen ilişkisinden yansıyan gösterge tekniği uygulandığı zaman fotoğrafın aslında ne ifade etmek istediği ya da fotoğraftan ne anlaşılacak istendiği daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Gösteren, eşyalar; gösterilen; parasal alım gücü; gösterge güç ve zenginliği yansıtan misafir odasıdır.

Goffman, insanların buldukları ortama yeni birisi girdiği zaman genelde ya o kişi hakkında bilgi edinme ya da hali hazırda sahip oldukları bilgileri kullanma çabası içine girdiklerini belirtir (Goffman, 2004: 15). Sosyal etkileşimde bilgiyi iletecek pek çok taşıyıcı veya işaret aracı bulunmaktadır. Goffman eşyaların da insanların birbiri üzerinde bilgi sahibi olmalarında önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir. Bilgi, kişinin kendisini göstermek istediği biçimdir. Biçim ise dış görünüştür, dekordur. Fotoğrafta görülen eşyalar ya da misafir odası da gelen konuklara ev sahibi hakkında bilgi vermektedir. Eşyalara bakarak ev sahibinin statüsü hakkında bilgi edinmek mümkündür.

Goffman'ın ifadesi ile bir performans (Goffman, 2004) gösterisi olan misafir odası başkaları için sergilenen, toplumsal rol ve belli bir statüye bağlı olarak gelişen kişisel bir vitrin olarak değerlendirilebilir. Fotoğrafta kullanılan eşyaların hepsi teker teker farklı bir izlenim amacı taşımaktadır. Bu bağlamda eşyalar bir ifade biçimi olarak ele alınabilir. Toplumsal etkileşim sırasında eşyalar bir iletişim rolü üstlenmektedirler. Eşyalar aracılığıyla sözel ifadelerle başvurulmadan kişi kendi hakkında statüsüne ilişkin aktarmak istediklerini simgesel olarak aktarabilir.

Resimdeki eşyalar saray tipi denilen mobilyalar sınıfına girmektedir. Eşyaların ayaklarında kullanılan motifler, biçim ve kullanılan renk ile köklü bir zenginlik izlenimi verildiğini söyleyebiliriz. Ancak kullanılan renk yani beyaz renk aynı zamanda sosyo-ekonomik düzey yükseldikçe kullanılan bir renk olarak karşımıza çıkmaktadır ve eşyalar moda uygun olarak değiştirilmektedir. Bu anlamda beyaz renk bize satın alabilme gücü ya da moda uygun olarak eşyaların değiştirildiğini göstererek, bu rengin bir zenginlik ölçüsü olarak alınabilmesini mümkün kılmaktadır. Sosyal statü değişiklikleri, eşya sayısındaki değişmelerin yanı sıra, eşyanın kalitesi ve sahip olunan eşyalar bütünü- nün yapısal özellikleri düzeyinde kendini ortaya koymaktadır (Bilgin, 1983: 122).

Dış görünüş nasıl ki bireylerin rol ve statüleri hakkında en önemli bilgi kaynağıyken, misafir odaları da Erzurum' da evlerin dışa açılan kapıları yani evin dışarıya gösterilmek istenen göstergesidir.

Resim 4: Aziziye-Dadaşkent Semti

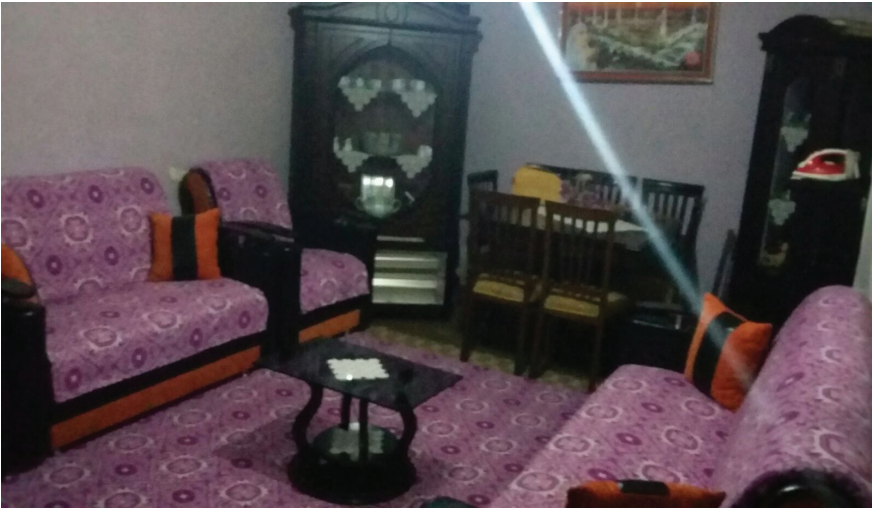


Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Mobilyalar	Kalite, dayanıklılık, soyluluk, eskiye köklülük bağlamında vurgu	Misafirodası fotoğrafı
Düz Anlam Eşyaların kendileri	Yan Anlam Eski model eşyaların bir soyluluk simgesi olarak cilalandığı ve gümüşler ile eskiye bir göndermede bulunularak köklü bir zenginlik ifadesi.	
Gösterge		

Tablo 4: Dadaşkent- Misafir odası göstergesel çözümleme

Veblen'in prestij gösterisi olarak ele aldığı aylaklığın nesnelere dünyasında da bir kurala dönüştüğünü söyleyebiliriz. Dekoratif olarak kullanılan vitrindeki eşyalar aksesuar olarak kullanılmakla beraber bu nesnelere işlev üzerinden değil, görüntüden hareketle bir prestij sunmakta ve sahibinin sahip olduğu kimliğe gönderme yapmaktadır. Veblen'den hareketle Baudrillard da nesnelere işlevleri ile sınırlamanın mümkün olmadığını söyler (Baudrillard, 2009: 5). Nesnelere ya da eşyalar tüketim toplumu içerisinde akılcılaştırılmış işlevlerinin dışında bir anlam taşımaktadır. Vitrinde kullanılan eşyalar örneğin sürahi takımı, gümüş tepsi ya da konsolun üzerinde kullanılan likör takımı, şekerlik asıl işlevleri yönünde meşrulaştırılmışlardır. Ancak o yönde kullanılmamaktadır. Büfe-de kullanılan eşyalar işlevsel yanlarından dolayı değil, sosyal statü ve prestij değerleri yönünde kullanılmaktadır (Bilgin, 1991: 374). Dolayısıyla nesnelere işlevselmiş gibi bir görüntüsünün altında asıl gizlenen sahibinin kimliğidir. Dekoratif olarak kullanılan değersiz ve yararsız nesnelere akılcı bir işlev yüklenilmeye çalışılmaktadır. Resimde görüldüğü üzere vitrinde dekoratif olarak kullanılan eşyaların hiç biri işlevsel değildir ya da işlevi yönünde kullanılmamaktadır. Fotoğraftaki büfe eşyaları koymak için kullanılan bir dolap olarak kullanılmamaktadır. Aksine içerisinde dekoratif ya da süs eşyası olarak kullanılan fincan takımlarının, gümüş tepsinin, sürahi takımının, kristal bardak takımının sergilendiği bir vitrin olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda misafir odalarında kullanılan büfeler asıl işlevinin yani mutfakta kullanılan dolap işlevinin dışına ne kadar taşarsa o oranda bir sosyal statü göstergesi olabilmektedir. Özellikle gümüşlerin kullanılması da dikkat çekicidir. Fotoğraftaki misafir odasındaki eşyalar işlevselliğinin dışında bir söylev, düzen, sınıflandırma olarak da karşımıza çıkmaktadır, eşyaların sahibinin bir seslenme biçimidir aynı zamanda. Örneklem değiştikçe kullanılan eşyaların benzer ancak farklı modellerde olduğu da görülmektedir.

Resim 5: Yakutiye- Sanayi Mahallesi



Gösteren	Gösterilen	Gösterge
Eşyalar	Statü, geleneksellik, sosyo-ekonomik düzey	M i s a f i r odası
Düz Anlam Misafir odasının kendisi	Yan Anlam Kalite, model, renk değişse de eşyalar aracılığıyla içinde bulunulan tabakaya karşı sahip olunan statünün ifşası.	
Gösterge		

Tablo 5: Sanayi Mahallesi- Misafir odası göstergesel çözümleme

Sosyal statüsü farklı ailelerde benzer eşyaların kullanıldığı görülmektedir. Örnekle-mimizin diğer fotoğraflarıyla kıyaslandığı zaman eşyaların konum ve işlev olarak aynı eşyalar olduğu ancak aralarında farklılıkların olduğu görülmektedir. Sosyal derecesi ne olursa olsun, bulunulan mekân ya da çevre neresi olursa olsun benzer eşyalara sahip olmaya doğru bir yönelim söz konusudur. Benzer eşyalar, statü değiştikçe, marka, model ve kalite itibarıyla farklılaşmaktadır. Sosyal hiyerarşi basamaklarında yükseldikçe, modern ve çağdaş eşyaların ve renk olarak da daha açık renklerin tercih edildiği görülmektedir. Baudrillard'ın da belirttiği üzere nesnelere ya da nesne olarak nitelendirilen her şey toplumsal aidiyet belirtisi olarak görülebilir (Baudrillard, 2009: 12). Bu bağlamda tüketici davranışlarıyla ilgili normların bir taraftan farklı kılmaya yönelik bir taraftan da uyum sağlamaya yönelik olduğu söylenebilir. Kimi nesnelere hangi toplumsal katmana ait olduğunu yansıtırken kimi nesnelere de gerçek olmayan, özlemi çekilen bir statü-yü yansıtmaktadır. Bu nesnelere gerçekçi olmayan yani sahip olunan gerçek statü ya da toplumsal katmanla uyuşmayan ve erişilmesi olanaksız olan bir refah düzeyinin arzulan-dığını işaret etmektedir. Veblen'de gösterişe yönelik tüketimin sadece üst katmanlara ait olan bir tüketim normu olmadığı üzerinde durmaktadır. İşlevselliği dışında kullanılan eşyaların kırsal alanda da kullanıldığı görülmektedir. Büfe ya da vitrin olarak kullanılan dolap içerisindeki porselen yemek takımları ve porselen fincan takımları gündelik olarak kullanılmamaktadır. Bu eşyalar özel günlerde ve özel misafirleri ağırlamak üzere aslında sergilenmektedir. Katmanlara bölünmüş bir toplum kendisini nesnelere eşyalar ya da simgeler aracılığıyla ifade etmektedir. Tüketim normlarının değişmesi ve bu anlamda nesnelere herkesin ulaşabilirliği artık daha mümkünken bu nesnelere ya da fotoğrafta görülen eşyalar ve özel mülkiyet görünümü altında toplumsal hiyerarşi varlığını devam ettirmektedir (Baudrillard, 2009: 15). Benzer eşyaların, statü değiştikçe marka model ve kalite olarak farklılaştığı görülmektedir. Fakat sosyo-kültürel çevre özellikleri nedeniyle eşyalar aynı mantık çerçevesinde sergilenmektedir. Fotoğraftaki misafir odasında koltukların ve halıların üzeri aynı renk bir örtü ile kapatılmıştır. Ancak misafir geldiği zaman örtüler kaldırılarak mobilyalar gelen misafire sergilenmektedir. Bunun dışında duvarda asılı olan dini değerlere vurgu yapan tabloya da evin en özel olan odasında, mi-

safir odasında baş köşede yer verilmiştir. Böylece vitrinde sergilenen etrafı yaldızlı bardaklar ya da sadece misafir için kullanılan yemek takımlarının önemi de anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Erzurum ilinde “misafir odası” olarak kullanılan mekânların gösterişli bir biçimde sunulması dikkatimizi çeken bir konu olmuştur. Gösteriş amaçlı tüketim olarak değerlendirdiğimiz bu mekânlardaki tüketim, eşyalar ile insanlar arasındaki ilişki bağlamında bir toplumsal statü belirtme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyo-ekonomik düzeye göre değişen misafir odaları, içerisinde kullanılan eşyaların aynı eşyalar olduğu ve aynı mantıkla dizayn edildiği görülmüştür. Sosyo-ekonomik düzey arttıkça gösterişe yönelik bir tüketim anlayışının da ortaya çıktığını görmek mümkündür. Sosyo-ekonomik düzeyi yüksek semtlerde ikamet eden ailelerin misafir odalarında kullanılan eşyaların renk ve modelleri, sosyo-ekonomik düzeyi düşük olan ya da orta seviye de olan semtlerde oturan ailelerden önemli bir farklılık göstermektedir. Ancak yine de çalışma konumuzu oluşturan semtlerde oturan ailelerin misafir odalarında kullanılan eşyaların tüm semtlerde gösterişe yönelik bir tutumla sergilendiği de bir realitedir. Çünkü Veblen’in de ifade ettiği üzere gösterişe yönelik tüketim sadece üst sınıflara özgü bir davranış biçimi değildir. Daha alt sınıflar da gösterişe yönelik bir tutum içerisindedirler. Her toplumsal katman kendi sınıfı içerisinde bir kıyaslama dürtüsü ile hareket etmektedir. Sosyal statünün varlığı ya da zenginliğin varlığı onun ifşası olmadan bilinemeyeceğinden özellikle evlerin içinde dışarıya ait olan misafir odalarında sergilenmektedir. Kırsaldan şehire doğru gidildikçe sadece eşyaların modeli, markası, rengi değişmektedir temelde aynı dürtü ile aynı amaç ile misafir odaları ya da bu alan içerisindeki eşyalar gösterişe yönelik kullanılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Açıklalın S., Erdoğan L. (2005). “Veblen’ci Gösteriş Amaçlı Tüketim”, Selçuk Üniversitesi İİBF Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, Sayı: 7, 1-18
- Baudrillard J. (2009). Gösterge Ekonomi Politigi Hakkında Bir Eleştiri, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bal H. (2010). İletişim Üzerine Sosyolojik Yaklaşımlar, Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Bal H. (2013). İletişim Sosyolojisi, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Thorstein V. (2014). Aylak Sınıfının Teorisi. Ankara: Tutku Yayınevi.
- Bilgin N. (1991). Eşya ve İnsan, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bilgin N. (1983). Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 28.
- Barthes R. (2014). Çağdaş Söylenler, İstanbul: Metis yayınları.
- Yüksel A. (1995). Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Rifat M. (2013). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İstanbul: YKY
- Baudrillard J. (2014). Nesnel Sistemleri, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Karaca N. (2015). Türkiye’de Sosyoloji Analiz ve Uygulamalar, Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Kıray M. B. (2005). Tüketim Normları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma, İstanbul: Bağlam yayınları.
- Kıray M. B. (1999). Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kıray M.B. (2000). Ereğli Ağır Sanayiden Önce Bir Sahil Kasabası, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yacavone K. (2015). Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekillliği, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Marx K. (1997). Kapital, Cilt: 2. Ankara: Sol Yayınları.
- Ritzer G. (2011). Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman E. (2009).Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Özben M. (2012). Kutsallıkların Ölümcül Sıçrayışı: Yapay Kutsallıklar, Ankara: Kadim Yayınları

ÖZET

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA MİSAFİR ODASI ANALİZİ

Bu çalışmada bir üst tüketim normu olarak görülen “gösterişçi tüketim” kavramının günümüz koşullarında evlerin “misafir odası” olarak ayrılan mekânlarının ve bu mekânlarda kullanılan eşyaların gösterge bilimsel analizi amaçlanmaktadır. Misafir odaları evlerin gösterişi için en uygun yerlerdir. Evin diğer kısımları ile kıyaslandığı zaman bu salonların daha gösterişli olduğu görülmektedir. Bu odalar Thorstein Veblen’ in 1899’ da üzerine düşündüğü “gösterişçi tüketim” in görüldüğü mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânlardan hareketle tüketim ve toplumsal tabakalaşma arasındaki ilişkiyi de görmek mümkündür. Misafir salonlarındaki eşyalar kendi başlarına bir tanımlama aracı olarak işlev görmektedirler. Bu eşyaların nispi pahalılığı ön planda olmakla beraber, eşya saygınlığının parasal ölçüsü olarak da ele alınabilir. Toplumsal katmanları ele veren misafir odaları, toplumun bütün tabakalarında bulunmakla beraber, sosyo ekonomik düzeye göre farklılık göstermektedir. Çalışmanın uygulama kısmında misafir odaları ve bu odalardaki eşyalar bir gösterge olarak ele alınıp, Roland Barthes’in gösterge tekniğinden hareketle misafir odalarındaki nesnelere göstergesel bir düzlemde analiz edilmiştir. Sosyo-ekonomik düzeye göre farklılık gösteren misafir odaları Erzurum’da ekonomik katmanı ve statü farklılığını yansıtan bir araç, önemli bir gösterge olarak kullanıldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: gösterişçi tüketim; gösterge; misafir odası; statü; tabakalaşma

ABSTRACT

GUEST ROOM ANALYSIS USING A SEMIOLOGICAL APPROACH

This article aims to study the “conspicuous consumption”, regarded as a higher consumption norm, the “living room” in the houses as a space under current circumstances and the objects used in this space with a scientific approach. Living rooms are the most suitable places for showing off. When compared to the other parts of the house, these places are observed to be flashier. “Conspicuous consumption” –studied by Thorstein Veblen in 1899- appears mostly in the living rooms. The objects in the living rooms function as a descriptive tool themselves. They are relatively more expensive and they can be regarded as the monetary measure for the prestige. Living rooms demonstrate the social statutes. While they are present in every stratum of the society, they also vary according to the socio-economic level. Living rooms and the objects in these rooms are used as symbols in the application part of the study. They are analyzed in a semiotic plane using Roland Barthes symbol technique. The living rooms varying according to the socio-economic level are tools and significant symbols reflecting the economic strata and statute difference in Erzurum.

Key Words: conspicuous consumption; semiology; living room; statute; stratification



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.40

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

ÇEVRESEL MEDYA İÇERİKLERİNİN İNŞASI: *NATIONAL GEOGRAPHIC TÜRKİYE DERGİSİ ÖRNEĞİ*

Çağrı ERYILMAZ*

Giriş

Çoğunlukla doğa ile etkileşimin azaldığı kentlerde yaşayan günümüz toplumunda, çevre algısının ve duyarlılığının oluşmasında medya etkili bir rol almaktadır. Çevre konularının TV, gazete, dergi gibi geleneksel medya araçlarında işlenme ve sunum biçimi izleyicilerin çevre algılarını oluşturmada önemlidir. Bir orman yangını haberi, sadece sayısal verileri ve yangın uçaklarının görüntüsünü içerebilir veya alana giden bir muhabir ve fotoğrafçının ormandaki canlılarının yanarak ve boğularak yok oluşunu anlattığı bir dram olarak sunulabilir. İki haberin niteliği ve izleyiciler üzerindeki etkisi farklı olacaktır. Günümüzün en çok konuşulan çevre sorunu olan iklim değişikliğiyle ilgili bir çevre haberi izleyiciye uzak ve soyut kalan bilimsel açıklamalarla sunulabilir. Diğer yandan küresel ısınmadan doğrudan etkilenen yerel halkın sorunları dramatize edilerek bilim insanlarının görüşleriyle desteklenebilir. Medyadaki çevre yayınlarının hazırlanış ve sunumunda kullanılan dramatik öğeler, bilimsel ve kurumsal referanslar, çatışan tarafların görüşleri, sorunların güncelliği, somut çözüm önerileri, felaket senaryosu yaklaşımı gibi değişkenler içeriğin etkin ve akılda kalıcı olmasını belirlemektedir.

*Yrd.Doç.Dr. Sinop Ün. FEF Sosyoloji Bölümü cagrideniz@gmail.com

Günümüzde çevre sorunlarını gündeme getirmede medya araçları içinde *National Geographic* gibi çevre, coğrafya ve kültür dergileri öne çıkmaktadır. Zira uzmanlaşmış çevre muhabiri ve fotoğrafçısından çoğu zaman yoksun olan günlük gazete ve TV kanallarından farklı olarak; konularında yetkin, deneyimli yazar ve fotoğrafçılarla, çevre sorunlarına dair farklı dillerde içerik hazırlayıp on milyonlarca okuyucuya ulaştırabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, *National Geographic Türkiye* dergisinde çevre sorunlarının inşa edilmesini analiz etmektir. Çalışmanın devamında medyada çevre sorunlarının anlatımı dünyadan ve Türkiye’den örnekler ile açıklanacaktır. Sonra nitel içerik analizi tekniği ve analizde kullanılacak kategoriler ortaya konacaktır. Bulgular bölümünde 2001-2016 yılları arasında dergide yayınlanan 7 çevre konulu makalenin nitel analiz sonuçları kategorilere göre sunulacaktır. Son bölümde ise derginin çevre makalelerinin etkinliği ve sunum tarzı, bulgulara göre değerlendirilecektir.

1. Medyada Çevre Sorunları

Sosyoloji geleneği içinde kökleri 1970’lerdeki “toplumsal sorunların sosyolojisi” tartışmasına dayanan inşacı yaklaşıma göre, dönemin pozitivist yapısal-işlevselciliğinin aksine olguların ortaya koyulma süreci olgulardan daha önemlidir. Diğer toplumsal konular gibi çevre sorunları da nesnel toplumsal olgulara dayanmazlar. Aslında, “belirli, toplum dışı ve kendinden menkul bir dizi ölçüt” tarafından değil “bilimci, sanayici, politikacı, kamu görevlisi, gazeteci ve çevre eylemci” gibi toplumsal aktörler tarafından etkileşim içinde ortaya çıkarlar. Çevre sorunlarının inşa edilmesinde beş etken vardır; verilerin bilimsel otoriteye dayanması, toplumda tanınmış kişilerin sözcülüğü (bilimsel popülerlik), medya ilgisi, “yüksek simgesellik ve görsellik” ve eyleme geçme sürecini destekleyen ekonomik teşvikler. İnşa sürecinde oluşturma, sunma ve mücadele aşamaları izlenmektedir. *Oluşturma aşaması* “sorunun adını koyma, diğerlerinden ayırma, iddianın bilimsel, teknik, ahlaki veya yasal temelini tanımlama” ve eylemden sorumlu olanı belirleme adımlarından oluşur. Çevre sorunlarının temelinde iddianın kimden geldiği, kimin yönettiği, hangi ekonomik-politik çıkarların temsil edildiği ve hangi kaynakların kullanıldığı önemlidir. Günümüzde çevresel sorunlar ücretli uzmanları çalıştıran, sağlam finansal kaynakları ve kurumsal bağlantıları olan profesyonel çevre örgütleri tarafından ortaya konmaktadır. *Sunum aşamasında* ise iddiaya dikkat çekme ve meşrulaştırma adımları gerçekleşmektedir. Problemin medyada dikkat çekici görseller ve olaylar aracılığıyla yer alması önemlidir. Sonra medya, hükümet, bilim ve kamu nezdinde kabul edilmesi önemlidir. Zira bilimsel ve meşru kaynaklara dayanan bilgi gerekmektedir. Çevresel iddiaların somut eyleme sonuçlanması için *mücadele aşamasına* geçilmelidir. Oluşturma ve sunum safhaları çok başarılı olsa bile eyleme geçme aşaması erteleme ve farklı grupların çıkarları nedeniyle etkisizleşme ile sonuçlanabilir. Sonuçta, karar vericileri ikna etmek mümkün olmayabilmektedir (Hannigan, 2006: 63-78).

Çevre haberlerini inceleyen ve çoğunlukla içerik analizi yöntemini kullanan araştırmalar nesnel toplumsal gerçekliğin yanında ilgili kamu ve özel kurumların gücünün, dönemin bağlamının ve yayın ölçeği gibi özelliklerin etkisini göstermektedir. Das (2012: 239-240) Bangladeş’te gazeteciliğin geleneksel “nötr ve mesafeli duruşu”

yerine çevre gazetecilerinin tartışmalara aktif bir şekilde katıldıklarını ve kendilerini toplumsal değişimi hedefleyen aktörler olarak gördüklerini ortaya koymuştur. Castrechini ve arkadaşları (2014: 219) 1992 Rio Zirvesi'nden 2006'ya kadar olan dönemde İspanya'daki çevre haberlerinin sayısının ve çeşidinin arttığını, bilimsel söylemin yerini politik söyleme bıraktığını, çevrenin doğadan çok toplumsal ölçekte değerlendirildiğini ve haberlerin çevre konularının inşa sürecine katıldığını vurgulamıştır. Dasgupta ve arkadaşlarına göre (2000: 357-358) 1990-1994 yılları arasında Arjantin, Şili, Meksika ve Filipinler'deki çevre haberlerinin sayısı azalmakta ve genelde resmi kurumların öncelikleri yansıtılmaktadır. Grantham ve Vieira Jr. (2014: 96-97) 1970-2010 yıllarını kapsayan dönemde, ABD'de yerel gazetelerin tekil çevre olaylarına yönelirken ulusal gazetelerin çevre haberlerini belli bir politika dâhilinde gündeme alıp okuyucuları çevre sorunları karşısında edilgen izleyicilere dönüştürdüğünü ortaya koymuşlardır.

Türkiye'de çevre haberlerine dair yürütülen araştırmalar çevre haberciliğinde uzmanlaşma yetersizliğini, magazinleşme sürecini ve ideolojik bakışı işaret etmektedir. Öztürk (2008) çevre haberlerini incelediği çalışmasında, Türkiye'deki dört ulusal gazetenin çevre haberlerinin toplamının aynı dönemdeki New York Times gazetesinin ancak üçte biri olabildiğini ortaya koymaktadır. Tunalı (2009: 158-169) Türkiye'deki gazetelerde uzmanlaşmış muhabir eksikliğini, çevreye gerekli önemin verilmeyip güncel haber olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Koçak (2006: 64-204) araştırmasında Türkiye'deki gazetelerin haberlerin ilgi çekici olmasına çalıştıkları ve magazinleştirdikleri, “siyasal otoriteye karşıtlığının” ilgi çektiği, sol eğilimli gazetelerin çevre kaygısını ve sağ eğilimli olanların kalkınmayı öne çıkardıkları tespitlerini ortaya koymuştur. Özmen (2011: 188-201) çevre haberlerinin oluşum sürecinde gazetenin tiraj kaygısı ve ekonomik çıkarların öne çıktığına işaret etmektedir.

Çevresel konular gazete, TV gibi yaygın medya araçlarının yanı sıra haftalık veya aylık dergilerde de yayınlanmakta ve toplumun çevre algısını etkileyebilmektedir. Hou (2012: 813-814) 1888-97 yılları arasında ABD'de yayınlanan *Garden and Forest* dergisini incelemiştir. Dönemin muhafaza (conservation) hareketinin çevresel kaygılarını taşımasının yanında dergi, kentleşen ülkeyi bir “doğal şehir” ideali çerçevesinde doğayla uyumu sağlamaya teşvik etmiştir. Labbe ve Fortner (2001) 20. yüzyılın sonunda yayın hayatına devam eden tek bağımsız çevre dergisi olan *E/The Environmental Magazine*'i analiz etmiştir. Buna göre dergi, okurlarına bilgi vermenin yanı sıra onların “çevreye karşı sorumlu davranışlarda” bulunmalarını hedefleyerek kısmen başarılı olmaktadır. Zira, dergi en azından okuyucuların inançlarını ve değerlerini etkileyebilmektedir. Garcia-Alvarez ve Marias-Martinez (2013: 85, 98) İspanya'da *National Geographic* dergisinin benzeri olarak yayınlanmış *Revista Geografica Espanola* (1938-1977) dergisini incelemiştir. Dergi iç savaş sonrası Franco yönetiminin ulusal bir kimlik oluşturma başta olmak üzere peyzaj, turizm, doğal miras ve uluslararası diplomasi ve kültürel etkinlik konularındaki hedeflerine hizmet etmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada, görünenin altındaki toplumsal gerçekliği göstermeyi hedefleyen

Eleştirel Sosyal Bilim paradigması kapsamında Nitel İçerik Analizi (Neuman, 2010: 142-43, 467) tekniği kullanılmıştır. Schreier (2013: 1-8) nitel içerik analizini, yorum gerektiren nitel malzemenin anlamını ortaya çıkarmak amacıyla kod kategorileriyle sınıflandırılma yapılan, sistematik, esnek ve veriyi azaltan bir metot olarak tanımlamaktadır. Bilgin'e göre (2014) içerik analizi TV, film, gazete gibi medya içerikleri, anket ile görüşme verileri ve mektuplar gibi metinleri incelemede kullanılabilir. Krippendorff'a (2013: 22-23) göre nitel ve nicel içerik analizi birbirinden çok farklı değildir; ikisi de temelde nitel bir okuma yapmaktadır. Ancak, nicel analizci veriyi sayılara dönüştürürken nitel analizci yüzeyin altındaki gizli anlamı ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, nitel içerik analizinde daha az metin incelenmektedir. Nitel analizci kendi "toplumsal-kültürel anlayışı" çerçevesinde metinleri "analitik, yapısökümcü, özgürleştirici ve eleştirel" biçimde yorumlamaktadır.

Dünyanın en çok okunan coğrafya ve kültür dergisini çıkaran National Geographic Derneği kendini kâr amacı gütmeyen, dünyayı keşfetmeyi ve korumayı hedefleyen bir bilim ve eğitim örgütü olarak tanımlamaktadır*. 1888'den beri yayınlanan *National Geographic Dergisi* günümüzde her ay 41 dilde 60 milyon okuyucuya ulaşmaktadır**. Yerel baskılardan biri olan ve 2001'den bu yana düzenli olarak yayınlanan *National Geographic Türkiye* dergisi de *Atlas* dergisi ile birlikte Türkiye'de coğrafya ve kültür dergileri arasında öncü konumdadır. Bu çalışma kapsamında, *National Geographic Türkiye* dergisinde işlenen çevre konularına dair nitel içerik analiz yapabilmek amacıyla çevre konulu içerikler incelenmiştir. Kaynak olarak derginin 2001-2015 dönemindeki sayılarının internet arşivi*** ve 2016 yılının basılı dergileri kullanılmıştır. Dergide uluslararası baskıya paralel olarak yayınlanan ana konu ve fotoğraf ağırlıklı yazıların yanı sıra geniş açı gibi daha kısa bölümler yer de almaktadır. Bu araştırma kapsamında derginin diğer bölümlerinden daha hacimli olan ve genelde profesyonel yazarlar ve fotoğrafçılar tarafından hazırlanan ana konular nitel içerik analizi ile incelenmiştir. Derginin her sayısında kültür, coğrafya ve çevre ile ilgili olarak ortalama beş ana konu yayınlanmaktadır ve genel olarak ikisi çevre üzerinedir. Bu çalışmada, ana konu biçimindeki çevre makalelerin seçiminde tür koruma, alan koruma ve iklim değişikliği gibi ana başlıklar arasında eşit bir dağılım sağlanmıştır. Türkiye'de 16 yıldır yayınlanan derginin toplam 172 sayısı içinde yıllar ve aylar çerçevesinde dengeli bir dağılım gözetilerek çevre konulu 16 makale seçilmiştir. Bu çevre makalelerinin nitel içerik analizi sonucunda çevre sorunlarını en çok yansıtan 7 tanesinin analiz sonuçları, çalışmanın bulgular bölümünde sunulmaktadır. Schreier'e (2013: 219-225) göre nitel içerik analizi bulguları kodlama kategorileri veya örnek olaylar temelinde olmak üzere iki biçimde sunulabilir. Örnek olay sunum biçimi tercih edildiğinde kategorileri en iyi gösteren doğrudan alıntılar kullanılabilir. Bu araştırmanın bulguları kategoriler yerine örnek olay olan 7 çevre makalesi çerçevesinde düzenlenmiştir. Çevre makalelerinde Etkin Çevre İçeriği ve Anlatım Tarzı ile ilgili toplam 11 kategorinin içerikleri olduğu takdirde, bulgular bölümünde sunulmuştur.

* <http://nationalgeographic.org/about-us/> (06.01.2017).

** <http://press.nationalgeographic.com/files/2015/01/NGM-overview-1-15.pdf> (06.01.2017).

*** <http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/> (05.01.2017).

Nitel içerik analizi araştırmalarında kodlama kategorileri araştırmanın odaklanacağı yönü göstermektedir. Bu kategoriler metin incelenmesinde ortaya çıkabileceği gibi analiz öncesinde de seçilebilmektedir. Kodlama kategorilerinin oluşturulmasında üç yaklaşım öne çıkmaktadır. Birinci olarak, kavram yönelimli yaklaşımda araştırmacının önceden bildiği kuramlar, araştırma sonuçları, gündelik bilgiler, mantık veya görüşmeler nitel içerik analizinde kullanılacak kategoriler için temel olabilmektedir. İkinci olarak, veri yönelimli yaklaşımda nitel içerik analizi kategorileri verilerin incelenmesiyle geliştirilmektedir. Son olarak, karma yaklaşımda veri ve kavram yönelimli stratejiler birleştirilmektedir (Schreier, 2013: 59-91). Bu çalışmada, kavram yönelimli yaklaşım çerçevesinde Hannigan'ın (2006: 88-91) etkin çevre içeriklerinin beş özelliği ve altı sunum tipi kategori olarak kullanılmaktadır. Hannigan, literatürdeki araştırmalara dayanarak çevre konularının medya gündeminde öne çıkabilmesi için beş etken tanımlamaktadır: *mevcut kültüre uyum, bilim ve siyaset gibi bir otoriteye dayanma, dramatik sunum, uzak gelecek yerine bugüne odaklanma ve somut bir eylem listesi ortaya koyabilme*. Birincisi, kültürde hâkim olan paradigmaya karşı çıkmak yerine bilimsel ve teknolojik gelişme ile ekonomik büyümeye inanarak çevre konularını “sağlık, güvenlik, bürokratik beceriksizlik, iyi vatandaşlık” gibi çerçevelere dayandırmayı gerektirir. İkincisi, çevresel iddiaların bilimsel ve politik otoriteye dayandırılmasını öne çıkarırken, üçüncüsü içerikte mutlaka duyguları, kahramanları ve kurbanları içeren bir dram kullanılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Dördüncüsü, medya ilgisi için izleyicilerin “uzak gelecek” yerine bugünün acil ve ciddi sorunlarına ilgi duyduğu gerçeğini dikkate almaktır. Son olarak, çevre sorunlarına karşılık yerel veya küresel ölçekte acil ve somut çözümler ortaya koymak gerekmektedir. Hannigan ayrıca çevre konusunun medyada işlenişine dair altı farklı yaklaşım tanımlamıştır: *bilimsel-nesnel duruş, insan odaklı bakış, ekonomik fırsat, çatışma, kıyamet ve sıradan politika konusu*. İlkinde, çevre konuları ancak bilimsel kanıta dayalı olarak sunulurken ikincisinde, izleyicilere hitap eden etkileyici imgeler ortaya konur. Üçüncüsünde, özellikle iş dünyasına bağlı medya tarafından çevre sorunları “yeşil ürünler” gibi ekonomik bir fırsat eşliğinde anlatılır. Dördüncüsünde çevre konusu çatışmanın öne çıkarıldığı ve çevreci protestocuların suçlandığı bir çerçeveden gösterilir. Beşincisi, “aşırı nüfus artışı, biyolojik çeşitlilik kaybı, yağmur ormanlarının yok olması, ozon tabakasının delinmesi ve küresel ısınma” gibi çevre sorunlarının medyada kıyametvari bir anlatımla sunulmasıdır. Son olarak, çevre diğer politika konuları gibi yasal düzenlemeler, politikacılar ve ulusal ile uluslararası kurumlar çerçevesinden anlatılır.

Bu çalışmada tercih edilen İnşacı Yaklaşımın aksine Çevre Sosyolojisinin önde gelen kuramsal yaklaşımları çevre sorunlarını herkes tarafından kabul edilen nesnel olgular olarak kabul etmektedir. Örneğin Ekolojik Modernleşme çevre sorunlarının bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ile gerekli yasal düzenlemeler neticesinde çözülebileceğini öngörmektedir. Kapitalizmin İkinci Çelişkisi ve Koşu Bandı yaklaşımlarına göre çevre sorunu, sürekli büyümek zorunda olan kapitalist sistemin hammadde kaynağı olarak gördüğu çevreyi sömürmesi olarak tanımlanmaktadır. Çevresel Adalet, Ekofeminizm ve Toplumsal Ekoloji yaklaşımları ise çevre sorunlarının toplumdaki tahakküm ve eşitsizlik

sorunlarının devamı olarak görmektedir (Eryılmaz 2017). Bütün bu yaklaşımlardan farklı olarak sadece İnşacı Yaklaşım çevre sorunlarının gerçekliği ile toplum tarafından algılanışı arasındaki farkı vurgulamaktadır. Toplumda çevre algısının oluşumunda önemli bir yer tutan kültür alanındaki medya ürünlerinde, çevre sorunlarının nasıl kurgulandığı ve sunulduğu konusunu öne çıkarmaktadır. Bu çerçevede, çevre sorunlarının aslında inşa edildiğini vurgulayan İnşacı Yaklaşım ile metinde yüzeyin altındaki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan Nitel İçerik Analizi yöntemi örtüşmektedir.

Bulgular

Bu bölümde *National Geographic Türkiye* dergisinin 2001-2016 yılları arasında yayınlanan sayılarında yer alan 7 çevre konulu makalesinin, Hannigan'ın yukarıda açıklanan kategorilerine göre gerçekleştirilen nitel içerik analizi bulguları sırayla sunulmaktadır.

1. “Salt Lake Vadisi’nde Değişen Değerler”*

2002 yılı Şubat ayında yayınlanan makalede, aynı yıl düzenlenen kış olimpiyatlarına ev sahipliği yapmayı bekleyen ABD'nin Salt Lake City bölgesindeki ekonomik gelişme ve yeni fırsatlar karşısında ortaya çıkan aşırı nüfus, kuraklık ve kirlilik gibi çevre sorunları farklı bakış açıları yansıtılarak aktarılmıştır. Etkin çevre içeriği kategorilerinden sadece *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma* ve *Dramatik Sunumla* ilgili özellikler saptanmıştır. Bilimsel ve kurumsal otoriteye dayanan ve giderek ciddileşen çevre sorunlarının sunumu alanda yaşayan aktörlerin *Dramatik* bakışıyla güçlendirilmiştir. Ancak sorunların çözümüne dair somut bir öneri ortaya konmamıştır. Anlatım tarzı olarak *Çatışma* ve *Kıyamet* kategorileri kullanılmıştır. İnsanların alanı “istilası” vurgusu dikkat çekmektedir. Ayrıca, farklı konularda şirket ve kamu kurumları ile çevrecilerin çatışması aktarılmaktadır.

Bölgenin çevre sorunları kamu kurumlarından uzmanlar ve üniversitelerden bilim insanlarına dayandırarak anlatılmaktadır. Utah Su Kaynakları İdaresine göre “*Büyük Havza Çölü’nün doğu kenarında yer alan Utah ülkenin en az yağış alan eyaleti, ancak yine de kişi başına su kullanımı en yüksek ikinci eyaleti*” (s. 183) konumundadır. Ayrıca Orman İdaresi çalışanı ve doğa bilimci Ella Sorensen gibi kurumsal ve bilimsel referanslar, alandaki sorunlardan etkilenen Büyük Tuz Gölü adlı çevre örgütü temsilcisi ve balıkçıların deneyimleriyle desteklenmektedir. Bilimsel veriler, kurumsal görüşler, yerel aktörlerin deneyimleri ve bakış açılarının karşılıklı olarak birbirini desteklemesi dergide yayınlanan çevre makalelerinin ortak niteliği olarak gözükmektedir.

Alandaki sorunların en önemlisi olan nüfus artışı “istila” olarak tanımlanmaktadır. Utah’ın nüfusunun yüzde sekseninin yaşadığı, yerel Mormon topluluğuna ev sahipliği

* 2002 Şubat, s. 178-197. Yazı: Lisa Moore LaRoe, Fotoğraflar: Robb Kendrick.
<http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/14#page/178> (07.01.2017).

yapan ve kırsal yaşamın hakim olduğu bölgede planlanan yeni konut alanları ile “buraları istila etmekte olan insanoğlu” ve kuraklık (s. 182) temel tehditler olarak gösterilmektedir. Sorunların bilimsel niteliği ve ciddiyeti ortaya konulduktan sonra yine bilim insanının ağzından okuyucunun duygularına hitap eden bir dram sunulmaktadır. Başkalarına çöl olarak gözüken Tuz Gölü doğa bilimci Ella Sorensen’e göre bir çiçeği çağrıştırmaktadır:

“Çoğu kişi bu kuru toprakları bir kayıp olarak görüyor. Benim içinse şimdi uyuyan, vakti gelince de çiçek açacak bir yer gibi. İlkbaharla birlikte bu topraklar kuşlarla yaşam bulan sığ bir denize dönüşecek. Sonbaharda ise daha ince güzellikleri saklayacak. İnsanlar buradaki inanılmaz çeşitliliğin farkında değil” (s. 188).

Makalede bölgedeki çevre sorunlarına dair farklı çatışmalar anlatılmaktadır. Ulusal ormanın satılması, yol yapımı ve büyük bir kaya tesisi ile baraj yapımı konularında tüm tarafların görüşleri aktarılsa da yazar çevreci gruba yakın durmaktadır. Orman İdaresi ile Kanyonlarımızı Kurtarın Grubu arasında yeni ve büyük bir kayak tesisi yapımı konusundaki anlaşmazlık dava sürecindedir. Bu çatışmada Salt Lake Bölge Korucusu tesisi savunmaktadır: “Havza bir zarar görmedi, yaban hayatına dair değerler zayıflamadı ve ziyaretçiler daha iyi, daha güvenli bir deneyim yaşayacak, çünkü burada bir tesis var” (s. 196). Bir holdingin alana içme suyu sağlayan bir ulusal ormanı alıp yapılaşmaya başlamasına, Utah’tan Kanyonlarımızı Kurtarın grubu karşı çıkmaktadır: “Bu kayak merkezleri kanser gibi yayılıyor... Bu kanyonlar kısmen su havzasını korumak için oluşturulmuş ulusal bir ormanın bir parçası” (s. 190).

2. “Büyük Erime”*

2007 yılı Haziran sayısında yayınlanan makalede küresel ısınma nedeniyle eriyen buzullara dikkat çekilmektedir. İklim değişikliğine dair çok sayıda ve güçlü bilimsel ile kurumsal referansın sunulması konunun ciddiyetinin ABD yönetimi tarafından kabul edilmemesi nedeniyledir. Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma, Somut Bir Eylem Listesi ve Dramatik Sunumla* ilgili içerik vardır. Makale boyunca eriyen buzulların dramatik fotoğrafları eşliğinde durumdan etkilenen insanların deneyimleri anlatılmaktadır. İklim değişikliği gibi küresel ölçekteki büyük bir sorun için kalıcı çözümlerden bahsedilememesi derginin mevcut ekonomi-politik sistemi sorgulamayan tavrına uygundur. Zira, önerilen çözümler ancak yerel ölçekteki olumsuz etkileri azaltmayı hedeflemektedir. Makale, anlatım tarzı olarak *Kıyamet* kategorisine uymaktadır. Bilimsel söylemle desteklenen felaket senaryosu öne çıkmaktadır. Bu çerçevede buzulların erimesi, deniz seviyesinin yükselmesi, kıyıların su altında kalması ve içme-sulama suyu sıkıntısı temaları başarılı bir biçimde kullanılmaktadır.

Dünyada Alpler, And Dağları, Grönland, Antartika ve başka yerlerde buzul

* 2007 Haziran, s. 98-113. Yazı: Tim Appenzeller, Fotoğraflar: James Balog.
http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/78#page/5 (12.01.2017).

erimleri çok hızlı gerçekleşmektedir. Yüksek dağlık bölgelerdeki kayak merkezleri kullanılamaz hale gelmektedir. Bu ciddi değişimler makale boyunca çarpıcı fotoğraflarla gösterilmektedir. Ayrıca Birleşmiş Milletler, NASA, Dünya Bankası ve üniversitelerden uzmanların görüşleri sunularak sorunun ciddiyeti bilimsel ve kurumsal otoriteyle desteklenmektedir: Küresel ısınma gibi yakın gelecekte ciddi sonuçlara yol açacak bir sorunun güncel etkilerinin okuyucuya gösterilmesi önemlidir. Bu nedenle kayak merkezlerinin kullanılamaz hale gelmesi ve buzulların erimesi çarpıcı fotoğraflarla gösterilmektedir. Zaman içinde dağ buzullarının erimesi sonucunda besledikleri hidroelektrik ve sulama amaçlı barajlar susuz kalacaktır. Gelecekte dünyayı bekleyen çarpıcı sonuçlar makalede bir felaket senaryosu biçiminde sunulmaktadır:

“Küresel ısınmanın hız kesmeksizin sürmesi halinde kıyı bölgeleri sular altında kalabilecek. Grönland ve Antartika’yı örten buzun kırılan bölümlerinin erimesi halinde yükselen deniz seviyesi yüzbinlerce kilometre karelik bir alanı –Bangladeş, Hollanda ve Florida’nın büyük bir bölümünü– sular altında bırakırken; on milyonlarca kişiyi evlerinden edebilecek” (s. 103).

Makalede iklim değişikliği gibi küresel ölçekte etkili olan ve tam anlamıyla çözümü ancak uzun vadede, tüm aktörlerin katılımıyla mümkün olabilecek bir sorun için *“yeni barajlar ve daha büyük depolama alanları gibi”* (s. 113) ancak geçici olabilecek çözümler ortaya konmaktadır. Çözüm sürecinde sorumluluk konusunda az gelişmiş ülkelerin haklı itirazları dikkat çekmektedir. Bolivya Planlama ve Kalkınma Bakanlığı’nda Oscar Paz Rada, *“İklim değişikliğine neden olan Bolivya gibi yoksul ülkeler değildi. Ve gelişmiş ülkeler şimdi onlara borçlu”* demektedir (s. 113). Diğer makalelerde olduğu gibi çözümlere değinildikten sonra, yerelde tehlike altında bir canlının veya insanın üzerinden ironik ve dramatik bir anlatımla makale sonlandırılmaktadır.

“Bernard Francou, arkasına dondurma arabası bağlı bir bisikletin üzerinde pedal çevirirken çekilmiş tuhaf fotoğrafını göstermeyi seviyor. “Buz bittiğinde bu mesleği yapacağım” diyor şakayla. Francou kara mizahı seviyor. Araştırmacılar, dağcılar ve buzulların yakınlarında yaşayan sıradan insanlar gibi yaşamları buzla doğrudan ilintili olan birçok insan ise yas tutuyor...” (s. 113).

3. “Virunga Gorilleri”^{*}

2008 yılı Temmuz sayısında yayınlanan makalede, Orta Afrika Cumhuriyeti’nde yer alan Virunga Ulusal Parkı’nda yaşayan dağ gorillerine yönelik tehditler ve koruma mücadelesi anlatılmaktadır. İç savaşın, yozlaşmanın ve yoksulluğun hakim olduğu bölgede askerler, milis gruplar, avcılar, çocuk askerler, asi generaller, Hutu savaşçıları arasında sıkışmış yerli halk kaçırma, tecavüz ve öldürme olayları ile karşı karşıya

^{*} 2008 Temmuz, s. 102-131. Yazı: Mark Jenkins, Fotoğraflar: Brent Stirton.
<http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/91#page/104> (12.01.2017).

kalmaktadır. İnsanların hayatının tehlike altında olduğu bölgede dağ gorilleri de öldürülmektedir. Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma, Dramatik Sunum ve Somut Bir Eylem Listesi* ilgili içerik vardır. Bilimsel referansların az kullanıldığı makalede gorillerin öldürülmesi, bir cinayet hikâyesi olarak başarılı bir biçimde dramatize edilmiştir. İç savaş ortamında gorilleri ve ormanı tehdit eden askerlerin, milislerin, korucuların ve yoksul halkın dahil olduğu çok çeşitli sorunlara dair önerilen çözüm listesi ise yeterli değildir. Anlatım tarzı olarak *Çatışma ve Kıyamet* kategorileri kapsamında, yok olma tehlikesi altındaki dağ gorillerini ve ormanı korumaya çalışan dürüst korucular ile yozlaşmış korucu ve askerler arasındaki mücadele anlatılmaktadır.

Makalenin konusu olan dağ gorilleri çok aktörlü bir cinayet hikâyesinin kurbanları olarak dramatize edilmektedir. 1925'te kurulmuş, Afrika'daki en eski ulusal park olan ve "*rakipsiz biyolojik ve jeolojik çeşitliliğiyle Afrika'daki parkların baş tacı*" Virunga Ulusal Parkında 655 park korucusu çalışmaktadır. Ancak "*son on yılda, 110'dan fazla park korucusu öldürüldü. Ve bunların çoğu da yasal avcılar değil, milisler tarafından*" (s. 109) öldürülmüştür. İç savaş ortamında insanların ve dağ gorillerinin öldürüldüğü bu cinayet hikâyesinin sonunda da "*üç kez öldürülmeye çalışılan ve dağ gorillerini öldürttüğü iftirası atılan*" dürüst park korucusu Paulin Mgobobo'nun dramı anlatılmaktadır. Makalenin başında, ormanda saklanan bir gorilin etrafı korkuyla gözlediğini gösteren fotoğrafa dair "*Virunga Gorilleri'nin Kim Öldürdü?*" sorusu sorulmaktadır ve cinayet anı okuyucunun gözünde canlandırılmaktadır:

"Silah kuşanmış milisler, Orta Afrika'daki bu parkın huzurunu kaçırıyor. Parkın sınırları çaresiz sığınmacılarla dolu. Kömür üreticileri ormanları katlediyor. Ve geçtiğimiz yaz, biri bu muhteşem canlıların yedisini vicdansızca öldürdü... Karanlık çökene dek beklediler. Kimliği bilinmeyen saldırganlar, geçtiğimiz yıl 22 Temmuz'da, ormanda dizlerinin üzerine çöktü ve bir goril ailesini öldürmek üzere gerekli hazırlıklara başladı. Ellerinde otomatik silahlarla Kongo Demokratik Cumhuriyeti'nin doğusundaki Mikeno Yanardağı'nın yamaçlarından birinde gizlenen katiller, turistlerin çok iyi tanıdığı ve Virunga Ulusal Parkı'nın korucularının çok sevdiği on iki bireyli Rugendo ailesinin peşindeydi. Ailenin reisi olan gümüş sırtlı goril, 225 kiloluk Senkwekwe, belki saldırganların yakında olduğunu hissetmiş ve belki de onların sevimsiz kokusunu alınca geniş siyah burnunu buruşturmuş, ama endişelenmemişti. O güne dek binlerce insan görmüştü Senkwekwe ve zamanla onların yakınlığının sinir bozucu ama kaçınılmaz olduğunu kabul etmişti. Rugendo ailesi insanlara öyle alışkındı ki, goriller zaman zaman ormandan çıkar, hemen o anda karar verdikleri bir piknik için mısır tarlalarına dalar ve yerli çiftçileri kızdırırdı" (s. 102, 107).

Gorillerin öldürülmesinin yanında diğer bir önemli sorun ise yoksul yerel halkın geçimlerini sağlamak amacıyla odun kömürü üretimi için ormanları yok etmesidir. Makalede bilimsel referans olarak "*Frankfurt Zooloji Derneği'nin Vriunga Ulusal*

Parkı'nı koruma çalışmaları proje müdürü olan Robert Muir” (s. 124) odun kömürü üretiminin ormanı yok ettiğini vurgulamaktadır. Bazı park korucuları ve askerler de odun kömürü rantından pay almaktadır. Ormanların odunkömürü için yok edilmesine karşı WWF* gibi çevreci örgütlerin “*sürdürülebilir bir odun kaynağı olarak*” diktikleri “*hızlı büyüyen okaliptüs ağaçları*” (s. 115), askeri kamyonlarla yapılan yasa dışı odunkömürü nakliyatının engellenmesi ve BM askerleri ile korucuların ortak yaptıkları devriyelerin artırılması gibi farklı çözümler ortaya konmaktadır.

4. “Madagaskar’ın Yaralı Kalbi”^{**}

2010 yılının Eylül ayında yayınlanan makalede Madagaskar ormanlarındaki çevre sorunları anlatılmaktadır. Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma, Dramatik Sunum ve Somut Bir Eylem Listesi* ilgili içerik vardır. Bilimsel referansla desteklemeye gerek duyulmadan ormansızlaşma, kaçak kereste ve hayvan ticareti gibi sorunlar “yaralı kalp” olarak dramatize edilmektedir. Güncel ve çok ciddi olan çevre sorunlarına dair sadece bir tane somut çözüm önerisi sunulmaktadır. Anlatım tarzı olarak *Kıyamet ve Ekonomik Fırsat* kategorileri çerçevesinde lemur türlerinin ve abanoz ormanlarının yok olması tehlikesi vurgusu felaket senaryosunu öne çıkarırken, yerel halk için alternatif ağaç üretimi önerisi ise ekonomik bir çözümü işaret etmektedir.

Makalede sıralanan sorunlar içinde safir madenciliği, ormanların tarla açmak için yok edilmesi, Ulusal Parklardaki abanoz ağaçlarının kaçak olarak kesilmesi ve kaçak hayvan (lemur, kaplumbağa gibi) ticareti öne çıkmaktadır. 20 milyon nüfusa ve yıllık yüzde 3 nüfus artışına sahip Madagaskar adasının doğası yoksul yerel halk, doğa talanına katılan yozlaşmış yönetim, ulusal parklarda yasa dışı kesimden zenginleşen 13 güçlü kereste baronu, abanoza meraklı Çin pazarı ve madenleri ele geçiren yabancı şirketler arasında kalmıştır. Adanın çetrefilli çevre sorunları “yaralı kalp” ve doğal güzellikleri ise “harikalar dünyası” metaforları ile sunulmaktadır.

Dramatik sunumu takiben adanın biyolojik çeşitlilik değeri ile çevre sorunları bilimsel ve kurumsal referanslarla vurgulanmaktadır. 165 milyon yıl önce Afrika’dan kopmuş 585 bin kilometrekarelik adada canlıların %90’ının yöreye özgü (endemik) olduğu belirtilmektedir. Bölgedeki canlı çeşitliliği yeni türler keşfeden “*Durrell Yaban Hayatı Koruma Vakfı’nda primatolog olan Jonah Ratsimbazafy*” tarafından ve en büyük sorun olan kereste kaçakçılığı ise yine kurumsal bir referansa dayandırılarak anlatılmaktadır:

“Küresel Tanık ve Çevresel Denetim Ajansı tarafından hazırlanan bir rapora göre (Roger) Thunam, abanoz ihraç etmekten suçlu bulunan sadece iki barondan birisi (Bilinen 6 dava daha var). 2008’de dava öncesi anlaşmaya varıp ceza ödeyerek kurtulmuş. 2009’da yeniden suçlanan

* <http://www.worldwildlife.org/about> (12.01.2017)

** 2010 Eylül, s. 78-107. Yazı: Robert Draper, Fotoğraflar: Pascal Maitre.

<http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/117#page/80> (13.01.2017).

Thunam hüküm giymemiş. Kereste baronu abanoz masasının gerisinde, durmadan çalışan kereste deposunu yönetmek üzere yerini yeniden alıyor” (s. 101).

Adanın birçok zorlu sorunu sunulduktan sonra somut çözüm olarak ormanların yok olmasına karşı alternatif bir üretim biçimi önerilmiştir. İnsan ve Çevre adlı sivil toplum kuruluşunda çalışan Olivier Behra, ormandaki bitkileri tanımlayıp katalogladıktan sonra yerel bitkileri kullanmak üzere ünlü Fransız parfüm şirketi Chanel ile anlaşma yapmıştır. Böylece 2007’de Vohimana bölgesinde ağaç kesimi sona ermiştir. Alanın yerel halk tarafından sürdürülebilir kullanımına dayanan bu güncel çözüm önerisi, kurumsal bir referans olan “*Antananarivo Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Müzesi yöneticiliği yapan Jean-Aime Rakotoariosa*” (s. 107) ile de desteklenmektedir.

5. “Vahşi Tutku”^{**}

2012 yılı Kasım ayında yayınlanan makalede, ABD’de tehlikeli evcil hayvan (maymun, zebra, kaplan ve ayı gibi) besleme konusu üzerine farklı tarafların görüşleri yansıtılmaktadır. Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma, Dramatik Sunum, Uzak Gelecek Yerine Bugüne Odaklanma ve Somut Bir Eylem Listesi* ilgili içerik sunulmuştur. Konuya dair ortaya çıkan sorunlar ilginç olaylar, fotoğraflar ve yetiştirenlerin deneyimleri ile duyguları eşliğinde aktarılmaktadır. Kurumsal referanslara başvurulmuş makalede güncel sorunlar tanımlanmış ve çözümlere dair farklı yaklaşımlar ortaya konmuştur. Anlatım tarzı olarak, makalede farklı görüşlerin dengeli olarak sunulması *Çatışma* kategorisine uymaktadır.

İnsanların egzotik hayvan yetiştirme nedenleri içinde hayvanın çocuğun yerine geçmesi ile güç ve statü sembolü olması önde gelmektedir. Evlerinde veya bahçelerinde kaplan, yılan gibi ilginç egzotik hayvan besleyenlerin çarpıcı fotoğrafları, görüşleri ve duygularının sunulduğu makalenin girişinde, egzotik bir hayvanat bahçesi işleten 57 yaşındaki Leslie-Ann Rush’ın hayvanların bakımına tüm parasını ve zamanını adanması, duygular öne çıkarılarak anlatılmaktadır.

“Bunun nasıl bir duygu olduğunu size anlatamam. Her sabah uyanıp dışarı çıktığımda, bütün hayvanlarım bana merhaba demek için koşturup geliyor. Sevildiğimi hissediyorum... Ömrüm boyunca insanlar beni hayal kırıklığına uğrattı. Hayvanlarım ise asla” (s. 125).

Makale boyunca sorunlar kurumsal referanslara dayanarak ortaya koyulmaktadır. Bunlar içinde yasadışı ve merdiven altı üretim ile satış, kötü yaşam koşulları, denetim ile düzenleme eksiklikleri ve “*Born Free USA örgütünden Adam Roberts’a göre*” (s. 124) egzotik hayvan kaynaklı yaralanmalar ile ölümler önde gelmektedir. Ayrıca egzotik hayvanlar kontrol dışına çıktıklarında öldürülebilmektedir (s. 117).

Makalede egzotik hayvan besleme konusuna dair farklı tarafların karşıt fikirleri

* 2014 Nisan, s. 114-137. Yazı: Lauren Slater, Fotoğraflar: Vincent J. Musi.
<http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/157#page/116> (15.01.2017).

başarılı bir biçimde sunulmaktadır. Karşıt görüşler içinde Tim Harrison'ın dramatik hikâyesi öne çıkmaktadır. Uzun yıllar boyunca egzotik hayvan yetiştirmiş olan Harrison, Afrika gezisinde hayvanları vahşi doğada özgür olarak görünce fikrini değiştirmiştir. Dönüşte kendini “*hapishane müdürü gibi hissetmiş*” ve beslediği hayvanları hayvan koruma alanlarına teslim etmiştir. Emeklilikten sonra Hayvanlara Destek Örgütü'nde çalışan Harrison'un Afrika deneyimi makalede dramatik bir biçimde aktarılmaktadır (s. 130). Makalenin devamında egzotik hayvan beslemeyi destekleyen “*Kedigilleri Koruma Federasyonu'nun idari direktörü Lynn Culver*” (s. 131) ve “*REXANO (Sorumlu Egzotik Hayvan Sahibi Olma) örgütünün kurucularından Zuzana Kukol*” (s. 136) gibi kurumsal görüşlere de yer verilmektedir.

Egzotik hayvan yetiştirmeye dair çetrefilli sorunların ve tarafların çatışan görüşlerinin sunumundan sonra makalede önerilen birinci çözüm, hayvanları Hayvan Koruma Alanlarına bırakmaktır. Ancak ticari yaklaşım nedeniyle etkili bir çözüm olarak görülmemektedir. Çözümler konusunda Born Free USA ve WWF gibi korumacı örgütlerin eleştirel görüşlerine de yer verilmektedir. Makalenin sonunda konuyla ilgili farklı yaklaşımlar özetlendikten sonra Leslie-Ann Rush'ın çiftliğinde iyi bakılan hayvanlar örnek bir çözüm olarak sunulmaktadır.

6. “Yeşim Göl Son Demlerinde mi?”*

2015 yılının Ağustos sayısında yayınlanan makalede Kenya'daki Turkana Gölü'nün sorunları anlatılmaktadır. Adını gölde yaşayan yeşil alglerden alan Turkana Gölü 4 milyon yaşındadır ve “*en büyük kalıcı çöl gölü*” olarak bilinmektedir. İlk insanların avcılık yaptığı bölgede, bugün yerel halk ilkel usullerle balık avlamaktadır. Zira göl “*Kenya'nın ücra kuzey kesimindeki kabilelerin yaşam kaynağı*” durumundadır (s. 70). Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma* ve *Dramatik Sunum* ile ilgili içerik vardır. Yazıda bilimsel ve kurumsal referanslardan çok, geçim kaynağı olarak göle bağlı olan yerel halkın yaşadıkları, kaygıları ve beklentileri üzerinden gölün sorunları dramatik bir biçimde anlatılmaktadır. Çok yakın bir gelecekte kurutulması beklenen göl için herhangi bir çözüm ortaya konulmamaktadır. Makalede, anlatım tarzı olarak *Çatışma* ve *Kıyamet* Kategorileri saptanmıştır. Gölü besleyen nehir üzerinde planlanan barajı destekleyen ve karşı çıkan tarafların çatışan görüşleri aktarılmıştır. Ayrıca barajın yapılması halinde yok olması beklenen gölün geleceği, bir felaket örneği olan Aral Gölü'ne ve göçmek zorunda kalacak yerel halk ise mültecilere benzetilmektedir.

Makalenin girişinde, göldeki yaşamı okuyucunun gözünde canlandırmak için yerel halkın ilginç bir deneyimi anlatılmaktadır. Hasta olan ve göle şifa bulmaya gelmiş bir yerli olan Guokol'e, Daasanach Kabilesinin şifacısı Galte Nyemoto yardım etmektedir. Bir yandan göldeki timsah, flamingo gibi canlılardan bahsedilirken diğer yandan şifa

* 2015 Ağustos, s. 70-95. Yazı: Neil Shea, Fotoğraflar: Randy Olson.
<http://arsiv.nationalgeographic.com.tr/Home/Magazine/157#page/116> (16.01.2017).

seremonisi ve yerel halkın göl ile ilişkili yaşam deneyimi anlatılmaktadır. Yazının bitişinde yine yerli Guokol ile birlikte göldeki yaşamın dramatize edilen hikâyesine dönülmektedir:

“O Haziran’da öldü Guokol. Göl yakınlarına gömüldü. Omo kıyısındaki taşkın mevsimi. Çökelti ve oksijen açısından zengin kahverengi sular kısa süre sonra Kenya’ya yayılacak. Levrek için su, erkekler için balık olacak... Ve flamingolar alev gibi yükselecek gökyüzüne doğru...” (s. 93).

Makalenin girişinde göle ve yerel halka dair okuyucuda empati oluşturulduktan sonra çevre sorunları ortaya konmaktadır. Gölü besleyen Omo Nehri’ne Etiyopya hükümetince planlanan elektrik ve tarımsal sulama amaçlı “devasa” baraj yapımının göldeki balıkçılığı azaltacağı kaygısı öne çıkarılmaktadır (s. 77). Turkana Gölü’nün karşı karşıya olduğu kurutulma tehlikesi SSCB döneminde sulama amacıyla kurutulmuş ve dünyada kurutulmuş göllerin simgesi haline gelmiş Aral Gölü’ne benzetilmektedir (s. 86). Sorunun bilimsel dayanağını sağlamak üzere Kenya’da yaşayan, Afrika Kalkınma Bankası gibi kurumlar için Etiyopya nehirlerini analiz etmiş ve çalışmaları Oxford Üniversitesi tarafından basılmış bir su mühendisi olan Sean Avery’nin görüşleri sunulmaktadır.

İki yoksul ülkenin bölgede yaşayan yerel topluluklarına hayat veren göl ve onu besleyen nehirdeki farklı çıkarlar bir çatışma durumu ortaya çıkarmaktadır. Turkana Gölü’nü besleyen Omo nehri üzerinde Etiyopya’nın büyük bir elektrik ve sulama barajı yapması nedeniyle göl kurutulma tehdidi altındadır. Makalede çatışmanın tarafları olarak Kenyalı balıkçılar, onları destekleyen bilimciler ve bilim insanlarını dinlemeyen, kalkınma amacındaki Etiyopya hükümeti sunulmaktadır. Yoksul yerel halkın gölden başka gelir kaynağı yoktur. Yerel bir balıkçı olan Abdul Razik’in ağzından, yerel halkın geçim kaygısı aktarıldıktan (s. 77) sonra çatışmanın karşı tarafındaki Etiyopya Hükümeti’nin gölü ve yerel halkı düşünmeden kendi yoksul halkının çıkarını düşünmesi vurgulanmaktadır (s. 87).

7. “Parkların Yarını”^{4*}

2016 yılının Aralık sayısındaki makalede ABD’deki iklim değişikliğinin ulusal parklara olumsuz etkileri anlatılmaktadır. Makalede etkin çevre içeriği kategorilerinden *Bilim ve Siyaset gibi bir Otoriteye Dayanma* ve *Somut Bir Eylem Listesi* ile ilgili içerik vardır. Ulusal Parkların yaşadığı çarpıcı değişim bilimsel ve kurumsal referanslarla ortaya konmaktadır. İklim değişikliğinin asıl sonuçlarının uzun vadede gerçekleşecek olması ve ABD yönetiminin konudan uzak durması nedeniyle, ABD Ulusal Park İdaresinin eyleme geçme aşamasında ağır kaldığı vurgulanmaktadır. Makalede güncel sorunlara karşı somut çözüm önerileri ortaya konmaktadır, ancak iklim değişikliğinin küresel ölçeği karşısında önerilen çözümler etkisiz görünmektedir. Makale anlatım tarzı olarak *Çatışma* ve *Kıyamet* kategorilerine uymaktadır. İklim değişikliğine uyum sağlamaya

* 2016 Aralık, s. 112-129. Yazı: Michelle Nijhuis, Fotoğraflar: Keith Ladzinski.

çalışan bilim insanları ile değişime direnen park idaresi karşıtlığı öne çıkmaktadır. Glacier Ulusal Parkı örneğindeki gibi yok olma tehlikesinin diğer parklara yansımada durumu felaket senaryosu anlatımına uymaktadır.

İklim değişikliği her ulusal parkı farklı biçimde etkilemektedir. Bu nedenle makalede, ulusal parkların fotoğrafları eşliğinde iklim değişikliği kaynaklı sorunlar sırayla açıklanmaktadır; deniz seviyesinin yükselmesi, okyanusun ısınması, sıcaklık-kuraklık, yangınlar, tuzlanma ve aşırı hava koşulları. En çarpıcı değişimi geçiren Glacier Ulusal Parkı ise felaket senaryosuna göre yok olma tehlikesi altındadır (s. 112). İklim değişikliğinden daha önemli bir sorun ise ABD yönetiminin iklim değişikliği konusuna uzak durmasıdır:

“Park idaresi bir süre konu üzerinde konuşmaktan kaçındı. İnsanların yol açtığı iklim değişikliği gerçeğini kabul etmek politik bir hareketti. Oysa Park İdaresi ziyaretçilerle politik konuları tartışmazdı. Glacier’deki enformasyon panolarında, yükselen sıcaklığa ancak kısaca değiniliyordu. Park bekçileri, nedenleri üzerinde konuşmaktan kaçınıyordu. Sekoya ve Krallar Kanyonu parklarında bilgilendirme müdürü olarak görev yapan William Tweed, “Çok kısıtlanıyorduk” diye anımsıyor. “Tepeden gelen mesaj, ‘mümkünse bu konuyu hiç girmeyin ‘ şeklinde idi” (s. 121).

Makalede iklim değişikliğinin ulusal parkları tehdit etmesine dair bilimsel görüşler sunulmaktadır. “2003’te, Kaliforniya Üniversitesi’nden (Berkley) bir grup araştırmacı” (s. 121) parklarda yaban hayatı incelemesine başlamıştır ve memeli hayvanların yayılımlarında değişim gözlemiştir. Böylece parkları oldukları gibi korumaya çalışan ABD Ulusal Parklar İdaresinin başarısızlığı bilimsel referansla ortaya konmaktadır. İdare, muhafazakâr tutumuna rağmen iklim değişikliğinin muhtemel etkilerine dair çözümler aramaya girişmiştir. Ancak uygulamaya geçememiştir, bu durum idarenin 2009 tarihli Leopold Raporu ve ilgili değerlendirme komitesi çalışmasına atıf yapılarak aktarılmaktadır (s. 126).

Makalenin sonunda somut çözüm önerileri ortaya konmaktadır. Bunların içinde, Sekoya Ulusal Parkı’nda çalışan çevre bilimci Nate Stephenson’un önerisi ile yüksek alanlara sekoya fidanlarının dikilmesi gibi kolay uygulanabilir öneriler vardır. Ancak, park yapılarının kumulların hareketine göre yüksek alanlara nakledilmesi ve 12 milyon dolara mal olan “*ünlü bir deniz fenerinin bir kilometre içeri taşınması*” (s. 127) gibi uygulamaların yaygınlaştırılması için Park İdaresinin bütçesi yetersizdir.

SONUÇ

Bulgulara göre dergideki çevre makaleleri, genel olarak dramatik bir giriş takiben mevcut durumun alandan aktörlerin ifadeleriyle aktarılması, bilimsel ve kurumsal referanslarla desteklenmesi, çözüm önerilerinin ortaya konması ve yine alandan aktörleri içeren dramatik bir kapanış bölümlerinden oluşmaktadır. Derginin yayın politikası

mevcut ekonomik ve politik yapıyı sorgulamadan çözümleri sistem içinde arayan liberal çevreciliğe (Bookchin 1991: 23; 1996: 78) uygun gözükmektedir. Diğer yandan çevreci bir yayın çizgisine sahip olan dergi, mevcut kültürün gelişmeci, bilim ve teknolojiyi sorgulamayan eğilimin dışında kalarak doğanın korunması talebini öne çıkarmaktadır.

Çevre konulu makalelerin başında ve sonunda, okuyucuda konuya empati sağlamak üzere alandan insanların ve diğer canlıların tasviri ile birlikte yazarın doğrudan deneyimi sunulmaktadır. Salt Lake Vadisi'nin çiçeğe benzetilmesi, Virunga Gorillerinin öldürülmesinin cinayet hikâyesi biçimindeki sunumu ve Turkana Gölü'nde şifa arayan yerli ile büyücünün hikâyesi çevre konularının dramatik sunumunun başarılı örnekleridir. Makale konusu alan ile alanda yaşayan canlılara dair yazarın kendi gözlemleri ve yerel aktörlerin görüşleri aracılığıyla anlatılan çevre sorunları, mutlaka üniversiteler, devlet ve araştırma kurumları ile çevre örgütlerinde çalışan bilim insanlarının uzman görüşleriyle desteklenmektedir. İklim değişikliği tehlikesinin ABD yönetimi ve kamu kurumları tarafından yeterince ciddiye alınmaması nedeniyle, ilgili makalelerdeki bilimsel referanslar diğerlerine göre daha çeşitli ve fazladır. Çevre sorunlarına dair yazılarda ilgili kamu otoritesinden ve yetkili politikacılardan bilgi ve doğrulama almak çok zordur. İklim değişikliği konusunda ABD Ulusal Park İdaresi'nin çekingen tutumu ve Turkana Gölü'nde planlanan baraj konusunda Etiyopya devlet kurumlarının sessizliği bu duruma örnektir.

Derginin ele aldığı çevre sorunları güncel konuları içermektedir. Örneğin, ilgili makalenin yayınlanmasından birkaç ay sonra ev sahipliği yapacağı olimpiyatın da etkisiyle Salt Lake Vadisi, kalabalıklaşma ve yapılaşma sorunları yaşamaktadır. Virunga Ulusal Parkı'nda gorillerin öldürülmesi, Madagaskar'da ormanların yasa dışı kesilmesi ve egzotik hayvan besleme konuları güncel sorunların gündeme getirilmesine diğer örneklerdir. Diğer yandan Turkana Gölü'nün kurutulma tehlikesi, buzul erimeleri ve ABD Ulusal Parklarındaki çevresel bozulmalar ise yakın gelecekteki tehditleri göstermektedir. Çevre makaleleri içinde tür ve alan korumanın yanında iklim değişikliği konuları öne çıkmaktadır. Ancak derginin liberal çevreci çizgisi nedeniyle en ciddi ve küresel çevre sorunu olan küresel ısınmaya dair çözüm önerileri mevcut ekonomi-politik sistemi görmezden gelmekte ve olumsuz etkileri azaltıcı yerel uygulamalara odaklanmaktadır. İklim değişikliği nedeniyle önerilen yeni baraj inşaatları, ABD Ulusal Parklarında binaları taşıma ve denizden uzak tepeleri ağaçlandırma uygulamaları bu konuya dair yetersiz çözüm önerilerine örnektir. Diğer makalelerde Madagaskar'da abanoz ağaçlarının kaçak kesimine karşı alternatif kereste üretimi ve egzotik hayvanat bahçesi gibi iyi uygulamalar öne çıkarılmaktadır.

Nitel içerik analizi bulguları değerlendirildiğinde etkin çevre içerikleriyle ilgili olarak *Bilim ve Siyaset Gibi Bir Otoriteye Dayanma*, *Dramatik Sunum* ve *Somut Bir Eylem Listesi* kategorileri öne çıkmaktadır. Derginin liberal çevreci yaklaşımı *Mevcut Kültüre Uyum* kategorisine girmekteyken *Uzak Gelecek Yerine Bugüne Odaklanma* kategorisi makalelerde yeterince işlenmemiştir. *National Geographic Türkiye*, çevreye duyarlı çizgisi nedeniyle *Bilimsel* yaklaşımını korusa da çevrenin ve yerel halkın

tarafına yakın durmaktadır. Bununla birlikte çevre konularını sıradan bir politika konusu olarak görmemekte, insanmerkezli bakış açısından yaklaşmamakta ve ekonomik fırsat olarak sunmamaktadır. Derginin çevre konularını anlatış tarzı *Kıyamet ve Çatışma* kategorilerine uygundur ve *Bilimsel Nesnel Duruş, İnsan Odaklı Bakış* ile *Ekonomik Fırsat* kategorilerini içermektedir. Çevre makalelerinde anlatım biçimi olarak felaket teması baskındır ve sorunların ciddiyeti nedeniyle sık sık kullanılmaktadır. İnsanların Salt Lake Vadisini istila etmesi, buzulların erimesi ve dünyanın sular altında kalması felaket senaryosu örnekleridir. Genellikle, farklı tarafların görüşleri bilimsel ve kurumsal referanslar ile yerel aktörler üzerinden anlatılmaktadır. Böylece, okuyucular sorunların nedenlerine ve etkilerine dair farklı perspektiflere ulaşabilmektedir. Salt Lake Vadisi'nde yapılaşma ve insan istilası, egzotik hayvan besleme, Turkana Gölü'nün kurutulma tehlikesi ve ABD Ulusal Parklarındaki çatışan tarafların sunumu bu çoğulcu sunuma örnektir.

Sonuç olarak, çevreye duyarlı yayın politikasına sahip olan *National Geographic Türkiye* dergisi bilimsel, felaket ve çatışma temalarının karışımı olan anlatım tarzını, yerel aktörlerin dramatik sunumu, bilimsel ve kurumsal referanslar ve uygulamaya dönük çözüm önerileri ile güçlendirmektedir.

KAYNAKLAR

- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi – Teknik ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal.
- Bookchin, M. (1991). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. İstanbul: Ayrıntı.
- Castrechini, A, Pol, E. ve Guardia-Olmos, J. (2014), Media Representations of Environmental Issues: From Scientific to Political Discourse. *Revue Européenne de Psychologie Appliquée*, 64(5), 213–220.
- Das, J. (2012). Environment al Journalism in Bangladesh. *Journalism Studies*, 13(2), 226-242.
- Dasgupta, S, Laplante B. ve Meisner, C. (2000). Environmental News in Argentina, Chile, Mexico and the Philippines. *Local Environment*, 5(3), 351-359.
- Eryılmaz, Ç. (2017). Sosyal Bilim Paradigmaları Çerçevesinde Çevre Sosyolojisinin Kuramları ve Kavramları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27(1), 159-174.
- Garcia-Alvarez, J. ve Marias-Martinez, D. (2013). Geographical Magazines and Popular Geographies: The Case of the Revista Geográfica Española, 1938-1977. *Journal of Historical Geography*, 39, 85-98.
- Grantham, S. ve Viera Jr, E. T. (2014). Risk Dimensions and Political Decisions Frame Environmental Communication: A Content Analysis of Seven U. S. Newspapers From 1970-2010. *Applied Environmental Education & Communication*, 13(2), 91-

98.

- Hannigan, J. (2006). *Environmental Sociology*. Londra: Routledge.
- Hou, S. (2012). Garden and Forest: A Forgotten Magazine and the Urban Roots of American Environmentalism. *Environmental History*, 17, 813-842.
- Koçak, M. S. (2006). *Çevre Sorunları ve Ulusal Yazılı Basın*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Krippendorff, K. (2013). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Los Angeles: Sage.
- Labbe, C. ve R. W. Fortner. (2001). Perceptions of the Concerned Reader-An Analysis of the Subscribers of E-The Environmental Magazine. *The Journal of Environmental Education*, 32(3), 41-46.
- Neuman, W. L. (2010). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Yayın Odası.
- Özmen, Ş. Y. (2011). *Çevre İletişimi: Çevre Haberlerinin Yapısal Analizi ve Okuyucu Farkındalığı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Öztürk, O. (2008). *Ülkemiz Yazılı Basınında Çıkan Çevre Haberleri ve Yüksek Öğrenimimizdeki Çevre Habercilik Eğitiminin Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Schreier, M. 2013. *Qualitative Content Analysis in Practice*. Los Angeles: Sage.
- Tunalı, N. (2009). *Yüksek Tirajlı Gazetelerde Çevre Haberciliği*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZET

ÇEVRESEL MEDYA İÇERİKLERİNİN İNŞASI: NATIONAL GEOGRAPHIC TÜRKİYE DERGİSİ ÖRNEĞİ

Çalışmanın amacı, *National Geographic Türkiye* dergisinde çevre sorunlarının inşa edilmesini analiz etmektir. *National Geographic Dergisi* yüz yılı aşkın zamandır buzulların erimesi, ormanların kesilmesi ile goril ve benzeri türlerin soyunun tükenme tehlikesi gibi önemli çevre sorunlarını 41 dilde 60 milyon kişiye ulaştırmaktadır. Bu çalışmada, 2001-2016 yılları arasında dergide yayınlanmış 7 çevre makalesi nitel içerik analizi tekniği ile incelenmiştir. John Hannigan'ın geliştirdiği çevre haberlerinin sunumundaki altı farklı yaklaşım ve etkili olmak için gereken beş özellik nitel analiz sürecindeki toplam 11 kategoriyi oluşturmaktadır. Makalelerde gorillerin öldürülmesinin bir cinayet vakası olarak sunumu ve Turkana Gölü'nde şifa arayan yerli ile büyücünün hikâyesi gibi dramatik öğelerin yanı sıra Aral Gölü'nün kurutulması ve yerel halkın

mültecileşmesi gibi felaket temaları da sıklıkla kullanılmaktadır. Egzotik hayvan yetiştirme, vadide yapılaşma ve ulusal parkları iklim değişikliğinden koruma gibi konularda farklı tarafların çatışan görüşleri sunulmaktadır. Sonuç olarak derginin bilim, felaket ve çatışma temalarını içeren etkili anlatım tarzı dramatik öğeler, bilimsel ve kurumsal referanslar ile çözüme yönelik uygulamaları içermektedir.

Anahtar Kelimeler: çevre; çevre sorunları; medya; dergi; National Geographic.

ABSTRACT

THE CONSTRUCTION OF ENVIRONMENTAL MEDIA CONTENTS: THE CASE OF *NATIONAL GEOGRAPHIC TURKEY* MAGAZINE

This study aims to analyse the construction of environmental problems of *National Geographic Turkey* magazine. *National Geographic* magazine presents important environmental problems like melting glaciers, deforestation, and the extinction of species like gorilla to 60 millions of people in 41 languages for more than a century. In this study, 7 environmental articles published between 2001 and 2016 are examined through qualitative content analysis. The categories of qualitative content analysis are the six approaches of narration and five key factors of effective environmental media content developed by John Hannigan. Findings show the dramatic elements like the narration of gorilla killings as a murder case and the story of native and sorcerer beside the catastrophic themes like drying of Aral Lake and turning the local population into refugees. Conflicting views of different sides are presented in issues like raising exotic animals, settlements in valleys and protection national parks from the effects of climate change. In conclusion, the efficient narration style of magazine consisting of science, disaster and conflict themes includes dramatic elements, scientific and institutional references and implementations for solutions.

Keywords: environment; environmental problems; media; magazine; National Geographic.



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.41

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

KIRŞEHİR BASINI'NDAN BİR ÖRNEK: KERVANSARAY DERGİSİ

Güneş ŞAHİN*

GİRİŞ

Çalışmanın ana konusu olan Kervansaray Dergisi'ni incelemeye geçmeden önce, çok partili yaşamla birlikte kısaca Türkiye'de basının hangi aşamalardan geçtiğine bakmak faydalı olabilir. Bu kısımda detaylı bir basın tarihçesine değinmek çalışmanın sınırlılıklarını aşmaktadır. Ancak 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından basına yönelik uygulamalardaki farklılaşma, Anadolu'nun küçük vilayetlerinde de hissedilmiştir. Kırşehir'de 1964 yılında yayın hayatına başlayan Kervansaray Dergisi de ülkedeki bu genel atmosferden etkilenmiştir.

Basın** ve iktidar ilişkileri tarihsel döngü içinde beraber anılmaktadır. Bu ilişkilerin Türkiye açısından canlanması ise ülkenin 1946'da çok partili yaşama dâhil olması ile gerçekleşmiştir. 1950-1960 dönemi bir geçiş evresi olarak nitelendirilmektedir. 1950'de DP'nin iktidara gelmesiyle bu on yıllık süreçte basında bir takım değişik uygulamalara gidilmiştir. (Yıldız, 1996:481). DP 21 Temmuz 1950'de, basın için liberal bir anlam ifade edecek olan basın kanunu onaylamıştır. Yasa yeni yayınlar için ön izin ve ruhsat zorunluluklarını kaldırırken, basın camiasında isimleri olumsuz anılan kişilerin basın çalışmalarını yasaklayan maddeyi geçersiz kılmıştır (Gevgilili, 1983:22). DP, bu uygulama ile birlikte kendisine olan basın desteğini daha da güçlendirmiştir (Bulunmaz,

* Yrd. Doç. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi gunessahin@yyu.edu.tr

** Genellikle basın kavramı gazete, dergi ve benzeri geniş kullanıma açık bulunan süreli yayınları kapsar (Gevgilili, 1983: 202).

2012:208). 13 Haziran 1952’de basın mesleğinde çalışanlar ile çalıştıranlar arasındaki ilişkileri düzenleyen diğer bir yasanın çıkarılmasıyla basın emekçileri ilk kez sosyal güvenlik çerçevesine dâhil edilmiştir (Gevgilili, 1983:221). Dolayısıyla DP iktidarının ilk yılları basının rahat çalıştığı dönem olarak tanımlanabilir. Kovuşturmaya uğrayan, tutuklanan gazeteci yoktur. Hükümetle gazetecilerin arasında yakın ilişkiler hâkimdir (Koloğlu, 1996:106).

Ancak basın ile iktidar arasında kurulan iyi ilişkiler uzun sürmemiştir. 1954’te “*neşir yoluyla veya radyoyla işlenecek cürümler*” hakkında bir yasa daha çıkarılmıştır (Gevgilili, 1983:221). Bu yasanın amacı “*namus, şeref ve haysiyete tecavüz veya hakarete bulunulması veya itibar kıracak, şöhret ve servete zarar verebilecek bir hususun isnad edilmesini*” önlemektir. Yasanın getirdiği önemli hükümlerden biri ise gazetelerde suç sayılabilecek bir yazı çıktığı zaman, savcılara doğrudan kovuşturma başlatma yetkisinin verilmesidir. Normal şartlarda ceza kanununa göre bu durum şikâyete bağlıdır. Bu yasa ile DP, 1946’dan itibaren basına vaat ettiği ve 1950’den sonra yaratmaya çalıştığı özgürlük havasını dağıtmıştır (Bulunmaz 2012:208). 6-7 Eylül 1955’te yaşanan olayların ardından sıkıyönetim ilan edilmiştir. Eylemlerde basının bizzat suçlu olduğu gerekçesi ile basın-yayın organları üzerinde baskılar artmış ve gazeteler kapatılmıştır. (Koloğlu, 1996:108-110). 1956’da da “*kötü niyet veya özel maksada matuf yayında bulunmak*” ceza kapsamına alınmıştır. 1957’den sonra ise basına yönelik ekonomik kısıtlamalara başvurularak gazete ve dergi kâğıtlarının dışarıdan alınması devlet tekeline verilmiş; 1958’de resmi ilan ve reklamların yine devlet tekelinde dağıtılmasına karar verilmiştir (Gevgilili, 1983:221). Anlaşılacağı üzere, ilk dönemlerde basınla ilişkileri iyi denilebilecek seviyede ilerleyen iktidarın, 1950’lilerin ortalarından itibaren bu ilişkilerinde bir sapma gözlenir.

Milli Birlik Komitesi’nin 27 Mayıs 1960’da görevi devralmasıyla basın –yayın hayatını etkileyen yeni düzenlemeler yapılmıştır. DP’nin ekonomik gerekçelerle başlattığı ve basına yönelttiği antidemokratik uygulamalar kaldırılmıştır. 1 Haziran 1961 tarihli yasa ile Basın İlan Kurumu gibi özerk bir yapının kurulması, resmi ilan dağıtımını düzene sokmuş ve “besleme basın” olarak tabir edilen iktidar güdümlü basın organları aynı biçimde yok edilmiştir. Yasa aynı zamanda Anadolu basının gelişmesine katkı sağlamayı amaçlamıştır. (Koloğlu, 1996:121-122). 1961 Anayasası ile düşünce, ifade ve basın özgürlüklerinin güvence altına alınmış olması toplumda çeşitli ihtiyaç ve görüşlerin daha rahat açığa çıkmasına neden olmuştur (Sezer, 1972:117).

Yine bu dönem dergicilikte de önemli adımların atıldığı yıllar olmuştur. Özellikle haber dergileri öne çıkmıştır. Haber dergileri dönemin politik olaylarını eleştirmekten çekinmemiş hem ulusal hem de uluslararası haberlere yer verilmiştir. 1961 Anayasası’nın sağladığı –görece- rahat ortam dergi ve yayın sayılarının hızla artmasına neden olurken muhalif dergilerde basın-yayın faaliyetlerini aynı ölçüde genişletmiştir. Bu özgürlükçü tabir edebileceğimiz ortam 12 Mart 1971’e kadar devam etmiştir. (Gönenç, 2007: 72-74).

1961’den sonra Halkevlerinin yeniden kuruluşu, Kervansaray Dergisi’nin de bir halkevi yayını olması nedeniyle önemlidir. Bu evreye baktığımızda 1961 Anayasası’nın etkisini görmek mümkündür. Halkevlerinin tekrar açılması ile birlikte halkevi yayınla-

rında da artış meydana gelmiştir. Halkevlerinin anımsanması ve yeniden kurulmak istenmesinin nedeni Atatürkçülüğe bir yönelişin simgesi ve Atatürkçülüğün canlandırılmasıdır. Halkevlerinin yeniden açılması tartışmalarında, halkevleri adı altında bir dernek kurulmasına karar verilmiştir. Dernek özel olarak siyasetle ilgilenmeyecek Atatürk ilkeleri ışığında sadece Türk kültür ve sanatına hizmet edecektir (Çeçen, 1990:269-270). Türk Kültür Derneği'nin 12.04.1961 tarih ve 5/1066 karar sayısı ile kamu yararına hizmet edecek dernekler olarak nitelendirilmesinin ardından (Resmî Gazete, 28.04.1961:1) halkevlerinin işlevini artık Türk Kültür Dernekleri aracılığı ile sürdürmesi kararlaştırılmıştır. Böylece demokrasiye geçiş aşamasında karşıt siyasi partilerin tepkisinden kaçınılmış ve ülkede yeni kurulan koalisyon hükümetinin sorunsuz yönetilmesi amaçlanmıştır (Çeçen, 1990:260-261). Nitekim 30.09.1965'de yayınlanan Resmî Gazete'nin tebliğler kısmında yer alan "175 sıra numarasındaki Türk Kültür Derneği'nin adı 22.05.1963 tarihinde Halkevleri Derneği olarak değiştirilmiştir." ifadesi ile halkevleri çalışmalarına yeniden başlamıştır (Resmî Gazete, 30.09.1965:8). Halkevlerinin ikinci evresi olarak tabir edilebilecek bu dönemde halkevi başkanlığına Prof. Dr. Tahsin Banguoğlu 76 oyla seçilmiştir. Halkevlerinin her türlü siyasi düşüncenin üstünde bir disiplinle çalışacağına karar verilmiştir.* (Halkoyu, Ocak-Şubat 1977:29). Böylece halkevlerinin yurt çapında etkinliği artmaya başlamıştır.

I. Cumhuriyet Dönemi Kırşehir'de Basın Faaliyetleri

Kırşehir'de basın ve yayın faaliyetleri, şüphesiz, ilk sayısı 1964'te çıkan Kervansaray Dergisi ile başlamaz. 1925 yılında faaliyete geçen Kırşehir basımevinde imkânlar dâhilinde kentte basın-yayın çalışmaları, dönemin koşulları el verdiği ölçüde yürütülmüştür (Cumhuriyet'in 15. Yılı Kırşehir, 1938:35). Erken cumhuriyet döneminde Kırşehir'de yayın faaliyetini sürdüren ve haftalık olarak çıkan Kırşehir Vilayet Gazetesi kentte, önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Kırşehir Vilayet Gazetesi 03.02.1925 tarihinde çıkarılmaya başlanmıştır (BCA., 490.1.0.0.1372.551.2.43). İlk sayıları, Ankara'da Gazi Mustafa Kemal Caddesi Hususi Daire'de basılan gazetede dönemin politik olayları ile kültür ve sanat haberleri ile birlikte, şehirde ve çevre illerde yaşanan olaylara yer verilmiştir. Kırşehir Vilayet Gazetesi'nin sahibi Cevat Hakkı Tarım Bey'dir. Gazetenin ilk sayısından itibaren müdürlüğünü yürüten Cevat Hakkı Tarım Bey ile CHF Kırşehir il idare kurulu reisi Mehmet Seyfeli arasında 1934 yılına gelindiğinde belli husumetler göze çarpar. Kırşehir'de matbaacılık faaliyetlerini de bir süre sekteye uğratan bu şahsi çekişme, Mehmet Seyfeli'nin Cevat Hakkı Tarım'ı "zimmîti ve memuriyeti suiistimal ettiği" gerekçesi ile CHF Kâtibi Umumlîği'ne şikâyetleri ile başlamıştır. Bu anlaşmazlık kentte basın-yayın faaliyetlerini aksatması bakımından dikkat çekici bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir (BCA., 490.1.0.0.1372.551.2:2-9-10-14). Cevat Hakkı'nın matbaacılıkta usulsüz işler yaptığına dair iddialar sonraki yıllarda da artarak devam eder. Mehmet Seyfeli, Vilayet Gazetesi'nin çıkarılmasında vilayet bütçesinin yetmediğinden (BCA., 490.1.0.0.1372.551.2.14.), gazetenin artık CHF'dan alınacak destekle çıkarılması ve Kırşehir'deki matbaanın lağvedilmesi gerektiğine dair şikâyetlerde bulunur.

*Halkevlerinin 2. Kuruluş Kurultay Tutanağı için ayrıca bkz., Halkoyu, Ocak-Şubat 1977:29.

Kırşehir matbaası, 1938’de elektrikli makinelerle işleyen yeni binasına taşınmıştır. Matbaa Kırşehir İl Özel İdaresi tarafından yaptırılmıştır. Matbaada pek çoğu halkevi yayını olan 18 eser basılmıştır*. Kırşehir Muallimler Birliği tarafından 1926’da çıkarılan Dirlik Dergisi** de bu yayınlar arasındadır (Cumhuriyet’in 15. Yılı Kırşehir, 1938: 35). Dergicilik anlamında diğer bir yayın ise Kırşehir Halkevi yayını olan Kılıçözü Dergisidir. Sabri Örüklü’nün sahipliğinde 01.01.1946’da yayınlanmaya başlayan derginin yazı işleri ve idare müdürü Cevat Gobi’dir. Kılıçözü Dergisi aylık çıkarılması tasarlanan ancak sadece üç sayı yayınlanan bir dergidir. (Kılıçözü Dergisi, 1946). 1956 yılında ise aynı isimle çıkan Kılıçözü Gazetesi yayın hayatına başlamıştır. İlk sayısı 2 Nisan 1956’da çıkan gazetenin sahibi Hüseyin Akyürek, yazı işleri müdürü Avukat Hayri Çopuroğlu’dur. Haftalık siyasi olarak çıkan gazete Ankara’da Yıldız matbaasında basılmıştır.

1964-1965 Türkiye İstatistik Yıllığı’nda 1958 ile 1965 yılları arasında Kırşehir’de matbaanın olmadığı kaydedilmektedir (Türkiye İstatistik Yıllığı 1964/1965:215). Kırşehirli gazeteci Dursun Yastıman’ın şu sözleri “27 Mayıs 1960 ihtilâlinde sonra Vali Nevzat Baykal’ın kafası kızarak matbaayı satmaya karar vermesi ve hepsi Kırşehirli olan İl Daimi Encümeni Üyelerinin bu karara tepkisiz kalmaları, matbaanın ihaleyle satılması sonucu kurucusu ve başyazarı olduğu Kırşehir Gazetesi’nin yayınına son vermesi Cevat Hakkı Tarım’ı çok üzmüş ve giderek çöktürmüştü” (Yastıman, 28.12.2015, Kırşehir Çiğdem Gazetesi) kentte matbaanın lağvedilişini açıklar niteliktedir. Bu yıllarda kentte basım işleri genellikle Ankara’daki matbaalardan yürütülmektedir. Kırşehir’de Pazar günleri hariç, haftanın diğer günleri yayınlanan iki gazete vardır. Yeşil Yurt Gazetesi 05.04.1959, Yeni Kırşehir Gazetesi ise 05.04.1963 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. Kaman ilçesinde 04.07.1966 tarihinden itibaren Yeni Kaman adıyla bir haftalık gazete çıkmaktadır. (Kırşehir Yıllığı, 1967:98). Ancak Kervansaray Dergisi’nin kurucu üyelerinden ve aynı zamanda yazılar, şiirler kaleme alan Vedat Fidanboy ile yaptığımız görüşmede kendisi o yıllarda kentte çıkan üç gazeteden bahsetmektedir. Fidanboy: “Aklımda kaldığı kadarıyla o yıllarda Kırşehir’de üç yerel gazete ve bir de dergi vardı. Gazeteler:1- Kırşehir Gazetesi (Sahibi Mahzar Saçak beydi. CHP yanlısıydı) 2- Yeni Kırşehir*** Gazetesi (Sahibi Dursun Yastıman beydi. Millet Partisi yanlısıydı) 3-Yeşil Yurt

* Kırşehir Matbaası’nda çıkan eser listesi: Dirlik Mecmuası, Kırşehir Muallimler Birliği (1926), Teselliler, Hüseyin Turgut (1930), Gazi’yi Dinlerken, Cevat Hakkı Tarım (1933), Kırşehir Ticaret ve Sanayi Odası, Yusuf Bey (1933), Türk Teolojisi, Adil Bey (1934), Ülkü Yolunda, Ziya Bey (1934), Düşüncem, Mithat Saylam (1936), Kırşehir İli (1936), Zehirli Gazlar, Dr. Naci Girgin (1936), Boyasız Resimler, Mazhar Demirkuş (1936), CHP Dilekleri CHP Başkanlığı (1937), Kırşehir İli (1937), Köylüler Arasında, Mithat Saylam (1937), Benim Köy Kanunum, Mithat Saylam (1937), Kırşehir Tarihi, Cevat Hakkı Tarım (1938), Aşık Said’in Türküleri, Muzaffer Ergun (1938), Cumhuriyet’in 15. Yılında Kırşehir (1938). (Cumhuriyet’in 15. Yılı Kırşehir, 1938:35).

** Dirlik Dergisi’nin yayın ekibi, Cevat Hakkı Tarım ve Ömer Aydın Genç ile birlikte Kırşehir Muallimler Birliği üyelerinden oluşmaktadır. (Günaydın, 2016: 245).

*** “Askerlik görevimi yedek subay olarak yaptıktan sonra 1960 Haziran’ın ortasında Kırşehir’e döndüğümde haftalık ‘Kırşehir Postası’ gazetesini çıkararak başladığım yerel gazetecilik yaşamımda ilk günlük gazeteyi de çıkarmak bana naip oldu. Başlığımı muhabiri bulunduğum ‘Milliyet’ gazetesinin usta ressamlarından ‘Nezih’ imzasıyla çok güzel çizgi resimlere imza atmış olan Nezih İzmiroğulları’nın hazırladığı ‘Halkın Sesi’ adlı ilk günlük gazete uzunca bir süre yayınlandıktan sonra yine günlük olarak ‘Yeni Kırşehir’ adı altında yıllarca yayını sürdürdü.”, sözleri ile Yeni Kırşehir Gazetesi’nin açılış

*Gazetesi (Sahibi Ertuğrul Ersan beydi. Adalet Partisi yanlısıydı). Yeni Kırşehir Gazetesi sahibi Dursun Yastıman o yıllarda Doktor Adem Egeli hakkında bir yazı yazmış, o yazı nedeni ile hapse girmişti. Kırşehir basın tarihinde ilk tutuklanan gazeteci unvanını taşıyan bir ağabeyimizdir. O hapse girince gazetenin yönetimini “Kervansaray Dergisi’ni” de adı geçen biz üç gence (Tuncer Ergüler, Hasan Nuransoy ve bana -Vedat Fidanboy-bırakmıştı. Dergi olarak da Ali Baytok ağabey kendi imkânlarıyla “Filiz”^{**} adlı küçük kapsamlı bir dergi çıkarıyordu sanırım. Bir de bizim çıkardığımız, adından bahsettiğiniz Kervansaray Dergisi vardı.” sözleri ile kentteki basın hayatına dair izlenimlerini aktarmaktadır (Vedat Fidanboy ile 28.12.2016’da görüşme).*

27 Mayıs’ın ardından halkevlerinin yeniden faaliyete geçmesinin etkisi ile halkevi yayını olarak çıkmaya başlayan Kervansaray Dergisi’nin ilk sayısı Nisan 1964’te yayınlanmıştır.

II. Kervansaray Dergisi’nin Fiziksel Özellikleri

Dergi “*Kervansaray Türklüğün, gençliğin, Anadolu’nun Kırşehir’in ve nihayet hepimizin dergisidir okuyunuz. Abone olunuz*” sloganı ile yayın hayatına başlamıştır. Sahipliğini Kırşehir Halkevi adına Tuncer Ergüler’in yürüttüğü derginin yazı işleri müdürü Hasan Nuransoy, mesul müdürü Vedat Fidanboy’dur. Kervansaray Dergisi yayın hayatını sürdürdüğü dokuz ay boyunca, her ay farklı bir kapak tasarımı ile okuyucularının karşısına çıkmıştır. Derginin rengi her ay değişmekle birlikte kapak üzerindeki resimler de o aya ait konuya göre farklılık gösterir. Yazar kadrosu yine her ay değişir. 100 kuruş olarak fiyatlandırılan dergi Ankara Kardeş Matbaası’nda basılmaktadır. İlk sayıları 16 sayfa olan derginin, son üç sayısından itibaren sayfa sayısı 20’dir. Kent esnafından reklamlar, okuyucu mektupları ve okuyuculardan gelen şiirler yer alan dergide ilan şartları pazarlığa bağlanmıştır. Kervansaray’ın, dergiye isim olarak seçilmesi kentin kuzeydoğusunda kalan ve en yüksek noktası olan Kervansaray Dağı ile ilgili olabileceği gibi, Kırşehir coğrafyasının tarih boyunca, kentleri birbirine bağlayan ana yollar üzerinde bulunması ve kervanların konakladığı kervansarayları barındırması da düşünülebilir.

Dergi hemen her ay farklı bir konu ile okuyucu ile buluşur. Konular genel anlamda

serüveni ifade edilmektedir. Dursun Yastıman, “Kırşehir’in Kültür Pınarı Cevat Hakkı-Taşkın’ın Anıları (5)”, 28.12.2015, <http://kirsehirciqdem.net/kirsehirin-kultur-pinari-cevat-hakki-taskinin-anilari-5/> Erişim Tarihi: 05.01.2017.

* 08.01.1948 tarih ve 376/1 sayı ile CHP Kırşehir İl İdare Kurulu’ndan CHP Genel Sekreterliği’ne gönderilen yazıda, Kırşehir’de 1925 yılından itibaren “Kırşehir” isimli haftalık resmi vilayet gazetesi çıktığı ifade edilmektedir. Gazetenin yazar kadrosunu, il mektupçusu A. Rahmi Kocmanoğlu, Filiz Dergisi sahibi ve yazı işleri idarecisi Galip Arısan ve gençlerden Ali Baytok ve emekli memurlardan Cevat Hakkı Tarım oluşturmaktadır. Vilayet gazetesi köylere de ulaştırılmaktadır. Satış sayısı 350 ile 500 arasındadır. Filiz ise 15 günde bir milli kültür dergisi olarak çıkmaktadır. Dergi tüm yurt çapında kısa zamanda tanınmış ve rağbet görmüştür. Dergi sahibi Galip Arısan, CHP eski genel sekreter yardımcısı Emin Erişirgil’in akrabasıdır. Eğitimi orta derecedir. Derginin ilk sayısında derginin amacını şu sözlerle ifade etmiştir “*CHP’nin inkılâp prensiplerine uygun ilmi, içtimai, terbiyevi yazılar kabul edilmekte ve yazarlarına telif ücreti ödemek suretiyle genç yazarların yetişmelerine hizmet etmektedir. Dergimiz 2.000 sayı kadar satılmaktadır*” (BCA., 490.01.1285.271.4.3). Filiz Dergisi 1947 yılında da Kırşehir halkı tarafından ilgi ile okunan bir dergidir (CHP Kırşehir İdare Heyetinin İkinci Altı Aylık Çalışma Raporu, 1948:25).

kent tarihi ve kentin tarihine yön veren kişiler, coğrafya, folklor, eğitim, mimari, kentteki kültür, sanat ve ekonomi yazıları biçiminde gruplandırılabilir. Dergide siyasi yazılara yer verilmemiştir. Belirli gün haftaların bulunduğu aylarda, o günlerle ilgili yazılara rastlamak mümkündür. Slogan niteliğindeki başlıklar da sayılar ilerledikçe ve o ayın anmaya değer olaylarına bağlı olarak değişmektedir. Örneğin Mayıs ayındaki slogan “*Kervansaray Atatürkçülerin dergisidir. Gerçek sanat ve ileri fikir dergisidir. Türk vatanını, Atatürk devrimini, Türk halkını değerlendiren, Kırşehir’i tanıtan, Kırşehir’in sesi, Kırşehir’in dergisi*” şeklindedir. Bu sayıda 27 Mayıs 1960 darbesinin etkisi gözlenir.

III. Kervansaray Dergisi’nin İçerik Özellikleri

III.I. Kırşehir’in Tarihi ve Tarihi Şahsiyetleri

İlk sayı kapağında Âşık Paşa Türbesi’nin kara kalem ile çizilmiş bir resmi ve Âşık Paşa’nın;

*“Türk dilini kimse bilmez idi
Türlere hergiz gönül akmaz idi
Türk dahi bilmez idi bu dilleri*

İnce yolu ol ulu menzilleri” beyiti yer alan derginin tema vurgusu kervansaraylar üzerinedir (Kervansaray Dergisi, Nisan 1964:1). Dergiye adını veren kervansaraylarla ilgili tarihi süreci anlatan Cevat Hakkı Tarım, Hasan Reşit Tankut’un ‘Köylerimiz’ adlı eserinden kervansaraylarla ilgili kısımları anlatır. Tarım, Kırşehir’de üç tane kervansaray olduğunu ilkinin Kervansaray Dağı’nın eteklerinde, ikincisinin şehrin 20 km güneyinde Kızıllırmak nehrinin kıyısında Kesikköprü civarında ve üçüncüsünün de Malya Ovası’nın Çamalak köyünde bulunduğunu ifade eder. Ancak buradaki kervansarayın son temel taşının Çopanoğulları’nın Yozgat’ta yaptırdıkları Ulu Cami’nin inşaatında kullanılmak üzere söküldüğünü de bu köyün yaşlılarından dinlediğini ekler (Tarım, Nisan 1964:2). İkinci sayının teması Ahilik’tir. Ahi Evran’ın temsil ettiği ahiliği yiğitlik, mertlik, insanlık ve kardeşlik gibi ahlaki ilkeler üzerine kurulmuş evrensel bir değer olarak tanımlayan derginin kapağında Ahi Evran Türbesi’nin kara kalem resmi bulunmaktadır (Kervansaray Dergisi, Mayıs 1964:1). “*Kırşehir’in 1954’de ilçeliğe dönüştürülmesinden sonra bazı hayırsever Kırşehirliilerin cami ve türbeyi tamir ettirmeleri esnasında Kaymakam Hilmi Dağcıoğlu’nun türbenin içindeki altı sandıktan beşini kırdırtmış ve sadece Ahi Evran’a ait sandığı bırakmıştır. Bu ve benzer nedenlerden dolayı Ahi Evran hakkındaki pek çok bilgide eksiklikler mevcuttur.*” ifadeleri ile Ahi Evran hakkında detaylı bilgiler veren Hakkı Tarım, Abdülbaki Gölpınarlı’dan ve kendi eseri olan Tarihte Kırşehir-i Gülşehri’nden alıntılarla Kırşehir’in 1925’e kadar Ahilerin merkezi olduğunu belirtmektedir (Tarım, Mayıs 1964:1). Bektaşiliğin Kırşehir coğrafyasında önemli bir yeri olduğu ve Hacı Bektaş Veli ile Ahi Evran’ın çok yakın arkadaş olduklarını Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli Vilayetnamesi’ne dayandırılarak izah edilir (Alpaslan, Ağustos 1964: 14).

Şehrin orta yerinde yığma bir tepeyi andıran Kırşehir kalesi hayranlık verici olarak tanımlanmaktadır. Oluşumu üzerine efsanelerden yola çıkarak kalenin tarihi şu biçimde izah edilir: “*X. yy’da Kırşehir Bizans İmparatorluğu sınırlarında bir Rum beyi tarafından idare edilirken kalenin yerindeki büyük bataklıkta kızını kaybeder. Bunun üzerine binlerce Kırşehirli günlerce o alana toprak taşıyarak bugünkü kalenin oluşumunu ger-*

çekleştirirler.” Bir diğer rivayet de, Mutasarrıf Ahmet Paşa'nın para karşılığında bataklık kurutma çabası ile ilgilidir. Bataklık çevre köylerden taş ve toprakla doldurulur fakat para yetişmez. Asaf Paşa'nın “*getirdiğiniz taş ve toprakları geri götürün, sonra paralarınızı vereceğim*” sözleri karşısında köylüler paralarından vazgeçer. Çayağazı köyünün kaleye toprak borcu olduğu rivayet olunur. (Gözpınar, Haziran 1964:1).

Şiir ve tasavvuf âleminin ergin kişisi Âşık Paşa ile ilgili yazılara ve beyitlere derginin hemen her sayısında rastlanır. Asıl adı Alâeddin Ali olan Âşık Paşa, Anadolu'nun en buhranlı dönemlerinde dinî, siyasi olaylara karışmış ve kitleleri idare etmiştir. Âşık Paşa'nın kişiliği ve eserleri hakkında kaynaklara dayalı olarak bilgiler veren Cevat Hakkı Tarım, Osmanlı Beyliği'nin henüz kurulmadığı dönemlerde Âşık Paşa ile ilgili örnekler vermektedir (Tarım, Temmuz 1964:1).

Vakfiye ve kitabelerde hakkında “*Din ve devletin nuru, büyükler babası, savaşlar eri, Tanrı'nın rahmet ve marifetine muhtaç emir Bahaeddin Cace oğlu Nureddin Cebrail'dir*” yazılan Caca Bey'in biyografisi doğum ve ölüm yılları hakkında yeterli bilgi bulunmadığını ifade eden Cevat Hakkı Tarım, isminin en doğru telaffuzunun *Cece* olduğunu belirtmektedir. Caca Bey, Selçuk oğullarının Moğol baskısı altında egemenlik kaybettikleri buhranlı dönemlerde Tokat ve Eskişehir valilikleri yapmış, Kırşehir'de hüküm sürmüş ve kasabayı güzel eserlerle donatmıştır (Tarım, Ağustos 1964:1).

Halk arasında Melik Gazi Kümbeti olarak bilinen, Mengüçük oğullarından Muzafferüddin Behramşah'a ait türbe şehrin tarihi anıtlarındandır. Derginin altıncı sayı kapağına konu olan Melik Gazi Kümbeti hakkında Hakkı Tarım tarihî bilgiler vermektedir (Tarım, Eylül 1964:3). Şehirdeki bir diğer kümbet Abdullah kızı Fatma Hatun Türbesi'dir. Süleyman Türkmani türbesine bakan ve kümbet altı mahallesi denilen şehre hâkim bir yerde bulunan bu ehlî şeklindeki kümbet, kapısındaki kitabeye göre 686 yılında büyük emir Hacı Aka Maatırın emriyle Abdullah kızı Fatma Hatun için yaptırılmıştır. Babailer'den önemli bir kişi olan ve Karakurt kaplıcası civarında türbesi olan Kalender Baba türbesi ise Kılıç Aslan tarafından inşa edilmiştir. Kitabesinin kaybolduğunu ve harap bir halde olan türbenin tamirinin kaplıca gelirinden yararlanan mahalli idare tarafından bir an önce yaptırılması gerektiği uyarısında bulunan yazar, Kırşehir'de pek çok tarihi eserin bakımsızlıktan yok olduğunu belirtir. (Tarım, Ekim 1964:3). Kırşehir'in tarih boyunca aldığı isimler ve yönetim biçimleri üzerine de aydınlatıcı yazılar yazan Cevat Hakkı Tarım, kentin tarih boyunca siyasi panoramasını vermektedir (Tarım, Eylül 1964:17).

Cevat Hakkı Tarım'ın 11.12.1964'de derginin Aralık sayısı baskıdayken hayatını kaybetmesi dergi yönetimini derinden üzmüştür. ‘Acı Kaybımız’ başlığı ile ölüm haberinden duydukları üzüntüyü okuyucuları ile paylaşan Kervansaray Dergisi, ilk kapağında Cahit Obruk'un “Vah Cevat Hakkı Tarım, Vah” yazısına yer vermiştir (Obruk, Aralık 1964:1).

III.II. Halkevleri ve Eğitim Çalışmaları

1961 Anayasası'nın ardından yeniden açılan halkevleri ile ilgili yazılara derginin hemen her sayısında rastlanır. Nisan 1964'de ilk sayısının ilk sayfasını Kırşehir Valisi Fuat Kadioğlu'nun dergiyi çıkaran gençlerini tebrik mesajından sonra, Halkevi Başkanı Salim Akgül'ün “Atatürkçü Gözüyle: Halkevleri” başlıklı yazısına ayırmıştır. İç ve dış

düşmanlardan bahseden Akgül, dış düşmanların belli olduğunu ancak iç düşmanların farklı sınımlarla toplum içinde yer aldığını ifade ederek bu kişileri “*kâh irtica hortlatır; aşırı sağcı ya da solcudur; kâh Şiilik veya Kürtçülük davası peşindedir ve onların birinci dostu cehalettir*” sözleri ile tanımlar (Akgül, Nisan 1964:1). İç düşmanlara, gericiliğe, cehalete karşı en büyük mücadelenin halkevleri ve Atatürk’ün ruhu etrafında birleşerek verileceği belirtilmektedir. Halkevlerinin eski kültür ve özgürlüğüne kavuşması sayesinde, Atatürkçü ve ülkücü gençlerin memleket kültürüne hizmet amacıyla yayınlamayı düşündükleri Kervansaray Dergisi aracılığıyla vücut bulması ise coşku ile anlatılmaktadır (Tarım, Nisan 1964:2-10).

Halkevlerinin temel fonksiyonu insanın her yönden eğitilmesi olarak düşünüldüğünde, Kırşehir Halkevi’nin de insanı ve özellikle de köylüyü merkez alan bir çabaya yönelmesi gerektiği üzerinde durulmaktadır. Halkevlerinin devletle ortak faaliyetler tertip ederek “*Köylüye inek nasıl sağılır? Yemek nasıl yenir? En kolay ve en ucuz ev nasıl geçindirilir? Memleket nasıl ağaçlandırılır?*” gibi konularda köylüyü aydınlatmaları istenmektedir (Baycan, Mayıs 1964:12). Toplum kalkınmasından yola çıkılacaksa köylüye imece ruhu aşılayarak eğitilmesi ve köylere gelen eğitimcilerin vurdumduymaz tavırlarından vazgeçerek köylüye yaklaşmasından bir zorunluluk olarak bahsedilmektedir (Sadıkoğlu, Ağustos 1964:5). İskandinav ülkelerindeki “*folk high school*” ismiyle halk eğitimi veren okullar örnek gösterilerek eğitimin daha derin ve geniş bir faaliyet alanı olarak gelişmesi gerektiğine değinilmektedir. Halk eğitiminin neden bir gereklilik olduğu ve başarı ile gerçekleştirildiğinde somut anlamda nelerin başarılmış olacağı tartışılmaktadır (Kervansaray Dergisi, Ekim 1964:4).

Dergi yazarları Kırşehir köylerini ziyaret ederek, köy odalarında köylülerle sohbet eder ve onların dertlerini dinler. Güzler Köyü’ne giden Mahmut Ziya Yağmur ve Gürbüz Kaya, Güzler Köyü’nde yolların bozuk olduğunu ve 78 öğrenciye bir öğretmen düştüğünü ve eğitimin yetersizliğinden bahsederler. Düzenli aralıklarla gelen bir gazetenin olmadığı köyde, 15 tane radyo bulunduğunu ifade ederek yetkililerden özellikle köylerde eğitim düzeyinin yükseltilmesi ve buralarda eksikliklerin giderilmesi için daha çok çalışma yapmasını istemektedirler (Kaya-Yağmur, Ağustos 1964: 9). Kocabey ve Ekizağıl köylerinden de izlenimlerini aktaran iki isim, köyün tarihçesi, coğrafyası, geçim olanakları, ihtiyaçları hakkında bilgiler vermektedir (Kaya-Yağmur, Eylül 1964:20; Kaya-Yağmur, Ekim 1964:18).

Kırşehir’de sürdürülen eğitim faaliyetleri hakkındaki yazılarda kız çocuklarının okutulması gerektiğine dair vurgular dikkat çekicidir. Özellikle tahsil durumu daha düşük olmasına rağmen kızların işe alınmasını eleştirenlere de kadınların ekonomik özgürlüklerini elde tutmalarının oldukça önemli olduğu ifade edilmektedir (Fidanboy, Nisan.1964:11). Halk eğitim merkezinde açılan dil kursları da yabancı dil öğrenmek isteyenlerin ilgisini çekmektedir. Mühendis Akgün Ayata’nın verdiği Almanca kursuna 30 kişi katılmıştır. Tutuklu kadınlar için açılan okuma-yazma ve biçki-dikiş kursları, hükümlülerin eğitimi için yapılan faaliyetlerdir (Alper, Mayıs 1964:2). Hükümlü kadınlara bu kursları veren Kız Enstitüsü Müdürü Gülseren Ünsal hanımdır. “Suçlu İnsanlar” başlıklı makalesinde Kırşehir cezaevinde edindiği izlenimlerini okuyucu ile paylaşmaktadır (Ünsal, Mayıs 1964:4). Çocukların eğitiminde ailenin önemine dikkat çeken yazılarda

sadece annenin değil babanın da sorumluluklarına vurgular vardır (Gönendik, Temmuz 1964:16).

Son yıllarda beraber ve yaşayarak öğrenme modelinin Türk eğitim sisteminde zaten var olduğu söyleminden yola çıkılarak, uygulamalı eğitim modelinin seçilmesi gerektiği Osmanlı eğitim sisteminden verilen örneklerle açıklanır. (Özdeş, Mayıs 1964: 15). 1960'da öğrenci alımına başlayan Kırşehir Öğretmen Okulu ilk mezunlarını 1964 yılında vermiştir. Büyük coşku ile mezun olan öğrencilerin öğretmenlik mesleği ile buluşmaları meslek dersi öğretmeni Mutlu Can'ın konuşması ile taçlanmıştır (Kervansaray Dergisi, Temmuz 1964:10)

III.III. Sosyo-Kültür ve Ekonomi Yazıları

Halkevlerinin yeniden açılması ile birlikte kentte halkevi gösteri kolunun önderliğinde tiyatro çalışmaları başlamıştır. Tiyatronun ilk sergilediği oyun Turgut Özakman'ın 'Ocak' piyesidir. Kırşehir'de gerçek bir tiyatronun temellerinin bu sayede atıldığı ve halkın ilgisinin çok yoğun olduğu ifade edilmektedir. Özakman'ın 'Duvarların Ötesi' isimli oyunu ise sergilenmesi planlanan bir sonraki piyestir (Ünsal, Nisan 1964:3). 16 Mart 1964'de öğretmen okullarının kuruluş bayramında Kırşehir İlköğretim Okulu'nun hazırladığı eğlence programı halkın beğenisine sunulmuştur. Programda okul mandolin birliğinden klasik parçalar çalınması eleştirilirken, orta oyunun başarılı biçimde sergilenmesi ve jimnastik gösterileri takdirle karşılanmıştır (Alper, Nisan 1964:9). Halk eğitim merkezinin açtığı bağlama kurslarında yetişen gençlerin gösterileri nisan ayı boyunca ilgiyle izlenmiştir. Kırşehir Lisesi, Fen ve Edebiyat bölümü öğrencileri arasında "birey toplumu etkiler, toplum bireyi etkiler" konulu münazara da halk huzurunda sergilenmiştir (Alper, Mayıs 1964:2).

Tiyatro gösterilerinin sadece Kırşehir ile sınırlı kalmayıp ilçelerde de seyirci ile buluştuğu görülür. Cahit Atay'ın tek perdelik piyesi Kaman Öğretmenler Derneği'nin daveti ile 09.05.1964'de Kaman halkının beğenisine sunulmuştur. Piyesten sonra saz ve folklor ekibi mahalli türküler seslendirmişlerdir. Özakman'ın 'Duvarların Ötesi' isimli oyunu sergilenmiş ve halkevinin davetlisi olarak Turgut Özakman oyunu Kırşehir halkı ile birlikte izlemiştir (Alper, Haziran 1964:9). Haziran ayında bir sayfasını da 27 Mayıs'ın 4. Yıldönümüne ayıran dergi, 27 Mayıs'ı övgü ve coşkuyla anmaktadır. (Kervansaray Dergisi, Haziran 1964:15). 27 Mayıs'ın yurt çapında estirdiği havadan etkilenen dergi yazarları özellikle Atatürk ve Atatürkçülük, çağdaşlaşma, demokrasi ve gericilikle mücadele konularında dikkat çekici yazılar kaleme almışlardır. Ülkede "*aydınlar ve yarı aydınlar*" tanımının sık kullanımından bahisle bu tanımların halk arasında da yaygınlaştığından bahseden Cemal Beydoğan, gericiliği "*toplumun mistik etkilerden kurtularak değişen hayat şartlarına ayak uydurmasına razı göstermeyen, toplumun ilerlemesini sağlayacak her yer yeni hareketi desteklemeye çalışan, muayyen düşünce ve kanaatlere sahip olup bun düşünceler dışında başka görüşlere sahip kişileri sindiren bir akım*" olarak tanımlamaktadır. Gericilik en çok din ve kültür konuları üzerine yapılmaktadır. Bu akıma karşı en sağlam mücadele ise toplumun eğitilmesi ile mümkündür. Bu mücadelenin uzun sürmesi olasıdır ve bu nedenle aydınlara, halktan ve toplumdaki herkese önemli sorumluluklar düşmektedir (Beydoğan, Ağustos 1964:4).

1964 yılının Temmuz ayında Berlin Film Festivali'nden birincilikle dönen 'Susuz Yaz' filmi de dergiye konu olmuştur. Filmin Türkiye'yi temsil edip etmediği konusundaki tartışmaların Türk sinemasına zarar verdiğini ifade eden yazar, Susuz Yaz'ın o günkü Türkiye'nin toplumsal durumunu ortaya koyması ve Anadolu köylüsünün yaşam biçimini tüm gerçekliği ile yansıtmış olması nedeniyle birincilik aldığını belirtmektedir. *"Bu filmi Türk sinemasının en beceriksiz kişileri dahi çekmiş olsa Berlin'den birincilikle dönecekti"* diyen Cemal Akın filmdeki esas başarının ise Necati Cumalı'ya ait olduğunu -Türk sinemasından Yaşar Kemal'in Beyaz Mendil, Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü ve İsmet Soydan'ın Acı Hayat örneklerini vererek- iddia etmektedir. Metin Erksan'ın 1962'de Necati Cumalı'nın aynı isimli öyküsünden uyarladığı filmin senaryosunu yazarken de kendisine danıştığını ve kendisinin Metin Erksan'a *"Susuz Yaz'ı filme aldığımda en büyük başarısını göreceği"* cevabını iddia ederek, yazısını Türk sinemasının 'ben' diyenlerin değil, 'biz' ve 'hepimiz' diyenlerin olması gerektiği temennisi ile bitirmektedir (Akın, Ağustos 1964:11-22). Kırşehir'de Yeni Sinema ve Saray Sineması isimli iki sinema vardır. Bu sinemalar yaz ve kış aylarında film gösteriminde bulunur. Bu sinemalardan başka bir de yazlık Kervan Sineması vardır (Kırşehir İl Yıllığı, 1967: 98).

Milliyetçilik konusunu işleyen yazılarda *"milliyet nedir?, kaynağını nereden alır?"* sorularının cevabı aranır. Milliyeti bireyi milli bütünlüğüne bağlayan ve bu bireylerin aynı millete mensup olma duygularından oluşan doğal bir bağ olarak tanımlayan Rıza Nurettin Selçuk, milliyetçilikte kutuplaşmayı kozmopolitizm ve şovenizm olarak sınıflandırır. Temiz milliyetçilik olarak tanımladığı *"her milleti dili, kültürü ve diniyle tarihi bir gerçek kabul etmek"* fikrini ise tercih edilmesi gereken yol olarak belirtir (Selçuk, Ağustos 1964:5).

Atatürk konulu yazılarda ise Atatürk'ün sadece bir savaş kahramanı olarak değil aynı zamanda halk gücüne dayalı bir yönetim ve batı tarzında bir toplum yaratma çabasına dair vurgular vardır (Sarı, Mayıs 1964:3-14). Yaşlı köylü kadın-erkek diyaloglarını içeren kısa öykülerde dolaylı ya da direkt biçimde Mustafa Kemal'in yer aldığı gözlenir (Fidanboy, Mayıs 1964:7). Millî Mücadele ruhu ve Atatürk devrimleri dünyanın diğer devrim örnekleri ile karşılaştırılmakta ve devrimlerin olgunlaşması için toplumların milli bir olgunluğa kavuşmasına özellikle dikkat çekilmektedir (Selçuk, Eylül 1964:6). Sanat tarihi yazı dizisi şeklinde yayınlanan yazılar mimarlık, heykeltçilik, resim, musiki, edebiyat konuları üzerinedir. Bu sanat dallarının tasnifi yapılmakta ve tarihsel süreçte gelişimlerine değinilmektedir. (Akgül, Nisan 1964: 13; Akgül, Mayıs 1964:13). Klasik müzik ustalarının hayatları, eserleri de dergide makalelere konu olur (Özyazıcıoğlu, Haziran 1964:4). Derginin kasım sayısı, Atatürk yazılarının en yoğun olduğu aydır. Kapak sayfası ve içerik tamamen 10 Kasım ve Atatürk'e ayrılmıştır. Atatürk'ün ülkeye bıraktıklarına dair kaleme alınan makalelerde, Mustafa Kemal'e duyulan özlem belirgindir. Nutuk'tan, Atatürk'ün gazetecilerle yaptığı röportajlardan verilen örneklerde 26 yıldır Atatürk ilkeleri doğrultusunda varılan noktanın ne olduğu üzerine tartışmalar yapılmaktadır (Kervansaray Dergisi, Kasım 1964).

Hemen her ay birden fazla etkinlik programının olduğu Kırşehir'de 23 Kasım 1964'de Kırşehir Lisesi'nde John F. Kennedy'i anma günü düzenlenmiştir. Lise müdürü M. Şükrü Sarı ve lisede görevli barış gönüllüleri Eloise Miller ile Patricia Smith de Ken-

nedy için konuşma yapmışlardır (M.S., Aralık 1964:4).

Kentte ticari atılımların yapılması gerektiğine dair ifadeler bulunan makalelerde, ekonomik olarak Kırşehir halkının nasıl kalkınacağına dair öneriler vardır. Bu yazılarda, kentte taş işlemeciliğinin bir iş kolu geliştirilmesi üzerinde özellikle durulmaktadır. Kırşehir merkezinden yaklaşık 80-90 km bir saha içerisinde kalsit ismi verilen bu taşlardan yapılan hediyelik eşyalara turistlerin de oldukça gösterdiği ve bu taşlardan imal edilecek eşyaların kent ekonomisinde ciddi bir pazar oluşturabileceği ifade edilmektedir (Baycan, Nisan 1964:4-10). Tüketim açısından şehirde su kaynaklarının tasarruflu kullanılması gerektiği vurgulanırken Kervansaray, Naldöken ve Emir dağlarının bir zamanlar ormanlık alan olduğu hatırlanmakta yeşil alan ve su arasındaki önemli ilişkiye dikkat çekilmektedir. Hava şartları müsait olmasına rağmen belediyeden her gün yapılan anonslarda su sıkıntısı çekilen kentin su kaynakları açısından zengin olmasına rağmen, kıtlık yaşanıyor olması bilinçsiz tüketime bağlanmakta ve ağaçlandırma ile bu sıkıntının önüne geçilebileceği anlatılmaktadır (Nuransoy, Nisan 1964:15).

Kentin bir cazibe merkezi haline getirilmesi ve iş sahalarının artırılması yönünde sıcak yer altı sularından yararlanılması gerektiği üzerinde duran yazılar, kaplıca turizminin geliştirilmesine dikkat çekmektedir. Kırşehir'in 15 km batısında Emirburnu Dağı eteklerinde Karakurt Kaplıcası'nın modern bir binaya kavuşturulmasının ardından çevresinin ağaçlandırılması sayesinde bu şifalı suların sadece kent halkının değil yurt çapında tanıtılmasının Kırşehir ekonomisine katkılar sağlayacağı ifade edilmektedir (Gözpınar, Mayıs 1964:5). Kentin yerleşim yeri Kılıçözü çayının etrafıdır. Ancak bu yıllarda yerleşim yerinin Kılıçözü'nden başka bir yere taşınması konusu gündeme gelmiştir. Bu fikir zaten su kaynakları açısından zor durumda olan Kırşehir için uygun bulunmamakta ve eleştirilmektedir. Yaşam alanları tarih boyunca su kenarlarında şekillenirken Kırşehir'de çıkarları yüzünden böyle bir tartışmaya giren kişiler itham edilmektedir (Baycan, Temmuz 1964:6).

Dergide göç konusuna değinen yazılarda özellikle Kırşehir ve Yozgat illerinin Doğu Anadolu bölgesinden göç aldığı ifade edilmektedir. Kırşehir gibi doğu geriliği ile batı ileriliği arasında kalmış Anadolu'nun ortasında bir şehirde göçün yarattığı sorunlar irdelenmektedir. Kırşehir halkının zaten yoksul bir yaşam sürdüğü gerçeğinden yola çıkılarak arazilerin yüksek para veren doğulu ailelere satılmasının daha büyük ekonomik sorunlara neden olacağına ve bölgede iş istihdamı yaratılmadan toprak satımının sakinlerine dikkat çekilmektedir (Baktıroğlu, Ağustos, 1964:14)

III. IV. Edebiyat ve Folklor Yazıları

Kervansaray Dergisi'nde edebiyatla ilgili yazılara yoğunlukla yer verilmiştir. Her sayıda dergi yazarlarının ya da okuyuculardan gelen şiirler görülür. Dilde sadeleşme üzerine yazılan makalelerde halk dilinin kullanılması gereklilik olarak belirtilirken halk arasında yaşayan ve halkın kullandığı kelimelere önem verilmesi istenmektedir. Halk dilini tercih eden ve kullanan yazarlardan örnekler verilmekte: Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Ceyhan Atuf Kansu, Feyzi Halıcı gibi yazarlar, dilde sadeleşme çabasında halka yönelen yazarlar olarak sıralanmaktadır (Gözpınar, Nisan 1964:6). Öz Türkçenin neden kullanılması gerektiğine dair detaylı anlatımlarda, öz Türkçeciliğin gereksiz bir özent

ya da dar milliyetçilik olmadığı; tersine yurtseverliğin ve halkçılığın gereği olduğu ifade edilmektedir (Alper, Mayıs 1964:10-11). Öykü çevirilerine de yer veren dergide (Kervansaray Dergisi, Nisan 1964: 5-7) yöreye özgü çeşitli efsaneler, rivayetler ve destanlar edebiyat yazıları arasında değerlendirilebilir (Sarı, Mayıs 1964:6). Diğer yandan Serveti Fünun döneminin en belirgin simalarından Tevfik Fikret'in hayatından, eserlerinden bahsedilmekte ve özellikle 1908'in ülkede yarattığı havadan Fikret'in nasıl etkilendiği üzerinde durulmaktadır (Necdet, Ağustos 1964:8).

Edebî metinlerde tenkitin ancak yapan, yapmasını bilen insanlarla değer kazanacağı bahsinden yola çıkılarak tenkit konusunun belli bir kültür seviyesi gerektirdiği belirtilmektedir. Tenkit yapmanın diğer edebiyat türlerinden farklı ve zor olduğu ifade edilirken; objektif sanat olmadığı gibi objektif de tenkitin olamayacağı üzerinde durulmaktadır (Sarı, Eylül 1964: 8).

Derginin üçüncü sayısından itibaren folklor araştırmaları başlığı adı ile ayrı yazı dizileri başlamıştır. Yazılarda özellikle şehrin folkloru, halk müziği, ağıtları koşmaları, türküleri ve gençler arasında oynanan oyunlar hakkında bilgiler verilmektedir. Genel olarak Kızılırmak coğrafyasında olduğu gibi Kırşehir'de de ağıtların ve koşmaların önemli bir yeri vardır. 1845-1850 yıllarında dünyaya gelen, 1908'de vefat eden Âşık İlhami'de bu ozanlardan biridir. Esas adı Sait olan bu ozanın şiirlerinde koşmalarında dertli ve gamlı söylemler vardır (Alpaslan, Mayıs 1964:9). Âşık Vahdeti'de 1868'de Çiçekdağı'nın Korkurlu köyünde doğmuş bir halk ozanıdır. Orta Anadolu'yu karış karış gezerek çalıp söyleyen ve asıl adı Mehmet olan Âşık Vahdeti'nin şiirlerinin çok azı yayınlanmıştır (Alpaslan, Haziran 1964:8). Milli ve mahalli folklor olarak ikiye ayrılan folklor faaliyetlerinde kentin mahalli folklorunun güçlü olduğu ifade edilmekte ve bu çalışmaların zenginleştirilmesi gerektiğinden bahsedilmektedir (Turgut, Aralık 1964:19).

Folklor ve etnoloji çalışmalarında üzerinde durulan konulardan biri de artık yerini modern kahvehanelere, gazinolara, hanlara ve otellere bırakmış olan mahalle odaları yani selamlıklardır. Bu odalarda mahalle komşuları toplanarak günün olayları üzerine konuşmalar yapar, oyunlar oynar ve eğlence geceleri düzenlerlerdi. Konakların daha büyük odalarında ise yabancı konukların da katıldığı daha kalabalık toplantılar yapılırdı. Mahalle odalarına kendi çocukluğunun geçtiği evden örnek veren Tarım, *"bizim alt katı samanlık ve ahır olan evimizin biri kışlık biri yazlık iki büyük odası, bir nevi mahalle mektebi, sosyal ve kültürel bir kulüp mahiyetindeydi"* sözleri ile anılarında kalan mahalle odalarını tasvir etmektedir (Tarım, Haziran 1964: 6).

Kervansaray Dergisi'nin yayın hayatı dokuz ay sürmüştür. 1964'ün Aralık ayında son sayısını yayınlayan dergi tekrar çıkarılmamıştır. Kapanma nedenini Vedat Fidanboy şu biçimde anlatmaktadır. *"Kervansaray Dergisi'nin kapanışına gelince; dergiyi çıkaran biz liseyi yeni bitiren gençler; çeşitli nedenlerle Kırşehir'den ayrılmak zorunda kaldık. Kimimiz birkaç ay içinde İlk öğretmen okullarını dışarıdan bitirerek öğretmen olduk; çeşitli köy okullarına atandık. Kimimiz kısa yoldan memur olup hayata atıldık. Kimimiz de üniversiteler attık kendimizi... Dergiyi ancak dokuz ay yaşatabildik. Bizden sonra gelen kardeşlerimizde sahip çıkmadılar sanırım..."* (Vedat Fidanboy ile 18.01.2017'de görüşme). Dergi sadece dokuz ay yayınlanmış olmasına rağmen, kentin sosyo-kültürel yaşam sahasında önemli bir boşluğu doldurmuştur.

SONUÇ

27 Mayıs 1960 darbesinin ardından ülkenin girdiği politik süreç, düşünsel çeşitlilik boyutunda ulusal basını etkilediği gibi yerel basında da kimi etkiler yaratmıştır. Yerel basın çalışmalarının bir örneği olan Kervansaray Dergisi kısa süren yayın hayatında, Kırşehir’de belli sorumluluklar yüklenmiştir. Sorumluluk çizgisinin sınırlarını mevcut politik atmosfer belirlemiştir. Dergide ideolojik yazılara yer verilmemesi bunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Halkevi yayın organı olarak çıkan Kervansaray Dergisi, ikinci tertip açılan halkevleri mantığına tamamen uygun bir yayının politikası izlemiştir. Derginin yazar kadrosu kenttin aydın simalarından oluşmaktadır.

Siyasi yazılardan uzak kalan dergi yazarlarının genel olarak sorunlara yaklaşımı birleştirici bir tavırla Atatürkçü ve milliyetçi yöndedir. Dergi yazılarında kenttin tarihi, coğrafyası, tarihsel alanların korunması, kız çocuklarının eğitimi ve iş alanlarının nasıl geliştirileceği konuları dikkat çekmektedir. Kent halkının gündelik yaşam pratiklerini yakından ilgilendiren hususlara temas edilmekle birlikte, halkevlerinin geleneksel işleyişine dair yazılar da öne çıkmaktadır. Kırşehir’in mahalli folkloru ve halk kültürüne olan yakın ilgi tüm sayılarda gözlenir. Özellikle yöresel mirasın geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması gerektiğine dair tavsiye niteliğindeki metinler, kenttin öz kültürünün unutturulmaması üzerinde yoğunlaşır.

Kentteki ekonomik sıkıntılar, halkın iş olanaklarına sahip olmaması, geçim güçlüğü çekmesi hemen her sayıda dergi yazarlarının üzerinde durduğu konulardandır. Yazılarda ekonomik zorlukları aşmak için çözüm önerileri sunulmaktadır. Örneğin, Kırşehir’de çıkan kalsit taşlardan yapılan hediyelik eşyaların turistlerin ilgisini çekebileceği dolayısıyla bu ürünlerin iç ve dış pazarda satılması ile kentte bir iş kolu oluşturulabileceği üzerinde durulur. Diğer yandan önemli sıcak su altı rezervine sahip Kırşehir’de kaplıca turizminin geliştirilmesi ve bu yolla kazanç sağlanması sıklıkla ifade edilir.

Orta Anadolu’nun bu küçük kentinde, 1960’lı yılların ortalarında azımsanamayacak ölçüde sosyal ve kültürel etkinlikler düzenlenmesi ise dikkat çekicidir. Tiyatro ve piyesler, folklor gösterileri, konserler göze çarpan etkinliklerdendir. Halk eğitim merkezi ve liseler aktif biçimde, halkla etkileşim halindedir. Etkinliklerde öğretmenler ve öğrenciler disiplin içinde çalışmakta, halkta yoğun bir ilgi ile gösterilere katılmaktadır. Kırşehir’e gönül veren hevesli ve idealist liseyi yeni bitirmiş birkaç arkadaş grubunun çıkardığı dergi, Kırşehir Valiliği ve diğer mülki amirlerden de tam destek almıştır.

Kervansaray Dergisi’nde kent tarihi, edebiyat ve hak bilimi alanlarında çalışan akademisyenler için yol gösterici pek çok makale bulunmaktadır. Bu anlamda dergi, 1960’lı yılların ortalarında Kırşehir’de gündelik hayatın izlerine dair bilgiler vermektedir.

KAYNAKLAR

Arşivler

- BCA., 490.01.1285.271.4.3.
BCA., 490.1.0.0.1372.551.2/2.
BCA., 490.1.0.0.1372.551.2/9.
BCA., 490.1.0.0.1372.551.2/10.
BCA., 490.1.0.0.1372.551.2/14.
BCA., 490.1.0.0.1372.551.2/43.

Resmi Kaynaklar

- CHP Kırşehir İdare Heyetinin İkinci Altı Aylık Çalışma Raporu (1948). s. 25.
Resmi Gazete, (28.04.1961).
Resmi Gazete, (30.09.1965).

Kitaplar

- Cumhuriyet'in 15. Yılı Kırşehir (1938). Ankara.
Kırşehir İl Yıllığı, (1967). Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
Türkiye İstatistik Yıllığı (1964/1965). Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları.
Çeçen, Anıl (1990). Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
Sezer, Duygu (1972). Kamuoyu ve Dış Politika, Ankara: Sevinç Matbaası.
Topuz, Hıfzı (1996). 100 Soruda Başlangıçtan Günümüze Türk Basın Tarihi, İstanbul: Gerçek Yayın Evi.

Makaleler

- “27 Mayıs'ı Kutlarken” (Haziran 1964). *Kervansaray Dergisi*, s. 15-16.
“Öğretmen Okulumuz” (Temmuz 1964). *Kervansaray Dergisi*, s. 10.
“Çağımızın Sosyal Hizmet Anlayışı ve Halk Eğitiminin Toplum Kalkınmasındaki Rolü”, (Ekim 1964). *Kervansaray Dergisi*, s. 4.
“Halkevlerinin 2. Kuruluş Kurultay Tutanağı”, (Ocak-Şubat 1977). *Halkoyu Dergisi*, S. 9., s. 29.
Akgül, Salim (Nisan 1964). “Atatürkçü Gözüyle: Halkevleri”, *Kervansaray Dergisi*, s.1.
_____ (Nisan 1964). “Türk ve İslam Sanatı Tarihi Notları (1)”, *Kervansaray Dergisi*, s.13.
_____ (Mayıs 1964). “Türk ve İslam Sanatı Tarihi Notları (2)”, *Kervansaray Dergisi*, s.13.
Akın, Cemal (Ağustos 1964). “Susuz Yazın Zaferi Kimindir?”, *Kervansaray Dergisi*, s.11-22.
Alpaslan, Tevfik (Mayıs 1964). “Bir Ozanımız Vardı”, *Kervansaray Dergisi*, s.9.
_____ (Haziran 1964). “Ozanlarımızdan Vahdetî”, *Kervansaray Dergisi*, s.8.
_____ (Ağustos 1964). “Bir Bektaşî Şairimiz: Fehmi Baba ve Bektaşilik”, *Kervansaray Dergisi*, s. 14.
Alper, Osman Nuri (Nisan 1964). “Kırşehir’de Kültür-Sanat ve Fikir Olayları (1)”, *Kervansaray Dergisi*, s. 9.

- _____ (Mayıs 1964). “Kırşehir’de Kültür-Sanat ve Fikir Olayları (2)”, *Kervansaray Dergisi*, s. 2.
- _____ (Mayıs 1964). “Niçin Öz Türkçe”, *Kervansaray Dergisi*, s. 10-11.
- _____ (Mayıs 1964). “Kırşehir’de Kültür-Sanat ve Fikir Olayları (3)”, *Kervansaray Dergisi*, s. 2.
- Baktıroğlu, Devir (Ağustos 1964). “Ardahan’dan Kırşehir’e”, *Kervansaray Dergisi*, s. 14.
- Baycan, Erhan (Temmuz 1964). “Kılıçözü ve Kırşehir”, *Kervansaray Dergisi*, s. 6-13.
- Baycan, Orhan (Nisan 1964). “Taş işlemeciliği”, *Kervansaray Dergisi*, s.4-10.
- _____ (Mayıs 1964). “Halkevcinin Eli Köylüde”, *Kervansaray Dergisi*, s. 12.
- Beydoğan, Cemal (Ağustos 1964). “Gericilik”, *Kervansaray Dergisi*, s. 4.
- Bulunmaz, Barış, (2012). “Türk Basın Tarihi İçerisinde Demokrat Parti Dönemi ve Sansür Uygulamaları”, *Öneri Dergisi*, C. 10., S. 37., 203-214.
- Fidanboy, Vedat (Nisan 1964). “Evrin Eli”, *Kervansaray Dergisi*, s.11.
- _____ (Mayıs 1964). “Üç Yol”, *Kervansaray Dergisi*, s.7.
- Gevgilili, Ali (1983). “Türkiye Basını”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, C.1, s. 202-228.
- Gönenç Yapar, Aslı (2007). “Türkiye’de Dergiciliğin Tarihsel Gelişimi”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, S. 29., s. 63-78.
- Gönendik, Arif (Temmuz 1964). “Çocuklarımızın Eğitimi Üzerine”, *Kervansaray Dergisi*, s.16.
- Gözpınar, İsmet (Nisan 1964). “Dilimizin Arınması Üstüne”, *Kervansaray Dergisi*, s.6.
- _____ (Mayıs 1964). “Karakurt Kaplıcası”, *Kervansaray Dergisi*, s. 5.
- _____ (Haziran 1964). “Kırşehir’in Kalesi”, *Kervansaray Dergisi*, s. 1.
- Günaydın, Yusuf Turan (2016). “Ömer Aydın Genç (1882-1947) ve Kırşehir Muallimler Birliği’nin Yayın Organı: Dirlik (1926-1927)”, *Türk Tarih Kurumu Kirkambar*, C. I., s. 237-257.
- KAYA Gürbüz-Yağmur Mahmut Ziya (Ağustos 1964). “Güzler Köyü (Röportaj)”, *Kervansaray Dergisi*, s. 14.
- _____ (Eylül 1964). “Kocabey Köyü, (Röportaj)”, *Kervansaray Dergisi*, s.20.
- _____ (Ekim 1964). “Ekizağıl Köyü: Köylerimizi Gezdik Gördük Tanıdık Tanıtıyoruz”, *Kervansaray Dergisi*, s.18.
- Necdet, Ali (Ağustos 1964). “Tevfik Fikret”, *Kervansaray Dergisi*, S. 8.
- Nuransoy, Hasan (Nisan 1964). “Tüketim Derdi”, *Kervansaray Dergisi*, s.15.
- Obruk, Cahit (Aralık 1964). ““Vah Cevat Hakkı Tarım, Vah”, *Kervansaray Dergisi*, s. 1.
- Özdeş, Ayhan (Mayıs 1964). “Beraber Yaşayarak Eğitim Bizde Yeni midir?”, *Kervansaray Dergisi*, s. 15.
- Özyazıcıoğlu, Nurhan (Çev.), (Haziran 1964). Beethoven İnanılmaz Şahsiyet, *Kervansaray Dergisi*, s. 4.
- M. S., (Aralık 1964). “Kırşehir’de Sanat Kültür Olayları”, *Kervansaray Dergisi*, S. 4.
- Sadıkoğlu, Sadık (Ağustos 1964). “Köy ve Gerçek”, *Kervansaray Dergisi*, s. 5.
- Sarı Etem (Mayıs 1964). “Çopur Memet”, *Kervansaray Dergisi*, s.6.
- _____ (Eylül 1964). “Tenkit”, *Kervansaray Dergisi*, s. 8.
- Sarı, M. Şükrü (Mayıs 1964). “Atatürk, Batılılaşma ve Gençlik”, *Kervansaray Dergisi*,

s.3-14.

Selçuk, Rıza Nurettin (Ağustos 1964). “Milliyetçilik ve Türk Milliyetçiliği”, *Kervansaray Dergisi*, s. 5-20.

_____ (Eylül 1964). “Devrimler ve İnsanlar”, *Kervansaray Dergisi*, s. 6.

Tarım, Cevat Hakkı (Nisan 1964). “Tarihte Kervansaraylar”, *Kervansaray Dergisi*, s. 2-10.

_____ (Mayıs 1964). “Ahi Evran Veli”, *Kervansaray Dergisi*, s.1.

_____ (Haziran 1964). “Eski Mahalle Odaları”, *Kervansaray Dergisi*, s.4.

_____ (Temmuz 1964). “Âşık Paşa”, *Kervansaray Dergisi*, s.1.

_____ (Ağustos 1964). “Cacabey”, *Kervansaray Dergisi*, s.1.

_____ (Eylül 1964). “Melik Gazi Künbedi”, *Kervansaray Dergisi*, s. 3.

_____ (Eylül 1964). “Kırşehir’in Aldığı Adlar ve Yönetmelik Bağları”, *Kervansaray Dergisi*, s. 17.

_____ (Ekim 1964). “Karakurt Kalender Baba”, *Kervansaray Dergisi*, s. 3.

Turgut, Ali (Aralık 1964). “Folklorumuz”, *Kervansaray Dergisi*, s. 14.

Ünsal Gülseren (Nisan 1964). “Kırşehir’de Tiyatro”, *Kervansaray Dergisi*, s. 3.

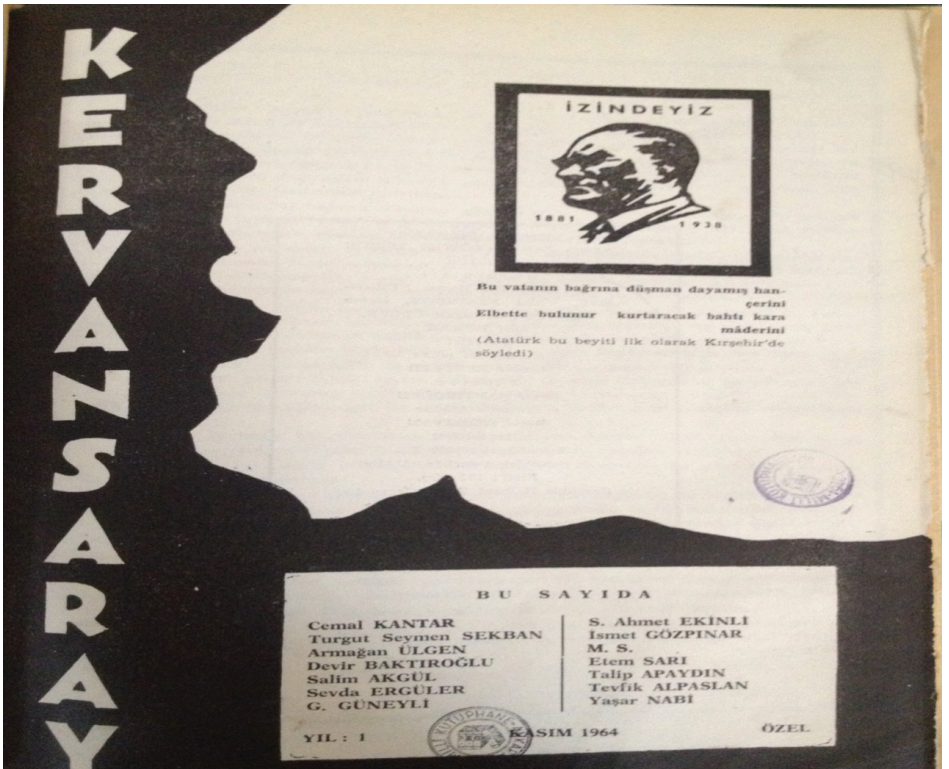
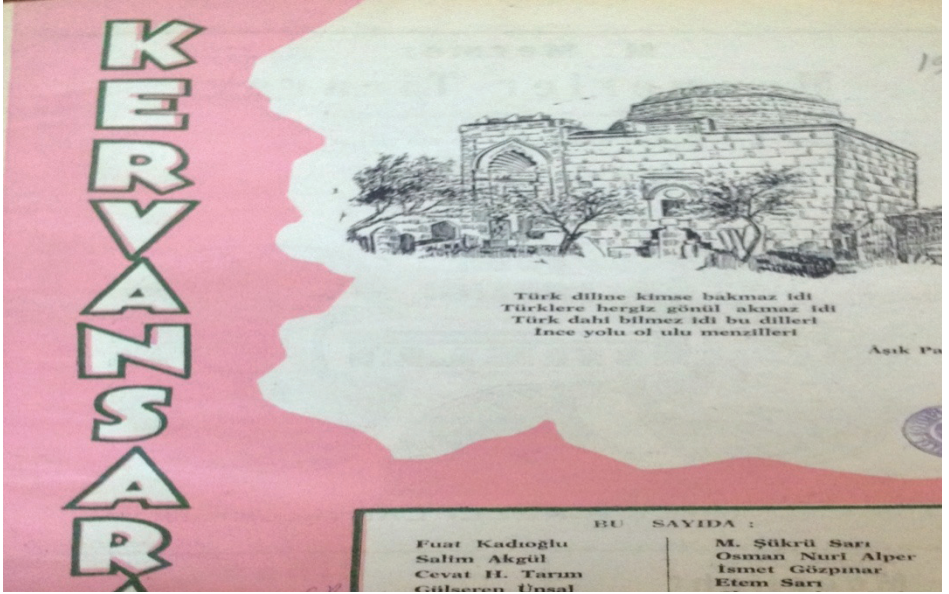
_____ (Mayıs 1964). “Suçlu İnsanlar”, *Kervansaray Dergisi*, s. 4.

Yıldız, Nuran (1997). “Demokrat Parti İktidarı (19650-1960) ve Basım”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C.51, No:1-4., s. 481-505.

Sözlü Görüşme

Kervansaray Dergisi yazarlarından Vedat Fidanboy ile 28.12.2016 ve 18.01.2017 tarihlerinde görüşme.

EK I. Kervansaray Dergisi'nin İlk Sayısı (Nisan 1964)



ÖZET

KIRŞEHİR BASINI'NDAN BİR ÖRNEK: KERVANSARAY DERGİSİ

Sürelî yayınların önemli bir parçasını oluşturan dergiler, yayımlandıkları zaman diliminde mevcut gündemin izlerini taşır. Dolayısıyla, yayımlandıkları dönem itibarı ile ülke gündeminin siyasal, sosyal ve ekonomik yaşamlarına ışık tutan dergiler bir serencam görünümündedirler. 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından ülkenin girdiği politik süreç düşünsel çeşitlilik boyutunda ulusal basını etkilediği gibi yerel basında da kimi etkiler yaratmıştır. Çalışmanın ana temasını 1964 yılının Nisan ayında ilk sayısını çıkararak Kervansaray Dergisi oluşturmaktadır. Kırşehir Halkevi'nin yayını olarak çıkan Kervansaray Dergisi 9 ay süren yayın hayatında dönemin öne çıkan sosyal, siyasal ve ekonomik olaylarına yer verirken aynı zamanda Kırşehir'in kültürel ve düşünsel faaliyetlerini yoğunlukla konu edinmiştir. Derginin yayınladığı sürede ideolojik yazılara yer vermediği gözlenir. Ancak özellikle Kırşehir tarihi, coğrafyası, folkloru, edebiyat ve eğitim hayatı ile birlikte yerel iktisadi ilişkilere dair önemli bilgiler bulunmaktadır. Derginin yazar kadrosunu kentten aydın simalarından çekirdek bir kadro oluşturmaktadır. Çalışma esnasında dergideki makaleler bütünlüklü olarak incelenmektedir. Dergide kaleme alınan yazılar ışığında, 1960'lı yıllarda küçük bir kent görünümünde olan Kırşehir'in düşün dünyasından bir kesit görmek mümkün olabilir.

Anahtar Kelimeler: basın; dergicilik; Kervansaray dergisi, Kırşehir

ABSTRACT

AN EXAMPLE FROM THE KIRSEHIR PRESS: KERVANSARAY MAGAZINE

An important part of the periodicals, magazines have the traces of the time on which they are published. Therefore, these magazines are like consequences at the time of their publishing shedding light on the political, social and economic situation of the country. In the aftermath of the 1960 coup d'état, the new political period the country faces have not only affected the national press but also the local press to some extent. The main focus point of the study is the Kervansaray Magazine issued for the first time in April of 1964. Kervansaray Magazine published as the magazine of Kırşehir Community Centre talked about the social, political and economic events of the relevant period as well as the cultural and intellectual activities of Kırşehir during its short term publishing of 9 months. It is observed that the magazine did not include any ideological articles in its issues. However, it bears significant information on particularly Kırşehir's history, geography, folklore, literature, and educational life as well as the local economic relations. The author staff of the magazine comprised of a few intellectuals of the city. In this study, articles in the magazine are examined as a whole. In the light of the articles in the magazine, it is possible to see a small section from the intellectual life of Kırşehir, a small province in 1960s.

Keywords: press; magazine publishing; Kervansaray magazine; Kırşehir



EUGENE IONESCO’NUN KRAL ÖLÜYOR (LE ROI SE MEURT) ADLI OYUNUNDA İNSANIN TRAJİK SONU: ÖLÜM

Ayten ER*

GİRİŞ

Trajik, insanın durumunun kırılğanlığını keşfettiği dünyayla ilgili özel bir bakış açısını açıklar. Bir düşünce şekli olarak, “kendisini çevreleyen dünyayla ilgili bilgi ya da keşfi değil, kendi koşulu içinde insan gerçekliğinin açıklanmasına bağlı düşüncenin kendine özgü havasını ifade eder” (Chirpaz, 1998, s. 4). İnsanlık durumunu gözler önüne seren trajik, “insanın kendisini aşan ve yıkan güçlerle mücadelesidir” Bu güçler insanın karşısına farklı şekillerde çıkar: Yazgı, ölüm, zaman, hastalık vb... (Chirpaz, 2010, s.4). Trajik deneyim yaşandığında, bu duygunun yoğunluğundan, onu ifade etmede sözcükler yetersiz kalır. Trajiği ifade etmeye çalışmak, adlandırılmaz olana bir ad vermek, düşünülemez olanı düşünmek, yaşamla ölümü karşılaştırmaktır. Trajik, insanın yaşadığı diğer deneyimlere benzemez; insan olarak “yaşamının deneyimi ve geçiciliğinin habercisidir” (Chirpaz, 1998, s.9). İnsana yaşamını, zamanı, hatta karşısında yer alan toplumsal uzlaşımları kontrol edemediğini gösteren her şey trajiktir. Trajik, bilinçsiz, tutkulu ve gururlu insana güçsüzlüğünü ve yeryüzündeki geçiciliğini anımsatır ve varlığının yabancılığının bilincine vardığında ortaya çıkar (Chirpaz, 2010, s.204).

Bu bağlamda “yaşamın umutsuzluğuna değil, ağırlığının bilincine varmak” olan trajik, insanın boyun eğdiği acılı bir deneyimdir (Chirpaz, 2010, s. 36). İnsan, kendi

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, aytener@gazi.edu.tr.

bilincine vardığında, yaşamın geçici olduğunu, beklentilerini yıkan zamanın tahribatına maruz kaldığını ve ölüme yazgılı olduğunu anlar (Chirpaz, 1998, s. 4). Trajik sonu ölüm konusunda garip bir bilgiye sahiptir. Bunun ne olduğunu gerçekte anlayamaz. “*Bedenin ve ruhun istirabı, insanın beklentilerine yanıt vermeyen olaylar ve mutsuzluk, başarılar, başarısızlıklar, mutluluklar ve mutsuzluklarla dolu yaşamın sıradan akışını oluşturur. Arzu ve isteklerini gerçekleştirmeden önce yıkılan yaşamlar vardır*” (Chirpaz, 2010, ss. 16-17).

Birçok eleştirmene göre, kendine özgü bir oyun yazarı olan Eugène Ionesco, komedilerini “*karşı-oyunlar*”, “*komik dramlar*” ve dramlarını da “*pseudo-dram ya da “trajik farslar”* olarak adlandırır. Ona göre, komik trajiktir ve bu da saçma insanın trajedisidir. Modern eleştirel düşüncede, hiçbir şey tamamen ciddiye, hiçbir şey de tamamen hafife alınmaz. Kendisini bu dünyaya ait duyumsamadığını söyleyen Ionesco, oyunlarında, insanın trajik sonunu yani ölümü ve ölüm karşısındaki yalnızlığını daha açık bir şekilde dile getirmeye başlar ve bu konuda derin düşünceler üretir. Özellikle 1960 yılından itibaren, insanın ölüm karşısındaki yalnızlığını daha açık bir şekilde ele alır. Birçok eleştirmen tarafından başyapıtı olarak kabul edilen *Kral Ölüyor*’u hasta olduğu ve ölümden korktuğu dönemde üç hafta içinde yazar. Oyun ilk olarak Le Théâtre de l’Alliance Française’de Jacques Mauclair tarafından sahnelenir ve 1963 yılında yayınlanır. Bu çalışmamızda, felsefeci François Chirpaz’ın trajik ile ilgili tanım ve düşünceleri ışığında, insan için trajiğin son basamağı olan ölüm üzerinde durmayı amaçlıyoruz.

Ionesco ve Ölüm

Ölüm takınağı Ionesco’da, özellikle, Bérenger çevrimi içinde yer alan- *Tueur sans gages, Rhinoceros, Le Piéton de l’air* ve *Le Roi se meurt*- oyunlarda temel izlektir. Ionesco’yu ölüm üzerine düşünmeye iten annesinin ölümü ve Alman felsefeci Schopenhauer’un karamsarlığıdır. Can çekişme dramını sahneye taşıma cesaretini gösteren ilk oyun yazarı olan Ionesco, ölümün kaçınılmaz olduğunu anladığında, herkesin ölüme mahkûm olduğunu keşfeder, git gide yaşlanacağını ve öleceğinin bilincine varır. Tanıdığı insanların öleceği düşüncesi korkunçtur, özellikle de aile fertlerinin öleceği düşüncesi içini acıyla doldurur. İnsan kendi ölümünü unutmayı denese de etrafındakilerinin ölümünü unutamaz. Kendi ölümünü unutmaması yetmez, sevdiklerinin ölümünü ve dünyanın bir sonunun olduğunu da unutmaması gerekir. Başlayan her şeyin bir sonu vardır ve ölüm her çabayı anlamsız kılar. İnsan sonunda ölüm olduğunu bilerek acılarıyla yaşamayı tercih eder. Yaşam mutsuzluktur ancak, bu durum insanın yaşamı ölüme, varolmayı da varolmamaya tercih etmesine engel olmaz. *Notes et Contre-notes*’ta (Ionesco, 1966, s.309) şöyle yazar: “*Ölüm bende hep bir takınak oldu. Dört yaşından bu yana, yani öleceğimi bildiğimden bu yana, boğuntu beni hiç terk etmedi. Sanki birden bire, ondan kurtulamayacağımı ve yaşamda da yapacak hiçbir şeyin olmadığını anlamıştım. Ölüm korkumu, ölmekten duyduğum utancı haykırmak için yazıyorum. Ölmek için yaşamak saçma değil, bu böyle. Bu boğuntular burjuva ya da karşı-burjuva*

diye suçlanamazlar; çok uzaktan geliyorlar”. Hatta doktora tezinin başlığı bile- *Le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire (Baudelaire'den bu yana Fransız Şiirinde Günah ve Ölüm)*- ölüm takınağına gönderme yapar (Cataros, 2012, s. 1).

Ionesco, ölümün iki boyutuna dikkat çeker: Ölümün yaklaştığı düşünülürken, korku kaçınılmazdır ve bunun anlamını anlamaz. Varoluşsal boğuntu ön plandadır. Diğer insanların, kesin son olan ölüme başkaldırmadan insanlık durumunu kabul etmelerine bir anlam veremez. “*Nasıl olur da, insanlar; yüzyıllardır böylesi koşullarda yaşamayı ve ölmeyi kabul ederler? Ölüm takınağıyla varolmayı kabul etmeleri ve gerçekten hiçbir şey yapmadan, hiçbir açıklama olmadan, açıklanamazı kabul etmeleri gerekiyor. İnsanlık burada olmayı ve buraya atılmayı nasıl kabul edebilir?*” (Hiscott, 1972, s.62). Ionesco, artık korkacak hiçbir şeyleri olmayan ölümlere imrenmek yerine, geçici sığınak olarak tanımladığı yaşama sığınmayı tercih eder. (Ionesco, 1967, s. 50-57). Ona göre, yaşayan her şeyin kalbinde ölüm içgüdüğü vardır ve onu bastırmak için ıstırap çeker. “*Bu noktada canlı bağlar çözülmeli, bu içgüdü işlenmeli, çelişkiye düşmemeye dikkat edilerek büyüyen bir bitki gibi sulanmalıdır. İşte ıstırap buradadır; “korku ölüm içgüdüünün baskılanmasından doğar”*. Trajik genel ya da ortak yazgıdır, yani insanlık durumunun ölümlü olma koşuludur (Ionesco, 1966, s. 298).

Kral I. Bérenger/İnsan Ölüyor

İnsan, varoluşundan bu yana, “*ölümün yarattığı dipsiz kuyuyu içinde, yüreğinin derinliklerinde taşır. Yaşam denen çevrimsel yapının içinde dönüp dururken, ölümü yenmenin yollarını arar durur*” (Özdemir, 2008, s. 22). Bu noktada en büyük silahı söz ve sözcüklerdir. Bu silahı kullanan Ionesco da ölüm korkusunu yenmek için yazmayı bir çıkış yolu olarak görür. *Kral Ölüyor*'u ölümü öğrenmek için yazdığını söyler. Yazmak bir tinsel egzersiz, bir arınma, adım adım, kaçınılmaz sona doğru ilerleyiştir. Çünkü yazarak toksinlerinden arınır (Gros, 1972, ss. 14-15). Oyun boyunca trajik, yaşamın anlamsızlığını vurgulayan saçmanın şeklini alır. Oyun, ölüm bağlamında, Ionesco'nun gençliğinde dostu Mircea Eliade'dan aldığı *Le livre de mort tibétain Bardo Thödol*'un izlerini de taşır (Hubert, 2009, s.1).

Oyunun başlığı, temel izlek olan trajik sonu/ölümü-*Kral ölüyor*- önceler. Böylece seyirci için oyunun içeriği bir sürpriz olmaktan çıkar. Trajik, insanı simgeleyen kralın etrafında yoğunlaşır. Kral/İnsan ölüm karşısında yalnızdır. Kralın son yalnızlığı, kendi ölümüne yürürken, ölümün bilincine vardığında gerçekleşir. Herkes tarafından terk edildiğinde ve onlar için hiçbir anlamının kalmadığını anladığında “*gerçek yalnızlık*” başlar (Borgna, 2014, s. 181). Bilinçlendiğinde, var olduğunu, etrafında bir şeylerin olduğunu, bir dünyanın olduğunu, her şeyin kendisine saçma ve anlaşılmaz göründüğünü, içini var olma şaşkınlığının kapladığını fark eder. Bu şaşkınlığa dalar. “*O zaman evren*

garip ve yabancı görünür. O anda, evreni bir tür boğuntu ve esenlikle seyrederek”: (Ionesco, 1966, s.196). Her insan için olduğu gibi, kral için de, ölüm düşüncesi dayanılmazdır. Ölümü keşfetmesi, yaşamı keşfetmesidir.

KIRAL: *Hepsi de yabancı. Aileden sanıyordum. Korkuyorum, çöküyorum, boğuluyorum, artık bir şey bilmiyorum, yaşamadım. Öliyorum* (Ionesco, 1964, s.36).

Bazıları için trajik, bir anlamda teselli edici gibi görünebilir, eğer trajik yenilmiş, yazgının kurbanı olmuş insanın güçsüzlüğünü açıklamak istiyorsa, yazgının ve evreni etkileyen zaman zaman anlaşılmaz ancak nesnel kanunların gerçekliğini kapsar. Kralın bu güçsüzlüğü, çabalarının yararsızlığı, bir anlamda da komik gelebilir. “*Hiç bir şey komik değildir. Her şey trajiktir, Hiçbir şey trajik değildir. Her şey komiktir, her şey gerçektir, gerçekdışıdır, olanaksızdır, anlaşılardır, anlaşılmazdır, her şey ağır, her şey hafiftir*” (Ionesco, 1966, s.292). Komik, sıklıkla dramatik yapının yalnızca bir etabıdır ve hatta oyun kurma aracıdır. Git gide dramla bir uyum sağlamak için alet olur.” (Gros, 1972, s. 54). İnsana/krala, varolma trajedisine dayanma gücü veren komiktir (Ionesco, 1966, s. 206). Onu traji-komik durumundan ve varolmanın sıkıntısından koparır, tüm bunları aşma, özümseme ve anlama olanağı verir. Böylece korktuğu şeyin ayırımına varır. Bu bağlamda, komik öğeler boğucu atmosferde anlık da olsa nefes alma olanağı sağlar.”*Sahnedeki büyüü kırar ve seyirciyi gösterinin dışındaki gerçekliğe götürerek*” ölümün kasvetli havasını dayanılır kılar (Gros, 1972, s. 57).

Kral, gençliğinde sonsuz bir yaşam düşler ve saat ve günleri hiç bitmeyecekmiş gibi harcar. Yaşı ilerledikçe bu düşten uyanır ve yaşamının sona ereceğini fark eder. O zamana kadar ölümün kendisinden çok uzak olduğu sanısındadır. Ancak bir mutsuzluk yaşadığında, çok uzak olduğunu düşündüğü her şeyin çok yakında olduğunu duyumsar (Chirpaz, 2010, s. 17). Günü gününe yaşayan kralın yaşamının akışı o kadar telaşlıdır ki, “*düşünmek için zaman ayırabileceği en son şey ölüm*”dür. İlk eşi Margörit’in sürekli olarak öleceği gerçeğini ve saatini anımsatması, başlangıçta kral için hiçbir anlam ifade etmez. Çünkü kanunların üstünde bir kral için ölüm yoktur. En büyük hatası da budur. Bu hatası onu derin uçuruma sürükler. (Jarjisse, 2013, s.200). Geleceği düşünmemiştir, ölümü de. İsyen eder (Rinpoche, 2002, s. 43).

KIRAL: *Beni aldattılar, Haber vermeleri gerekirdi. Beni aldattılar. Vaktim olmadı, vaktim olmadı, vaktim olmadı... Razi olmayacağım. (...) Nefes almağa vaktim olmadı. Hayatın ne olduğunu öğrenmeye vaktim olmadı... Ah, önümde bir asır daha olsaydı belki vaktim olurdu... Hayır. Ebediyen olmadıktan sonra niye doğdum? Anama babama lanet olsun. Nereden akıllarına gelmiş, ne kötü bir şaka. Dünyaya daha beş dakika önce geldim, evleneli üç dakika ya var ya yok.* (Ionesco, 1964, ss.24-25, 29,30).

Kralda, ölüm karşısında “*altın çağa*” dönme arzusu doğar (Gros, 1972, s. 13).

Bu çağ “çocukluk, bilgisizlik çağıdır; İnsan öleceğini öğrenir öğrenmez, çocukluk biter... Çocukluktan kovulmak, cennetten kovulmak, yetişkin olmaktır” (Gros, 1972, s. 13). Kral insanlık durumunun bilincine vardığında ve ölümün kaçınılmaz olduğunu kabullendiğinde çocuk olmak ister.

MARİ: *Yavrucak, evladım benim.*

KIRAL: *Yavrucak mı? Demek çocuk oldum, yeniden başlayabilirim. (Mari'ye) Sen annem olursun, gelip beni alamazlar. Okuma yazma bilmem, hesap bilmem. Beni çocuklarla beraber okula gönderirsiniz. İki kere iki kaç eder?* (Ionesco, 1964, s.31).

Kral/İnsan ve zaman

Oyun boyunca, insanın ezeli ve ebedi düşmanı zaman başrollerden birini oynar. Nesnel zaman ve söylem zamanı (ya da iç zaman) içiçe girer. İç zaman belleğin, yaşamın zamanıdır. Zihinseldir. Uzayabilir ya da kısalabilir. Duyusal boyutta duyular, algılar ve tutkularla doludur. İnsanın kendisine göre düzenleyebildiği zamandır ve özgürlük boyutu da vardır (Vicente, 2004, s. 5). Kral önce gerçek zamana karşı savaşıyor. Saat zamanı ve iç zaman/söylem zamanı arasında kalır. Gerçek zamanı unuttur ve yanılsama içinde yaşar. Gerçek zamanı keşfettiğinde de trajik ortaya çıkar. O an, ölüme mahkûm olduğunu anladığı andır. İç zaman, özneliğin yani yaşamın zamanı, insanı sınırsız bir süreklilik kurgusunda yaşatır.

Yaşamın bir ritmi vardır ve zamanın akışı durdurulamaz. Düş ve projelerini bir an önce gerçekleştirmek isteyenler için yavaş akar. Yaşamın yaraladığı ve geçen zamanın bir daha asla geri gelmeyeceğini keşfedenler için ise hızlıdır. Aslında yaşanmışlıklardan geriye kalan yalnızca birkaç anı kırıntısıdır. Kralın zaman karşısındaki durumu trajiktir. İlk olarak zamanın akışına boyun eğmeyi reddeder. Zamanın akışını kontrol edemez ve bu akış karşısında bilinçsiz olduğu oranda da kurban olduğunu söylemek yanlış olmaz. Trajik olan, II. eşi Mari ile bilinçsizlik içinde heyecan ve fanteziyi yaşayan kralın, zamanın su gibi aktığını yaşlandığında anlaması ve yaşlılığın bilincine varmasıdır. “Yaşlanmaktan korkması ve akıp giden zaman karşısındaki depresyonu, yaşama ve anlamsız bir ölümden sakınma iradesini açığa çıkarır” (Hiscott, 1972, s. 50).

Zaman kontrol edilemezdir ve çok da değerlidir; zaman, yaşamı kısa, geçici ve yaşanmaz kılar ve insanlığın çözemediği bir gizemdir. Kral, Margörit ile zamanın durdurulamaz akışının bilincine varır. Kral da olsa zamanın bu hızlı akışı karşısında çaresizdir (Jarjisse, 2013, s. 196). Aşklarını, projelerini ve düşlerini gerçekleştirmeye olanak tanıyacağına inandığı yaşam karşısına geçer. “Süreksizlik hakkındaki gizli korkularını bastırmak için” (Rinpoche, 2002, s. 43) dolu dolu yaşar. Şimdi tüm bunlar mutsuzluğudur. Mutluluk beklentisine yanıt veren mutsuzluktur (Chirpaz, 2010, s. 24). Trajik olan, etrafında olup bitenlerin ve dış ve kosmik ölüm imlerinin hiçbirini kendisine

yaklaştırmamasıdır: Saray harap olur, ineğin sütü kesilir, topraklar dağlar çöker, deniz dalgakıranları yıkar, ülke sular altında kalır, güneş kudretini kaybeder, yapraklar sararır, toprak yarılr, ağaçlar içlerini çekip ölür, kuyruklu yıldız yorulur, toprak yarılr, kurbağa yağar, odaları örümcekler basar, sınırlar küçülür, orduya inme iner, beynine virüs girer, doğum oranı sifira iner, salata yetişmez, ot bitmez ve mevsimler aniden değişir vb. (Ionesco, 1964, ss. 4-12). “*Ardarda gelen bu yıkımların her biri farklı kişi tarafından ifade edilir ve kralın can çekişmesiyle ritmik bir biçimde ilerler. Dekor yavaşça kaybolur, ancak kral bunu fark etmez. Sağır ve kör olur. Taç salonunu inleyen kalp atışları işitilir. Bu dünyanın sonudur, Kralın ölümü bir kıyamettir, kendi kıyameti*” (Jean-Blain, 2002, s. 440). Oysa krallık sınırları dışında her şey normaldir. Margörît, kralın ölüm karşısındaki zayıflığının göstergeleri olan tüm bu imlerin bilincindedir ve krala sürekli olarak ne zaman öleceğini anımsatır. Karşısında, güçlü değil, ayakları çıplak, terliklerini giymeyi unutmmuş, zavallı kral/insan vardır:

MARGÖRİT: *Haşmetlü, öleceğinizin size bildirilmesi gerekiyor. Boş ümitler peşinde koşmaya kalkışmayınız gene. Alametler belirdi... Tam bir saat beş dakika sonra öleceksin...* (Ionesco, 1964, ss.6, 22).

Trajiğe adım adım yaklaşan kral, düşmanlarına karşı koyma ve riskli kararlar alma çabasındadır. Tüm bunları yerle bir edense fiziksel çöküştür. Kral olması bu durumu engellemez. “*Hastalık kimseye ayrıcalık tanımaz. Herkes bir gün mutlaka onun avı olacaktır*” (Jarjisse, 2013, s. 198. Hastalık krala haber vermeden gelir. Ona kendisini savunma zamanı vermez. Bir kral olarak, başında bulunduğu krallığı yönetmek için güçlü ve sağlıklı olması gerekir, oysa gücünü günden güne kaybeder. Henüz her istediğini yapamamıştır. Canı ne zaman isterse, ne zaman vakit bulursa, ne zaman karar verirse, o zaman ölecektir. Bu durumu François Chirpaz’ın şu sözlerine karşılık gelir: “*Arzunun değişmez düşü, zamanı yıkmak, gerçekleşmesini arzu ettiği şey için beklemek zorunda olmamaktır*”. Ancak bu yalnızca bir düşür. Zamanın gerçekliği bunun tersini söyler (Chirpaz, 1998, s. 49). Kralın zamanı yıkmaya gücü kalmaz. Aksine zaman onu etkisi altına alır, gerçek efendi zamandır. Çıkışı olmayan labirentte döner durur. Duvarlara çarpar, etrafındakilerin maskelerinin bir bir düştüğüne tanık olur (Gros, 1972, s. 31). Kendisini her insan gibi böylesi trajik bir sona hazırlamamıştır. Şimdi ise kendisini görevlerini yapmadan, dersini hazırlamadan sınava çıkan bir öğrenci, ilk gösteri gecesi rolünden habersiz ve onu ezberlememiş bir aktör olarak tanımlar. (Ionesco, 1964, s. 25). “*Hiç bitmeyen bir kısır döngünün içinde zamanın durduğu ve neredeyse tarih dışı bir süremi yaşadığı varolmanın sınırında duran bir uzamda sonsuzlaşmak isteyen bir kralın tüm gücüyle zamana karşı direndiği görülür. Onunla yarışıp bitmeyen bir hesaplaşma içine giren Bèrenger için yıllar, kısa sürelerin yerini alır*” (Türkyılmaz, 2004, ss. 66-67).

Ölüm ve Yalnızlık

Kral, trajik bir kahraman olarak yalnızdır, çünkü trajik insan dünyayı reddeden ve tutkusunun ya da saflık gereksiniminin gerçek dışına sürüklediği yalnız insandır. (Domenach, 1967, s. 289). “*Yaşamımızın yok edilemeyecek bir koşulu ve içsel bir*

deneyim olan” (Borgna, 2014, s, 27) yalnızlık, insanın yeryüzündeki durumunu en iyi açığa çıkararak en acıklı yaşam deneyimlerinden biridir. Yalnızlığı tanımının ön koşulu içe dönmek, yaşamın temel deneyimleriyle yüzleşildiğinde, ruhta olup bitenleri içsel çözümlenmeden geçirmektir (Borgna, 2014, s. 22). Yalnız ölmekten daha gerçek ve daha korkunç bir şey yoktur. Çünkü yalnızlık, insanı benzerlerinden beklediği ve istediği yardımdan yoksun bırakır. Yaşamın geçici karakterini ortaya çıkarır. Hiç kimse, var olmanın ve kendisini anlamının ne demek olduğunu, kendisini bu dünyada yazgısı karşısında çaresiz bırakan yalnızlığı yaşamadıkça anlayamaz (Chirpaz, 2010, s. 40). Görünmez bir güç kralı çevresindekilerden uzaklaştırır. Onlarla iletişim kuramaz. Karşısında farklı davranışlar sergileyen saray halkının yardımını reddeder. Gerçekte hiçbirini onu anlayamaz. Saray doktoru hasta kralla değil, hastalıkla ilgilenir ve sürekli karamsar bir tablo çizmeye çalışır.

Kral, fiziksel olarak etrafındakilerle birlikte olsa da psikolojik olarak uzaktır. Seslenmesine karşın, kimse yanıt vermez. Duyumsadığı boğuntu bilinci vurgular, gerçekte bu, kendisine birilerinin yardım edebilmesinin olanaksızlığının bilincidir (Chirpaz, 1998, s. 39). Bu boğuntunun dış göstergeleri bir bir yaşanır: Kral istediği gibi konuşamaz. Haykırmalar, çığlıklar ve inlemeler işitilir. Boğulacak gibidir. Tac salonundan dışarı çıkamaz; kendi bedenine hapsolür; ayakta durmaya çaba harcar, yeniden düşmekten korkar.

Düşlerini gerçekleştirme olanağı bulduğu ölçüde mutlu olabilir ve yaşamla ve yaşamıyla barışıktır. Aksi takdirde, bedenini ve ruhunu yaralayan olaylar karşısında yaşamla olan bu uyumu kaybeder, insanlık durumu karşısında önlem almak zorunda kalır. Yıkılmaz olduğuna inandığı dostluklar ve aşklar, onu yalnızlığa sürükler, böylece yaşamın geçiciliğini keşfeder. Son noktanın yalnızlık ve ölüm olduğunu anlasa da ölümlle yüzleşmek istemez, çünkü *“süreksizlik gerçeğini”* görmezden gelir ve her şeyin olduğu gibi devam edeceği sanısına kapılır. Ölümle yüzleşmeyi erteler, onu anlamaktan ne kadar çok kaçınırsa, korku ve güvensizlik hisleri de o denli büyür, o korkudan kaçmayı denedikçe, o daha da canavarlaşır (Rinpoche, 2002, s. 40). Başkaldırır ve bu tepkiyi boğuntu ve panik izler:

KIRAL: Hayır, ölmek istemiyorum. Rica ederim, bırakmayın öleyim, lütfedin... Ölmek istemiyorum. (...) istemiyorum, istemiyorum... korkuyorum...sizi dinleyemem çok korkuyorum (Ionesco, 1964, ss. 23,27,29).

Ionesco oyun boyunca doğu ve batı ölüm anlayışı arasında gidip gelir. Arzu ve vaz geçme çatışır. Hem varolmak hem de ölmek ister. Bu, dünyada varolmanın iki şeklidir. Ionesco’daki bu çatışma, *“psikolojik derinlikleri olmayan ve varoluşla ilgili iki anlayışı kişileştiren”* (Cataros, 2012, s. 1) iki kraliçede gözlemlenir. Çünkü herkesin bu dünyada yaşam ve ölüm olmak üzere iki eşi vardır. Bilincin, deneyimin, usun ve gerçeğin simgesi Margörit, psikopomp (rehber) kişi (Jean-Blain, 2002, s.443) olarak ölüm törenine başkanlık eder. Mari ise hedonizmi yani terk etmek zorunda olduğu yaşama sevincini simgeler. İki kraliçenin çatışması,

kraldaki iç çatışmadır ve diyalogları da iç diyaloglardır (Hiscott, 1972, s.32). Oyunun en önemli bölümü “*tören başlıyor*” tümcesiyle vurgulanır.

Ölüm töreni boyunca kral, yaşamı, kendisini, heyecanlarını, pişmanlıklarını bir bir tanımaya başlar (Gros, 1972, s. 37). Yaşamın gerçek yüzünü Margörit’ten, düşsel yüzünü ise Mari’den dinler. Mari’ye göre kralın yaşamı çiçekli bir yolda kısa bir gezinti, hemen sönen bir tebessüm olmuştur. Başlangıçta, krala olan bağlılığıyla, ölümünü zorlaştıran Mari, ölüm yaklaşır yaklaşmaz gücünü kaybeder. Kral ölümün bilincine varmış olsa da, her şeye rağmen, bahaneler üretir. Etrafındaki her şey yerle bir olsa da, bu durum devam eder. Gücünü kaybeder ve bu güç yanılığa dönüşür. Hükmedememe ve denetleyememe korkusu her şeyin önüne geçer. Hükmetme gücünü kaybeder. Yönetemez, yönetilir. Güç, yaşamı tanımlama, bitirme ve ölümü yaşamın içine yerleştirme iradesine sahip olan Margörit’in elindedir:

MARGÖRİT: (...) *Bir buçuk saat sonra öleceksin. Oyun bitince tamam. Krallığın ne halde ki? Artık idare edemiyorsun, sen de farkındasın ama kabul etmek istemiyorsun. Kendi kendine hükmün kalmadı, hadiselere de hükmedemiyorsun. Yıkılışları, çöküşleri önleyemiyorsun. Artık bizim üzerimizde de hükmün kalmadı* (Ionesco, 1964, ss. 16-17).

İnsanı yazgısı üzerine sorgulamaya mecbur eden trajik, kralın yaşamında başladığında, nasibine düşen, o ana kadar kendisini insan olarak tanımısına olanak sağlayan güvenceleri yıkan acıdır. Ölümün yaklaştığının bilincine vardığında, tüm dünyanın da kendisiyle birlikte yok olmasını ister. Egosantrizm doruk noktasına ulaşır:

KIRAL: (...) *Mademki ölüyorum, her şey ölsün, hayır, hayır; her şey kalsın, yok her şey ölsün çünkü ölümüm dünyaları dolduramıyor! Evet, her şey ölsün, hayır kalsın.(...) Hayır; her şey ölsün* (Ionesco, 1964, s. 47).

Tibet’in ölüm kitabı’na göre “ölmekte olan kişi bastırıldığı birçok duyguyu açığa çıkaracaktır. Üzüntü, duyarsızlık, pişmanlık, hatta iyi durumda olanlara karşı bir kıskançlık” (Rinpoche, 2002, s. 290). Terörden bürleske, bir insanın can çekişmesinin tüm evrelerinden geçerken duygu ve us arasında kalan kral özsever bir tutum sergiler:

KRAL: *Bensiz, bensiz. Bensiz gülecekler, yiyip içecekler, mezarımın üstünde dans edecekler... Beni hatırlasınlar, benim için ağlasınlar, öldüm diye ümitsizliğe kapılsınlar. Bütün tarih kitaplarında benden bahsetsinler, adımları ebediyen ansınlar. Herkes hayatımı ezberle öğrensin. Öğrenciler ve bilginler krallığımdan, kahramanlıklarımdan gayri bir şeyle meşgul olmasınlar... Uçaklara, gemilere, el arabalarına, otobüslere benim adım konulsun...Herkes için bir tek soyadı olsun: Be.. Beranje... Ebediyen anılayım, şefaata benden dilensin, bana yalvarılıp yakarılınsın* (Ionesco, 1964, s. 32).

İnsan varlığını trajik kılan ölümdür. Trajik doğrudan uyumsuzluğa bağlıdır. İnsan anlamdan yoksun bir dünyada yaşar. Trajik olan, hiçbir anlamı olmayan bir evrende

yaşamın anlamını boşuna aramasıdır (Jarjisse, 2013, s. 195). Düşlere dalan kral, varlığın saçmalığını keşfeder. Anlam yokluğu yaşamı ve ölümü dayanılmaz kılar. Varlığın enigmatik karakterini keşfettiğinde, yaşamın anlamını sorgular. Bir tür “iç körlük”ten ıstırap çekerken, ölümü anlaşılmaz, skandal, haksız ve acılı bir fenomen olarak görür (Cataros, 2012, s. 2). İsteklerini gerçekleştirdiği ve kendisini yaşamla uyumlu duyumsadığı sürece mutlu olmuştur. Bu uyumu güçlendiren kendisine değer veren ve seven II. eşi Mari’dir. Projeler gerçekleştirilemediğinde ve düşler çöktüğünde, hastalık ve yalnızlık bedene ve ruha çöker, yaşamla olan bu uyumu bozar. Yıkılmaz olduğuna inanılan her şey yıkılır (Chirpaz, F. 2010, s. 36). Bu da kralı yaşamı sorgulamaya ve insanlık durumunu anlamaya götürür.

Margörit, krala düzenli olarak öleceği saati anımsatır, çünkü yine *Tibet’in ölüm kitabı*’na göre, ölmekte olan insana öleceği söylenmeli, buna hazırlanması sağlanmalı ve böylece ölene kendi güçlerini ve yaşamını anlama olanağı verilmelidir (Rinpoche, 2002, s. 293).

Hastalık yalnızca kralı değil içinde bulunduğu uzamı da etkiler. Uzamda hasta bir bedenden farksızdır ve kralın bozulan sağlığını görünür kılar. Ayakları ağrır, başı döner (s. 12), bacakları, kolları ve beli ağrır (s. 13), saçları birden beyazlaşır ve yüzü kırışır (s. 24), ayakları tutmaz (s. 29) ve hezeyan başlar (s. 33). Uzam ve kralın bedeni birlikte yok olur. Gerçekte uzamın git gide küçülmesi ve daralması kralın boğuntusunu simgeler. Yıkım bir kez başladı mı, durdurulması olanaksızdır. Kralın farkına varmadan adım adım ölüme yaklaşması trajedinin doruk noktasıdır. Dünyanın kendisi için yaratıldığı sanısındadır. Ölüm, insanın içinde yaşadığı yanılısamanın kopması demektir. Margörit ölümün imlerini bekler. Kralı kaprislerinden ve kırıntı bellekten kurtarır (Cataros, 2012, s. 3). Kral diğer ölüleri yardıma çağırır. Kendisinden önce ölenlerin, kendisine rehberlik etmelerini ister:

KIRAL: *Sizler, benden önce ölmüş olanlar, hepiniz bana yardım ediniz. Nasıl edip de öldünüz... Nasıl razı olduk, söyleyin bana. Öğretin bana* (Ionesco, 1964, s. 36).

Margörit, kralın yaşamla olan tüm bağlarını tek tek koparır. Kralın “içgüdüsel arzusu yaşamak ve yaşamaya devam etmektir” (Rinpoche, S. 2002 s. 40). Kral bu sürgün yaşamı sever. Ancak, Hindu mistisizminde, insan bu yokluk yeri, geçici dünyadan kurtulmadıkça köledir. Varlığa dünya zevklerinden el etek çekerek ulaşır. “Çoğumuzun ölüm anında yaşamın değerini anlamaya başlamamız” çok üzücüdür. “İnsanlar, ölüme hazırlanmak için aslında yeterince zamanları olduğunu ancak ölüm anında anırlar. O zaman pişmanlıkla yıkılırlar” (Rinpoche, 2002 s. 33). Kral nefes almanın mucize olduğunu, yaşamının boş geçtiğini ve her şeyin bir düş olduğunu anlar. Tüm duyumsal etkinliklerden, dış nesnelere egemenliğinden ve ket vuran bellekten kurtulması gerekir.

Kral, Tibet ölüleri gibi oturur pozisyonudadır ve oyun boyunca ölümlü yüzleşmenin tüm aşamalarından geçer: “inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme” (Rinpoche, 2002 s. 290). “Diğerlerine iyi ölmeleri için yardım etmek gerekir; ölmekte olanlar kendi kendilerine yardım edemezler; onların endişe ve rahatsızlıklarını gidermek

için kendilerine elden geldiğince yardım etmeli, huzur içinde ölmeleri” sağlanmalıdır (Rinpoche, 2002, s. 10). Kraliçe Margörit’in gözünde, kurtuluşa karşı çıkan en büyük engel arzudur. Krala, onu varlığa bağlayan bağları koparması ve tüm arzularından vaz geçmesi için yardımcı olur. Her şeyden vaz geçişi fiziksel çöküşe ivme kazandırır. Etrafındakiler tutkuları bastırmak ve bedeni rahatlatmak için dua eder. Kral kaprislerinden ve kırıntılı bellekten kurtarılır. Etraftaki her şey algısından bir bir silinir ve “*faydasız çırpınışları*” son bulur.

MARGÖRİT: (...) *yük altında eziliyorsun, belin bükülüyor, seni ihtiyarlatan budur. Ve şu sürüklediğin prangalar yürüyüşüne engel oluyor... Tonlarca tonlarca çekiyor... Uf... Bunları ömrün boyunca nasıl sürükledin?... Rüya gören kendisini rüyasından çeker alır. İşte ben de seni bu münasebetsiz şeylerden pisliklerden kurtardım* (Ionesco, 1964, ss. 62-63).

Sonuç Yerine

İnsanlık durumunun trajikliği karşısında duyumsanan boğuntu üzerine kurgulanan oyunda Ionesco, kendi can çekişmesini ve insanlık durumunu nasıl algıladığını sahneler. Kralın/insanın yaşamdan kopması güçtür. Çünkü yaşamaya alışmıştır. Tüm yaşamı boyunca oluşturduğu bağlardan kopması çok acıdır. Simgesel bir uzam ve zamanda geçen oyunda, geçmiş, krallığı ve ataları hakkında ayrıntılı bilgiler sunulmayan ve hem evrensel hem de yalnız deneyimin örneği Kral I. Bérenger, ölüme boyun eğmeden önce anılarına, vicdan azaplarına ve pişmanlıklarına sığınır; insanın yaşama bağlılığının sözcüsü olur. Oyunun trajik boyutu insanın etrafında döner ve insandan, insanın dünyayla olan ilişkisinden, insanlık durumundan, zamanda ve uzamda sınırlı ve ölümlü bir varlık olmaya bağlı çelişkiden, ölümden ve insanın sonsuzluğa olan özleminden söz eder. “*İnsan kraldır, evrenin kralıdır. Biz, her birimiz, burada, dünyanın merkezindeyiz ve ne zaman bir insan ölse, dünyanın da tamamen çöktüğü ve onunla yok olduğu duygusu uyanır*” (Le Monde, 19 Aralık 1962). Ionesco, kendisi için bir itiraf yeri olan tiyatrodaki, yalnızca itirafta bulunur. İç dünyası evrensel çelişkilerin simgesi ya da aynası olur. İsteddiği yalnızca inanılmaz ve anlaşılmasız iç dünyasını dışa vurmasıdır; en büyük takınağı ve korkusu da ölümdür, özellikle de yalnız ölmektir. Ionesco’nun gözünde ölüm trajiğin son basamağıdır.

Kaynakça

- Borgna, E. (2014). *Ruhun yalnızlığı* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.), YKY, 2. Baskı.
- Cataros, A. (2012). L'agonie et de la mort dans l'espace scénique ionescien, (<http://litere.univ-ovidius.ro/Anale/documente-z/articole-2012-2/cataros%20final.pdf>). Erişim tarihi: 02.09.2016.
- Chirpaz, F. (1998). *Le tragique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Chirpaz, F. (2010). *Dire le tragique et autres essais*, Paris, l'Harmattan.
- Domenach, J-M. (1972). *Le retour du tragique*, Paris, Points-Seuil.
- Gros, B. (1972). *Le Roi se meurt*, Analysecritique, Paris, Hatier.
- Hiscott, J.R. (1972). *L'Angoisse existentielle chez Ionesco: Etude de Bérenger dans Tueur sans gages, Rhinoceros, Le Piéton de l'air et e Roi se meurt*. <http://library.ubc.ca>. Erişim tarihi: 21.11.2016.
- Hubert, M.C. (2009), <http://fitheatre.free.fr/gens/Ionesco/LeRoisemeurt/LeRoisemeurt.htm>. Erişim tarihi: 03.09.2016).
- Ionesco, E. (1964). *Kıral ölüyor* (Çev: F. Adil) İstanbul, Ataç Kitabevi.
- Ionesco, E. (1966). *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, E. (1967). *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France.
- Jarjisse, A.H. (2013). "Le tragique à travers la figure du roi dans *Le roi se meurt* d'Ionesco", pdf. (<http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=84566>). Erişim tarihi: 03.09.2016.
- Jean-Blain.M. (2002). "Ionesco: dérision et mystique", *NRT* 124 435-450. www.nrt.be/.../547-Ionesco%3A+dérision+et+mystique. Erişim tarihi: 15.12.2016.
- Özdemir, E. (2008). *İnsan yüreğine yolculuk*, İstanbul, Can Yayınları.
- Reisgo, B. "Variations sur le tragique: esquissed'uneproblématique". (http://www.numilog.com/package/extraits_pdf/e271561.pdf). Erişim tarihi: 03.09.2016).
- Rinpoche, S. (2002). *Tibet'in yaşam ve ölüm kitabı* (Elif Baydar-Güneş Tokcan, Çev) İstanbul, Dharma.
- Tibet'in ölümler kitabı*, (2004). Çev: Selim yeniçeri, İstanbul, Kosmik Kitaplar.
- Türkyılmaz, Ü. (2004). "Varolmak ve olmamak arasındaki sınırdır", *Littera*, Ankara, Aralık, 15. Cilt.
- Vicente, M. "le roi se meurt d'Eugene Ionesco", *Revista Numero 9 de mayo de 2004*, (<http://www.csi-f.es>. Erişim tarihi, 30.09.2016).
- Vanhemelryck, F. (La mort donnée en spectacle: « Le Roi se meurt » d'Eugène Ionesco. <http://www.vlrom.be/pdf/033ionesco.pdf>. Erişim tarihi, 19.11.2016.

ÖZET

EUGENE IONESCO'NUN *KRAL ÖLÜYOR (LE ROI SE MEURT)* ADLI OYUNUNDA İNSANIN TRAJİK SONU: ÖLÜM

Ionesco, 1960 yılından itibaren, insanın ölüm karşısındaki yalnızlığını daha açık bir şekilde ele alır. Birçok eleştirmen tarafından başyapıtı olarak kabul edilen *Kral Ölüyor*'u da hasta olduğu dönemde üç hafta içinde yazar. Oyunda, insanın/kendi can çekişmesini sahneye taşır. Hatta oyundaki baş rölü bizzat kendisinin oynadığını söyler. Oyun boyunca, ölüm izleği etrafında, simgesel bir uzam ve zamanda, insanlık durumuyla ilgili bakış açısını sunar okura. Ona göre, yaşayan her şeyin kalbinde ölüm içgüdüğü vardır ve onu bastırmak için ıstırap çeker. Ölüm, Ionesco'da, dört yaşından itibaren bir takınaktır. Ölümlü olduğunun bilincine vardığı andan itibaren bu boğuntu onu hiç terk etmez. Oyununu da ölüm korkusunu yenmek için yazar. İnsanın trajik sonu ölümü ele alırken, batı felsefesinin yanında doğu felsefesinden, özellikle de *ölüler kitabı*'ndan etkilenir. Kral adım adım ölüme yaklaşırken, ölümle yüzleşmenin tüm aşamalarından geçer: “*red, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme*”.

Bu çalışmada, ölüm izleği, trajiği “*insanın kendisini aşan ve yıkan güçlerle-yazgı, ölüm, zaman, hastalık vb.- mücadelesi*” olarak tanımlayan François Chirpaz'ın düşüncelerinden hareketle ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ionesco; *Kral ölüyor*; trajik, ölüm; yalnızlık; kral.

ABSTRACT

MAN'S TRAGIC END IN EUGENE IONESCO'S PLAY *THE KING IS DYING: DEATH*

Ionesco deals with the loneliness and helplessness of man against death from 1960 on. “The King Is Dying”, which is accepted by a lot of critics as his masterpiece, is written by the writer in three weeks when he is ill. He brings to the stage man's/his own struggle in the throes of death. He even says that he himself acts in the leading role of the play. Throughout the play he presents to the reader his perspective of the situation of mankind around the theme of death in a symbolic setting. To him, there is an instinct of death in the heart of all that is living and they agonize to suppress it. Ionesco is obsessed with death since he is four years old. He is never abandoned by the obsession or fear of death since he realizes that he is a mortal being. He writes this play in order to overcome his fear of death. While treating the tragic end of man, he is influenced by the western philosophy as well as the eastern philosophy, especially by *The Book of the Dead of Tibet*. The king passes through all the stages of facing death while moving to death step by step: These are *rejection, anger, bargain, depression and acceptance*. The theme of death is approached in this study with reference to the thoughts of François Chirpaz, who defines the tragedy as “*man's struggle with the forces that surpass and destroy him – fate, death, time, sickness, etc.*”

Key Keywords: Ionesco; *The King is Dying*; tragic; death; loneliness; kin



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.43

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

BEŞ ROMAN BEŞ DÜŞKÜN KADIN

Türkân YEŞİLYURT*

Ebû Hureyre (r.a.)’dan. Resûlüllah (s.a.v.): *“Fahişe bir kadın mağfired olunup bağışlanmıştır. Bu kadın kuyu başında susuzluktan dilini sarkıtmış soluyan bir köpeğe rastladı. Köpek susuzluktan nerede ise ölecekti. Hemen ayakkabısını çıkarıp başörtüsüne bağladı ve köpeğe su çekti. İşte bu nedenle kadın bağışlandı.”* buyurmuştur.

Sahîh-i Buhârî 2, çeviren, tahrir ve notlar:

Abdullah Feyzi Kocaer, Hüner Yayınevi, Konya 2009.

Giriş

Etiksel ve vicdanî yaklaşımlar açısından çeşitli açılımları ve muhtemel farklı yansımaları söz konusu olan temel soruna görsel bir veriyle giriş yapmak istiyorum. Malgoska Szumowska’nın “Kadınlar” adlı filminde Juliette Bnoche’un canlandığı Parisli ve iyi kazanan bir gazeteci olan Anne, *Elle* dergisi için, fahişelik yaparak hayatını kazanan genç kızlar Alicja ve Charlotte hakkında bir araştırma makalesi yazmaktadır. Bu sırada da onlarla görüşmektedir. Anne, makale yazma sürecinde kendi doğrularıyla da yüzleşecektir. Böyle bir işin içine girince insanın kendisiyle yüzleşmemesi mümkün değil gerçekten. Düşkün kadın, insan olarak anlama çabasına girilmeden suçlu, günahkâr, kötü kodlarıyla etiketlenmiş, işaretlenmiştir çünkü.

“Aşüfte”, “dâmen-âlude”, “fahişe”, “fındıkçı”, “kahpe”, “sefile”, “orospu”, “sokak kadını”, “alüfte”, “sürtük”, “yosma”, “kaltak”, “hayat kadını” ve “seks işçisi” gibi farklı sözcüklerle de ifade edilen “düşkün kadın”ın küçümseyici, kötüleyici, yerici anlamlarla yüklü olduğu açıktır. Vedat Ozan, “Benim Gibi Kokmuyorsun” adlı yazısında fahişe sözcüğünün etimolojisi ile ilgili olarak şu bilgileri verir:

Latince “putris” kelimesi “çürük” demek. Bu kelime etimolojik yolculu-

*Yrd.Doç.Dr. Sinop Ün. Fen-Ed. Fak. turkanyes@gmail.com

ğu sırasında İngilizce’de “putrid” kelimesine dönüşüyor. Daha sonra ise “putrid”in bir anlam evrilmesiyle beraber İspanyolca’da “puta”, diğer diğer dillerde ise “putana” veya “putain” kelimesine taban oluşturduğunu görüyoruz ki, “puta, putana, putain” “fahişe” demek. Dönemi itibariyle bu dönüşümde varsayılan önerme şu: Vücut ve ağız kokusu, yaşam tarzımız ve yaşamsal sıvılarımızla ilişkilidir. Fahişe çok fazla ilişki kurar ve yaşamsal sıvıları bozular. Aynı zamanda para karşılığında ilişkiye girdiği için de erdemsiz ve ahlaksızdır. Bu da yaşam tarzındaki kokuşmaya, kokuşmuşluğa işaret eder, deniyor. Bu önerme sonucunda kokuşmuş anlamına gelen “putrid” kelimesinin ruhen ve bedenen koktuğu varsayılan seks işçilerini tanımlamak için kullanılan “putain” veya “puta” kelimesine dönüştüğünü görüyoruz.*

Aslı Zengin’in İktidarın Mahremiyeti (İstanbul’da Hayat Kadınları Seks İşçiliği ve Şiddet) adlı kitabında belirttiği gibi Türkiye’de fuhuş konusunda çalışma yapmak “sistemli bir şekilde sessizleştirilmiş bir alan olmasından”*** dolayı oldukça sıkıntılı bir durum ortaya çıkarıyor. Romanlar üzerine eğilmem, alan çalışması yapmıyor olmam işimi daha kolaylaştırıyor olsa bile, yine de, zorluklar yaşadım. Örneğin kitapçıdan konuyla ilgili kitaplar satın alırken -ki çoğu kitapçı ile yıllardır kurmuş olduğum bir ünsiyet var-hissettiğimiz mahcubiyet, benzer duygu durumunu kütüphanelerde de tecrübe edişim, heyecanımı paylaştığım akademisyen arkadaşlarımla yanlıştır. Bu endişe, bu endişenin bende meydana getirdiği kaygı, konuyla ilgili çalışmaların çok az olması gibi yaşadığım birçok sıkıntıyı burada sıralayabilirim. Bütün bunlara karşın konuyu çekici bulmam, romancıların düşkün kadınlara nasıl yaklaştığını merak etmem, dünyadaki bütün kötülüklerde hepimizin payı olduğunu düşünmem, toplumun dışına itilmiş bu kadınlara karşı insan olarak suçluluk duymam ve fuhuş yarasını görmezden gelmeyi ikiye bölme ahlak anlayışı olarak değerlendirmem nedeniyle “düşkün kadınlar” üzerine çalışmaktan vazgeçemedim. Peter-André Alt’ın *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük* adlı kitabında dediği gibi “Kötülükler, haberim yok bahaneleri, bilmiyormuş ve farkında değilmiş gibi yapma davranışları biçiminde ortaya çıkmaktadır.”***

“Düşkün kadınlar”ı çalışmanın başka bir zorluğu da edebiyat ile hayat arasındaki mesafeye ilgilidir. Bu mesafenin ortaya çıkardığı sorunları Kate Millett, *Sokak Kadınları* adlı kitabında şöyle açıklar:

Kültürlü kadınlar fahişeyi olsa olsa edebiyat kanalıyla, okuduklarıyla tanırlar. Edebiyatta fahişe tipi öylesine sık işlenir ki, gerçek yaşamda bu kadar kalabalık bir fahişe grubu bulmak olanaksızdır. Bu, yüksek kültürümüzü yaratan erkeklerin kadını böyle göstermekteki çabalarının sonucudur. Edebiyatçıların fahişelik konusundaki fikirlerini sinir bozucu bulmamak olası değildir. Baudelaire ve onun “kötülük”ten duyduğu zevk insanın

* Vedat Ozan, “Benim Gibi Kokmuyorsun”, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, haz. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 100.

** Aslı Zengin, *İktidarın Mahremiyeti* (İstanbul’da Hayat Kadınları Seks İşçiliği ve Şiddet), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 36.

*** Peter-André Alt, *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 60.

*aklına takılıyor. Altın yürekli orospunun yüceltilmesi ucuz ve kolay bir hünerdir. Şair kendisini fahişeyle özdeşleştirmekle kendine acıma duygusunu doyurur; fahişenin düzeyine inmekle kendi insancılığını kutlar; sıradan bir kadında, bir sokak yaratığının varlığında acı çeken Magdalena'nın ta kendisini bulmak gibi bir sezgisi olduğu için kıvanç duyar. Ve fahişenin durumunu allayıp pullamakla, duygusallık kisvesine sokmakla da, fahişeliğin sürüp gitmesine en az Fransız turizmi kadar sebep olur. Bu tutum kusursuzdur: Liberal görüşlü erkek, fahişeyi korumakla ahlaki ödevini yerine getirmiştir. Ve onun sefaletini algıladığı için kendini kutlamakla da fahişeyi sömürmeye devam etmektedir.**

“Düşkün kadınlara” acımanın temelinde insanın kendini temize çekme psikolojisi yatabilir. Ancak insanın “araç”a dönüşmesi vahim bir durumdur. Georg Simmel de *Bireysellik ve Kültür* adlı kitabında yer alan “Fahişelik” adlı yazısında insanın araçsallaşması konusunda şöyle bir tespit yapar:

*Kant, insanın asla salt bir araç olarak kullanılmaması, her zaman başlı başına bir amaç olarak da tasavvur edilip öyle muamele görmesi gerektiğini bir ahlak yasası olarak ortaya koymuştu. Fahişelik bunun tam zıddındaki davranışı temsil eder, hem de işin her iki tarafı için de. Bütün insan ilişkileri arasında iki kişinin karşılıklı olarak salt araç derekesine indirgenmesinin belki de en çarpıcı örneğidir fahişelik. Fahişelik ile para ekonomisi –araç ekonomisi- arasındaki yakın tarihsel bağın altında yatan en güçlü ve derin etken bu olabilir.***

Belki de onlara farklı bir bakış açısıyla yaklaştığımızda başka şeyleri de görmek mümkündür. E. M. Cioran, birçok olumsuz anlamın yükünü taşıyan “düşkün kadınlar”ı bilinen klişelerin dışında değerlendirir. Ona göre filozoflar en az dogmatik olan hayat kadınlarını taklit etmelidir:

*Sistemler ve batıl inançlar görüp geçirmiş olan fakat hâlâ dünyanın yollarında sebat eden filozof, en az dogmatik olan yaratığın sergilediği kaldırım kuşkuculuğunu taklit etmelidir: Hayat kadınıninkini. O her şeyden kopmuş ve herkese açıktır; müşterinin asabı ve fikirlerini benimser; her vesilede tutum ve çevre değiştirir; ilgisizliğinden ötürü hüznü veya neşeli olmaya hazırdır; ticari bir tasayla, iniltilerini esirgemez; üzerindeki samimi komşusunun oynaşmalarına, aydınlanmış ve sahte bir bakış yöneltir ve zihne bilgilerinkiyle yarışan bir davranış örneği sunar.****

Bu makalede Ahmet Mithat Efendi'nin, *Henüz 17 Yaşında*, Halit Ziya'nın *Sefile*, Selâhattin Enis'in *Zâniyeler*, Mehmet Celâl'in *Dâmen-âlûde* ve Reşat Ekrem Koçu'nun *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* adlı romanında başkişi olan düşkün kadınlar incelenmiştir. Bu düşkün kadınların kendilerine; yakınlarının, çevrelerinin, toplu-

* Kate Millett, *Sokak Kadınları*, çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul 1996, s. 68-69.

** Georg Simmel, “Fahişelik”, *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 130.

*** E. M. Cioran, “Felsefe ve Fuhuş”, *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 78-79.

mun, roman anlatıcısının ve yazarın onlara nasıl baktığı ve yaklaştığı ortaya konmuştur. Bununla birlikte mesele, eleştirel bir biçimde tahlil edilmeye çalışılmıştır.

I. Ahmet Mithat Efendi, *Henüz 17 Yaşında**, Lekeli Melek

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında* adlı romanında düşkün kadın Kalyopi'dir. İki arkadaş Ahmet ve Hulusi bir akşam Beyoğlu'na gider. Burada tiyatro izledikten sonra geç vakte kadar içer; yağmur nedeniyle evlerine dönmekten vazgeçerler. Ahmet'in pek gönüllü olmamasına rağmen Hulusi'nin ısrarı üzerine geceyi geçirmek üzere geneleve giderler. Genelevde Hulusi, Agavni ile birlikte olurken Ahmet, Kalyopi ile tanışır. Hayatının bir döneminde bu tarz yerlerin müdavimi olsa da Ahmet Efendi, Ahmet Mithat Efendi'nin "Mihnet-keşân" adlı hikâyenin de etkisiyle, düşkün kadınlara karşı hissettiği acıma duygusu nedeniyle Kalyopi ile birlikte olmaz. Hem henüz on yedi yaşındaki Kalyopi'nin hayatını hem de genelev dünyasını daha iyi anlayabilmek için bazen arkadaşı Hulusi ile bazen yalnız başına buraya gelmeyi sürdürür. Kalyopi, yoksul düşmüş bir Rum ailesinin kızıdır. Kalyopi'nin babası tütcünlük işi bozulunca meyhanecilik yapmaya başlamıştır. Bu sırada Kalyopi babasının meyhanesinin müdavimi Yümni adındaki Müslüman gence çocukça bir ilgi duyar. Yümni'den maddi olarak yararlanmak isteyen Yümni'nin Rum uşağının ve Kalyopi'nin ablası Maryola'nın teşvikiyle Kalyopi, Yümni'ye kaçıp onunla evlenir. Ancak, Rum cemaati Kalyopi'nin Müslüman bir gençle evlenmesini hazmedemediği için karı-kocayı birbirinden ayırır. Kalyopi boşanıp baba evine geri geldiğinde ailesi ekonomik olarak çökmüş durumdadır. Ablasının ve onun arkadaşı Amalya'nın yönlendirmesiyle ailesini geçindirebilmek için genelevde çalışmaya başlar. Babası ise bu duruma göz yumar. Dokuz aydır genelevde çalışmasına rağmen yaşadığı hayat Kalyopi'yi oldukça yıpratmıştır. Ahmet, onun kader kurbanı olduğuna emin olduktan sonra -borcunu ödeyerek- Kalyopi'yi genelevden kurtarır. Ona ailesiyle yaşayabileceği bir ev tutar. Sonunda da Kalyopi'yi bir Rum delikanlıyla evlendirir.

Kalyopi, zayıf; orta boylu; saçları, kaşları kumral; gözleri koyu ela; kaşlarıyla müte-nasip uzun kirpikli; güzel burunlu; küçük ağızlıdır. Rum'dur. Türkçesi zayıftır. Genelev hayatından dolayı yaşının iki misli yaşlanmış görünecek kadar yıpranmıştır. Anne-babası ve yedi kardeşi olan Kalyopi'nin kendisinden büyük bir ablası bir de ağabeyi vardır. Nişanlısı tarafından terk edilmiş ablası Maryola, yüz vermediği Ligor isimli bir bakkal tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Ağabeyinin bir ayağıyla bir kolu sakattir. Kendisi üçüncü kardeştir. Dördüncü kardeşi erkek olup demirci çırağıdır. Beşinci ve altıncı kız kardeşleri on iki ve dokuz yaşındadır. Yedincisi beş yaşında bir erkektir.

Kalyopi, Ahmet Efendi'ye karşı saygı ve güven duyar. Ne maddî ne de manevî olarak istismar eder onu. Bunun düşüncesini bile aklından geçirmez. Ahmet Efendi ise Kalyopi'ye acır ve merhametle yaklaşır. Zaman içerisinde onun malla mülkle ilgilenmediğini, bir yuva kurmayı istediğini anlar. Bunun için gereken fedakârlıktan kaçınmaz.

Kalyopi düşkün bir kadın olarak kendisini günahkâr olarak görür: "-Bizim gibi

* Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, *Bütün Eserleri (Romanlar VII): Henüz On Yedi Yaşında-Acâyib-i Âlem-Dürdane Hanım*, haz. Nuri Sağlam-Kâzım Yetiş-M. Fatih Andi, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.

günahkârlar için kocacığım diyecek müşterilerimizden başka kim olabilir?” (s. 42). Kendilerinden iğrenen müşterileri haklı bulur: “-Onlar bizden iğrenirler. Hakları da vardır ya! Bir kere sizin gibi bir müşteri bana demişti ki “Siz bir kaşığa benzersiniz ki herkesin ağzına girersiniz. Binaenaleyh midesi olan bir adam o kaşığı ağzına almaktan ikrah eder” (s. 43). Fahişelere ve dolayısıyla kendine acır: “Şu kadar ki bizim nefret edilecek kızlar olduğumuzdan ziyade acınacak kızlar olduğumuzu anlamış olursunuz” (s. 45). Acılamakla birlikte bütün genelev kadınlarının kimseyi sevmeyen, hayvan gibi, yalancı kişiler olduğu kanaatindedir: “Biz neyiz? Dünyada hiçbir kimseyi sevmez, hayvan gibi bir mahlûkuz. Bir müşteri bizi aldığı zaman bizden muhabbet bekler, lezzet bekler. Hâlbuki biz ona ne kadar muhabbet ve şevk ve lezzet gösterirsek hep yalandır” (s. 44).

Kalyopi'nin genelev kadınları ile ilgili düşüncesi, toplumun düşkün kadınlara bakışını yansıtır. Başka bir deyişle bir düşkün kadın olarak düşkün kadına bakışı ataerkil bakış açısının bilinen kalıplarından ibarettir. Aslında düşünmeden kurulmuş gibi konuşur. Daha çok yazar-anlatıcı kendi görüşlerini Kalyopi vasıtasıyla aktarmaktadır.

Yazar-anlatıcı genelevde çalışan kadınları “murdar karılar” olarak adlandırır: “Artık bu murdar karılardan da utanacak ihtiraz edecek değil ya?” (s. 35). Onlar aynı zamanda “rezil karılar”dır: “Zaten böyle yerlerde şu yoldaki hakları müdafaaya çalışmak, rezil karıların rezaletlerine meydan açmak demek olup bizim iki arkadaş ise bu makule adamlar olmadıkları cihetle talep olunan geceliği ve iktiza eden ve etmeyen bahşişleri dahi verdiler” (s. 72). Bu tür kızlarla sokakta kol kola gezmek uygun değildir: “Hakkı da var ya? Bu makule kızlarla kol kola gezmek nasıl kabil olur? ‘Kadın’ sıfatının muktezayatını cami şeyler olsalar hiçbir mâni olmaz, ama böyle harcâm şeylerle Hulusi Efendi gibi bir adamın caddede yürümesine asla cevaz verilmez” (s. 89).

Ahmet Mithat Efendi romanındaki düşkün kadın figürlerine Dostoyevski'nin roman figürlerine duyduğu merhametle yaklaşır. Ancak ondan farklı olarak yalnızca masum olanlara şefkat hisseder. Dostoyevski ise suçlulara da masumlara karşı hissettiği yakınlığı duyar.

Kalyopi, “lekeli melek”ten başkası değildir. Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın (La Dame Aux Camélias)* adlı romanının kadın başkişisi Marguerite Gautier, bir “kibar fahişe”dir. Yani Marguerite, “lekeli melek” veya “altın kalpli fahişe” tipidir.

Güzelliği göz kamaştıran Marguerite, akşamlarını tiyatrolarda veya baloda geçirmektedir. Dürbünü, şeker torbası ve bir demet kamelyasıyla diğer seyircilerden ayrılır. Ayın yirmi beş gününde kamelyaları akken beş gün kırmızıdır. Onun elinde kamelyadan başka bir çiçek görülmediği için çiçekçisinin dükkânında kendisine “kamelyalı kadın” adı takılmıştır.

Marguerite Gautier, Paris'te yaşayan düşkün bir kadındır. Okuma yazmayı geç yaşta öğrenmiş bir köylü kızıdır. Çok para harcamasına karşın hiç serveti yoktur. Oysa ağır bir borç yükü altındadır. Lüks düşkünü ve kاپrisli Marguerite, kendisini gerçekten sevdiğine inandığı Armand Duval için şaşalı hayatından vazgeçerek, hatta atlarını, şallarını ve mücevherlerini satıp Paris'ten uzaklaşarak Bougival'de onunla yaşamaya başlar. Ancak, Armand Duval'in babası oğlunun düşkün bir kadına âşık olmasını onuruna yediremez. Üstelik kızını evlendirecektir. Kızına talip olan aile ise ağabeyi düşkün bir kadınla yaşayan bir aileyi kendilerine uygun görmemektedir. Oğlu Armand Duval'i ayrılmaya ikna

edemeyen baba, ondan gizli olarak Marguerite'ten yardım ister. Marguerite, Armand Duval'ın kız kardeşinin geleceği için kendi aşkından vazgeçerek kurban olmayı seçer. Armand ise hiçbir şeyden habersiz, küskün olarak babasıyla evine döner. Bir süre sonra Paris'e geri gelir. Marguerite, görünüşte düşkün ve lüks hayatına devam etmektedir. Armand ondan öcünü almak için başka bir düşkün kadınla yaşamaya başlar ve Marguerite'i zor duruma düşürmek için sürekli olarak çevresine kötüler. Oysa o, hem ağır verem hastası hem de borç batağındadır. Armand gerçeği öğrendiğinde artık çok geçtir. *Kamelyalı Kadın* bu dünyadan göçmüştür.

Roland Barthes'in "Kamelyalı Kadın" adlı yazısında belirttiği gibi Marguerite, yabancılaşma içindeki bir köledir aslında:

*Marguerite yabancılaşmasını bilir, yani gerçeği bir yabancılaşma olarak görür. Ama bu bilgiyi saltık kölelik davranışlarıyla sürdürür: Ya efendilerin kendisinden bekledikleri kişiyi oynar ya da bu efendiler dünyasının içinde olan bir değere erişmeye çalışır. Her iki durumda da, Marguerite, yabancılaşmış bir açık görüşlülükten öte bir şey değildir. Acı çektiğini görür, ama kendi acısını sömürmeyen hiçbir çare tasarlayamaz. Nesne olduğunu bilir, ama efendilerin müzesini süslemekten başka erek düşünmez.**

Marguerite Gautier, bir "lekeli melek"tir; çünkü "hiçbir şeyin fahişeye dönüştüremediği bir bakire; öte yandan, ufacık bir şeyin en tutkun, en arı bakireye dönüştürebileceği bir fahişe"dir.** Kalyopi de "lekeli melek"ten başka bir şey değildir. Kızlarını genelevde çalışması için teşvik eden ailesini geçindirebilmek için hiç istemediği hâlde burada çalışmaktadır. Ahmet, kendisini yaşadığı kötü hayattan kurtarınca bütün kalbiyle bağlanır ona. Ahmet'in belirlediği mütevazı hayatı sevinç içinde yaşamayı kabul eder.

Alexandre Dumas Fils'in Marguerite'e yaklaşımı ile Ahmet Mithat'ın Kalyopi'ye yaklaşımı birbirinden oldukça farklıdır. Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar* adlı kitabında bu farklılığı şöyle ortaya koyar:

La Dame aux Camélias gibi bütün dünyayı sarsan bir eserin Ahmet Mithat Efendi'ye tesir etmesi, dikkatini, düşmüş kadınlar üzerine çevirmesi tabiidir. Ancak Ahmet Mithat Efendi'nin düşmüş kadına bakış tarzı Alexandre Dumas Fils'den çok farklıdır. Alexandre Dumas Fils bu hâdiseye, ferdi ve hissi bir zaviyeden bakmakta, Ahmet Mithat Efendi ise fuhuş meselesini içtimai bir problem olarak ele almakta, ona mantikî zaviyeden bakmaktadır. Bu farklı tavrı, bizzat Ahmet Mithat Efendi de tespit etmiştir. Romanın bir yerinde Armond Duval'ın Marguerite Gautier'yi sevdiği için o hayattan çekip almak istediğini, hâlbuki Ahmet Efendi'nin Kalyopi'ye sadece acıdığını, onu cemiyete kazandırmak için kurtarmaya çalıştığını kaydeder. Ahmet Mithat Efendi'ye göre Armond Duval hisleriyle, Ahmet Efendi ise mantığıyla hareket etmektedir; his insanı yanılabilir; mantıkla yapılan işte, yanılma ihtimali daha

* Roland Barthes, "Kamelyalı Kadın", *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul 1996, s. 167.

** Alexandre Dumas Fils, *Kamelyalı Kadın* (La Dame Aux Camélias), çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 71.

*azdır.**

Annesinden yıllarca dayak yiyen Marguerite ile kendi geçimlerini sağlamak için kızlarını genelevde çalıştıran bir aileye sahip olan Kalyopi'nin ortak paydası aile sevgisinden mahrum olmalarıdır.

II. Halit Ziya, *Sefile*** , Histerik Kadın

Halit Ziya'nın *Sefile* adlı romanının başkişisi Mazlume bir yaşında, babasını; beş yaşında ise annesini kaybetmiştir. Annesi Besime'yi kızı gibi seven ev sahibi Rahime, Besime ölünce kızı Mazlume'yi yanına alır. Ne var ki, Mazlume on üç yaşlarındayken Rahime de bu dünyayı terk eder. Yıllardır kimsesizliğiyle tanınan Rahime ölünce varisleri ortaya çıkar. Mazlume de evini ve hatıralarını bırakmak zorunda kalır. Birkaç komşuya misafir olduktan sonra on beşinci geceyi Sultan Beyazıt Cami'sinin avlusunun bir köşesinde geçirmek zorunda kalır. On gün kışın soğuğu ve açlıkla mücadele eden Mazlume, dilencilik yaparak karnını doyurur. O, yetim, öksüz, yoksul bir kız çocuğu olarak dilencilik yaparken Mihriban onun çaresizliğinden yararlanarak hizmetçi olarak kullanmak üzere kızı İkbal ile birlikte yaşadığı evine götürür. Mazlume, Mihriban ve İkbal ile beraber yaşamaya başlar. Burada ev işlerini yapar. İşleri bittikten sonra İkbal ile iş işler ve sohbet eder. Bir gün İkbal, Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında* adlı romanını okurken Mazlume, İkbal'den romanı sesli okumasını ister. Kitaptan oldukça etkilenen Mazlume, o günden sonra kitap okumaya başlar. Mazlume geldiğinden beri kimsenin uğramadığı eve bir gece iki sularında yabancı bir adam gelir ve İkbal ile birlikte olur. Mazlume sığındığı evin hiç de güvenilecek bir yer olmadığını anlar. Annesi Mihriban, kızı İkbal'e fuhuş için aracılık yapmaktadır. Gerçeği fark eden Mazlume, ilk önce evi terk etmek ister. Ne ki, bu cesareti gösteremez. İkbal ise ona bir fahişe olduğunu itiraf eder. İkbal, babası ölene kadar konaklarında babasının himayesinde mutluluk içinde yaşamıştır. Ancak kendisine pek sevgi göstermeyen annesi, babası bu dünyadan göçünce düşkün bir kadın olarak hayatını sürdürmüştür. Annesinin düşkün hayatını on beş yaşında fark eden İkbal, zamanla buna alışmış, ancak bu hayattan kendini korumuştur. Biraz da mutsuz hayatından kurtulmak için annesinin isteği üzerine sevmediği çirkin, yaşlı bir adam olan Ali ile evlenmiştir. Ancak, ruhsal ve cinsel ihtiyaçlarını karşılamaktan çok uzak olan Ali'yi yalnızca hor görmüştür. Bir süre sonra ise annesinin de yardımıyla birlikte onun gibi fuhuş yoluna girmiştir. Yaşadıkları ev de gelin geldiği Ali'nin evidir. Mazlume, İkbal'in hayat hikâyesini öğrendikten sonra onun odasına daha az, daha dikkatli girip çıkmaya başlar. Ev işleri yaparak ve kendi odasında kitap okuyarak vakit geçirir. Ancak bir gece İkbal'in odasından gelen seslere kayıtsız kalamaz ve kapı deliğinden İkbal ile İhsan'ın sevişmelerini izler. Bu Mazlume'nin cinsel uyanışına sebep olur. İkbal, birlikte olduğu erkeklere karşı hiçbir kalbi duygu hissetmediği hâlde İhsan'ı gerçekten sevmektedir. İhsan da başlangıçta düşkün bir kadın olarak gördüğü İkbal'e âşık olmuştur. Ancak, İhsan ve Mazlume karşılaşınca birbirlerinin dikkatini çekerler. Bu arada İk-

* Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 119-20.

** Halit Ziya Uşaklıgil, *Sefile*, haz. Ö. Faruk Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul 2006.

bal hastalanır. Doktorun tavsiyesi üzerine İhsan, İkbâl'i -daha önce de birlikte gitmeyi düşündüğü- Çamlıca'daki köşke götürür. Onlarla birlikte Mazlume de gelir. Burada iyi bakılan ve dinlenen İkbâl iyileşmeye başlar. Ne ki, birlikte olsalar da İhsan'ın İkbâl'e karşı duyduğu tutku bitmiştir. Bunu fark eden İkbâl tekrar yatağa düşer. Bu arada İhsan kendini Mazlume'ye kaptırır. Köşkün bahçesinde ona tecavüz eder. İkbâl ise hayatını kaybeder. Onun ölümü her ikisini sarssa da birlikte, Emirgân'da bir yalıda, yaşamaya başlarlar. Aslında Mazlume, İhsan'ın kapatmasından başka bir şey değildir. Mihriban da onlarla birlikte kalır. Fakat İkbâl'in ardından İhsan'ın annesini de kaybetmesi kendisini suçlu hissetmesine ve hastalanmasına sebep olur. İyileştiğinde İhsan ile Mazlume'nin arası eskisi gibi değildir. İhsan içmekte ve her gece eve geç gelmektedir. Mazlume'nin hislerine karşı duyarsızdır. Hatta tartıştıkları bir gün onu tokatlar. Bu tokat aralarındaki bağı tamamen koparır. Mazlume ona duyduğu sevgiyi görmeyen İhsan'dan intikam almak için Mihriban'la dışarı çıkarak bir başkasıyla birlikte olur. İlk kez Mazlume'yi evde bulamayan İhsan onunla ilgili olarak şüpheye düşer. Mazlume ise pişmanlık duymaktadır. Bu olaydan sonra İhsan meyhanede değil, evde içer. Hatta Mazlume de onunla birlikte içmeye başlar. Bu içki arkadaşlığı aralarındaki soğukluğu giderir. Mazlume gebe kalır. Ancak, İhsan çocuğun kendinden olduğunu kabul etmez. Mazlume de evi terk ederek genelevde çalışmaya başlar. Orada çocuğunu düşürür. Bu olaydan sonra kendisini iliklerine kadar sömüren genelevden kaçır. Evi sokak olur. Mezarlıklarda, viranelerde yatar. Mihriban da virane de yatıp kalkmaktadır. İhsan da. Mihriban bir zamanlar sevdiği İhsan'la burada karşılaşınca büyük bir kinle onu öldürür. Kendisi de İhsan'ın ölüsünün üzerine yığılıp kalır.

Öncelikle annesi Makbule yüzünden fuhşa sürüklenen İkbâl'in Mazlume'den daha talihli olmadığını belirtmek gerekir. Abdülhak Hâmit, 1 Ağustos 1886 tarihli bir mektubunda şöyle bir saptamada bulunur: "Fahişeleri fahişe eden hep fuhuş erbabı değildir; onlar analarından fahişe doğmazlarsa da, bazı kerre anaları yüzünden fahişe olurlar."*

Mazlume anne-kız düşkün kadınlar olan Mihriban ile İkbâl'in evinde yaşıyor, onların düşkün hayatlarına yakından tanıklık ediyor olsa, burayı terk etme gücünü göstere-mese de, bu dünyanın dışında evin hizmetçiliğini yapmıştır. Ne var ki, İkbâl'in sağlığına kavuşması için İhsan'ın köşk tutması ve onlarla birlikte Mazlume'nin Çamlıca'ya gitmesi bir dönüm noktasıdır. Burada İhsan'ın ilgisi yatağa düşmüş, hasta İkbâl'den genç, güzel, saf Mazlume'ye kayar. Bir gece köşkün bahçesinde onu iğfal eder. Bu talihsiz olay Mazlume'nin gerçek düşüşünün başlangıcıdır:

Mazlume şedit bir hareketle silkinerek ellerini kurtardı, sert bir sesle "Hain!" dedi. Lâkin İhsan Bey tevakkuf edemeyecek kadar hissiyatına mağlup olmuştu. Genç kızı kollarıyla tuttu. "Seviyorum!" sözü de lisanında tekerrür ediyordu.

Mazlume kendini kurtarmaya muvaffak olamadı. Vücutuna temas eden ateşin nefesten, çehresinin her cihetine yağın baran-ı buseden başı döndü; ikisi beraber yere düştüler.

Mazlume artık mukavemet edemiyordu. Son bir feryat olarak ağzından çıkan "Merhamet!" nidasını ateş-nâk bir buse kapadı. Genç kız bir

* Abdülhak Hâmid'in *Mektupları*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 398.

daha kalkmamak üzere sukut etti.

Bu esnada semanın reng-i zulmanisi üzerinde bir yıldızın amak-ı safiline düştüğü görülüyordu... (s. 108-09)

Yazar, İhsan'ın Mazlume'ye sahip olması ile bir yıldızın düşüşünü birlikte vererek Mazlume'nin düşüşüne dikkat çeker. Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında “düşüş”le ilgili olarak şu saptamayı yapar: “Ancak ‘düşüş’ bir andan ibaret ve geçmişte olup bitmiş değildir. [...] Karmaşık incinme ve incitme, eylem ve karşı eylem ağı bitimsizce dallanıp budaklanır. Olumsuz birlik diye niteleyebileceğimiz bu durum, her yönde belirsizce dağılıp durur.”*

Mazlume genelevde çalışırken erkeklerin zevk alması için kullandıkları düşkün bir kadın olarak görür kendisini: “Mazlume uryan omuzlarını, gömleğinin açık bırakmakta olduğu sinisini meyasüne süzerdi. Bu omuzların, bu sinenin orada bakıyye-i sekr ve şehvetle bîhuş yatmakta olan adamın esbâb-ı huzuzu makamında istimâl olunduğu fikri kalbini parçalardı” (s. 159-60). Evet, Mazlume'ye göre Mazlume düşkün bir kadından başka bir şey değildir.

İhsan'ın Mazlume'ye birlikte olmadan önceki ve birlikte olduktan sonraki bakışı birbirinden farklıdır. Başlangıçta İhsan onu gençlik, güzellik ve ışık olarak görür: “Genç adam letafet tecessüm etmiş de piş-i nazarında nurdan, şebabdan mürekkep bir levha teşkil etmiş zannetti” (s. 108). Mazlume'ye karşı eski heyecanını kaybedince onu yalnızca bir beden olarak algılar. Başka bir deyişle Mazlume'yi nesneleştirir: “İhsan Bey ise Mazlume'nin ıstıraplarına karşı lâkayd görünüyordu. Zavallı kızın metanet-i makhuranesindeki acıyı anlamıyor, sükût etmek için işkenceler altında yaşadığını hissetmiyordu. Zannediyordu ki Mazlume hissiyatına tabi olmak üzere yaratılmış bir vücuttur” (s. 135). İhsan için Mazlume nurdan vücuda dönüşür. Gökten yere düşer.

Mazlume, İhsan'ın cinsel arzularını tatmin ettiği bir bedendir. Ancak, bu beden tehlikeli ve tekinsizdir. Tecavüz ettiği, şehvetini yatıştırdığı kadını hor görür. Kimsesiz, yoksul ve evsiz Mazlume içinse İhsan sığınabileceği tek kişidir. Ancak, İhsan yaşadığı sefih hayatın sebep olduğu suçluluk duygusunu ona yansıtarak kendini aklar. Aslında Mazlume ne kadar düşkün bir kadınsa İhsan da o kadar düşkün bir erkektir. Doymak bilmeyen cinsel iştahıyla annesine, İkbâl'e ve Mazlume'ye acı çektirmiştir. Şehvetini sevgi olarak isimlendirmiş, üç kadının üçüne de ihanet etmiştir. Onların sevgilerini, bedenlerini, paralarını sömürmüştür.

Sefile'nin başkişisi sarı saçlı, mavi gözlü, uzun kumral kirpikli, narin bir kadın olan Mazlume'nin annesi histeri hastasıdır. Mazlume'de de bu hastalığın belirtileri yok değildir.

Yaşar Çubuklu'nun “Sözü Elinden Alınmış Bedenin Dili: Histeri” adlı yazısında belirttiğine göre histeri, tarihte kadın hastalığı olarak kuruluyor. Eski Yunan tıbbı vücutta psikolojik şekilde dolaşan rahmin uğradığı yerlerde belirtiler ortaya çıkardığını düşünüyor. Orta Çağ'da histeri ile şeytani güçler arasında bağ kuruluyor. On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren histerinin yeri rahimden sinir sistemine kayıyor. On sekizinci yüzyılda histerinin sinir sistemiyle ilişkilendiren yaklaşım sürerken kadın, “si-

* Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 40-41.

nirli cins” olarak tarif ediliyor. Erkeklerin de histeriye yakalanabileceği kabul ediliyor; ancak kadınların zihinsel enerjilerini aktarabilecekleri daha az toplumsal kanala sahip oldukları için bu hastalığa yakalanma riskinin daha yüksek olduğu belirtiliyor. On dokuzuncu yüzyılda histeri belirtileri belirlenip sınıflandırılıyor. 1880’li yıllarda “histerinin Sezar’ı” olarak anılan Charcot nedeniyle histeri konusu popülerleşiyor. 1890’larda Paris’te oynanan oyunlarda ve kabarelerde “histerik kadın” tiplemesi yaygınlaşıyor. Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* adlı romanının kahramanı Emma da, edebiyatta “histerik kadın”ı temsil ediyor. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bir kadın hastalığı olarak yeniden kuruluyor. Bu dönemde zihinsel aktivitenin, yükseköğrenimin, meslek edinme çabasının histeriye sebep olduğu düşünülüyor. Freud, kadınlardaki histerinin nedenini çocukluklarında babaları tarafından taciz edilmelerine bağlıyor. Ancak bu görüşü nedeniyle ağır eleştirilere maruz kalınca çark ederek olayın kız çocuklarının kurduğu fantezilerden ibaret olduğunu söylüyor.*

On dokuzuncu yüzyıl histeri konusunun popülerleştiği bir dönem ve edebiyatta bundan payını alıyor. Halit Ziya, *Sefile*’yi 1886-1887 yılları arasında tefrika ediyor.** *Sefile*’nin başkişisi Mazlume’nin annesi Besime histeri hastasıdır: “Besime Hanım ‘ihtinak-ı rahm’ denilen ve taife-i nisayı dehşet-i kahharanesi altında harap eden illet-i mahufeye mübtelâ idi ki sinir zaafı, helecan-ı kalp gibi takatsüz hastalıkları da hep bu müthiş illetin netayici olmak üzere hâsıl olmuştu” (s. 25). Mazlume de annesi gibi histeri belirtileri gösterir: Zayıf bünyeli, sinirli ve öfkeli.

Mazlume, bir yaşında babasını, beş yaşında annesini kaybetmiş; on beş yaşına kadar annesini kızı gibi seven ev sahibinin yanında büyümüş; ev sahibi bu diyarı terk edince -kısa süre de olsa- sokakta yatıp kalkmış; sonra fuhuş yuvası olan anne-kız Mihriban ile İkbâl’in evinde yaşamak zorunda kalmış bir kimsesizdir. Onu hayata hazırlayacak olan aile, akraba, arkadaş ve komşudan mahrumdur. Başka bir deyişle normal bir sosyalleşme süreci yaşayamamıştır. Çocukluğunu ve gençliğini kırık-dökük bir biçimde geçiren Mazlume, eksik kalmış, kendini tamamlayamamış, kimsesizlik, yoksulluk ve fuhuş kısılcacında sıkışıp kalmıştır.

Mazlume’nin hayatı maruz kalmalardan ibarettir aslında. O, annesizliğe, babasızlığa, Mihriban’a, İkbâl’e, İhsan’a araç olmuş; amaç olamamıştır. Onların hayatının eki, kendi hayatının yabancıdır.

Mazlume, dünyada tek başınadır. İhsan kendisine tecavüz etse de onu sevmiştir. Ne ki, İhsan onun sevgisini anlayamamış, cinsel arzuları sönünce onu fahişe olarak görmeye başlamıştır. Hatta Mazlume gebe kalınca, çocuğun kendinden olduğunu kabul etmemiştir. Bunun üzerine Mazlume son sığınağı İhsan’ı terk ederek genelevde çalışmaya başlamıştır.

* Yaşar Çubuklu, “Sözü Elinden Alınmış Bedenin Dili: Histeri”, *Bedenin Farklı Halleri*, Kanat Kitap, 2006, s. 3-8.

** Ahmet Mithat Efendi ile Fatma Aliye Hanım’ın birlikte kaleme aldığı ve 1893’te yayımlanan *Hayal ve Hakikat* adlı roman üç bölümden meydana gelir: “Vedat”, “Vefa” ve “[H]isteri”. Romanın kadın başkişisi de histeri hastasıdır. Bu bakımdan Ahmet Mithat Efendi, romanda histeri hastalığı konusunda bilgi verir. Ahmet Mithat Efendi-Fatma Aliye Hanım [Bir Kadın], *Hayal ve Hakikat*, haz. Semih Doğan, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Mazlume'nin genelevdeki odasında, aynada bedenini seyrettiği sahne dikkate değerdir: “Bir müddet hazin hazin parlak beyazlıklarını aynaya aks ettiren kollarını, gerdanını, fuhsun manevi bir çirkap ile telvis ettiği bütün bu güzel vücudu temaşa etti” (s. 164). Aynada kendini seyreden Mazlume, Madame Bovary'nin Emma'sından ilham almıştır; *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'ine esin verecektir. Ayrıca Selâhattin Enis'in *Zâniyeler* adlı romanının düşkün kadını Fitnat da aynada güzelliğini fark edecektir. Mazlume, aynada fiziksel güzelliği ile hissettiği ruhsal kirliliği arasındaki çelişkiyi ayan beyan görecektir.

Bedensel ve ruhsal olarak birçok tecavüze uğramış Mazlume'yi histerik olarak nitelendirmek, etiketlemek, işaretlemek kolaya kaçmak olsa gerek. Hayatın her türlü felaketini görmüş, sillesini yemiş olan kadın, fuhuş dünyasının içinde haysiyetini, sağlığını, çocuğunu kaybetmiş ve bir zamanlar sevdiği adamın katili olmuştur. O, sefil hayatından kurtulmak için gerekli cesareti göstermemiş, mücadele etmemiş/edememiş, başka bir yaşam seçeneğini denememişse de katilden çok kurbandır.

Mazlume, kimsesiz bir çocuk, düşkün bir kadın olarak kolektif güçlerin baskısı altında kalır. Onlar tarafından dışlanır, yok sayılır ve sakatlanır. Hayatı ıstırap içinde geçer. Özgürleşme kaynağına dönüştüremediği ıstırapı onu hayat karşısında kuvvetsiz bırakır. İçinde hınç birikir. Bu hınçla İhsan'ı vahşice öldürür.

III. Selâhattin Enis, *Zâniyeler**, Madame Bovary

Selâhattin Enis'in *Zâniyeler* adlı romanında birçok düşkün kadın vardır. Bunlardan romanın başkişisi Fitnat, güngörmüş, ancak İstanbul'a göç etmeleriyle birlikte bütün çiftlik ve mülklerini Rumeli'de bırakmak zorunda kaldıkları için sefaletе düşmüş bir ailenin kızıdır. Buna rağmen iyi bir tahsil görmüştür. Bir gün kendisini tramvayda görüp beğenen Konyalı tiftik tüccarı Hasan Rıfat ile evlenir. Bir hafta İstanbul'da kaldıktan sonra Konya'ya giderler. Ancak, taşrada bir İstanbullu olarak dedikodu ve fesatlık çemberi içinde sıkışıp kalır. Mekteb-i İdadi öğrencisi Seza'nın arkasında Fitnat'a duyduğu aşkı itiraf eden mektubu bırakarak intihar etmesi ve komşuları Niyazi'nin Fitnat ile görüştüğü için eşinden boşanması, bütün bunlarla hiçbir ilgisi olmayan Fitnat'ı bunaltır. Nefes almak amacıyla İstanbul'a gider. Burada hem ailesiyle özlem giderir hem de bıraktığından çok farklı bulduğu teyzesi Münevver ile vakit geçirmeye başlar. Ne ki, bir harp zengini olan enişte ve teyzesinin hayatı kendi ailesinin mütevazı yaşamından çok başkadır. Bakandan milletvekiline, gazeteciden edebiyatçıya, düşünürden tüccara önemli kişilerin devam ettiği teyzesinin salonunun bir yandan çekiciliğini diğer yandan buradaki sefahat hayatının çürümüşlüğünü fark eder. Yine de Doktor Mükerrerem'le birlikte olmaktan kendini alamaz. İçkili bir anında Mükerrerem ile öpüşür. Sonra eşini terk ederek Mükerrerem'in metresi olur. Güzel başlayan ilişki zaman içinde yozlaşır. Fitnat'ın durumuna dayanamayan babası çıldırdığından tımarhaneye yatırılır. Doktor Mükerrerem ise Fitnat'ın müsrif hayatını sürdürmesini sağlayabilmek için para karşılığında sağlam asker kaçağına çürük raporu verdiği için tutuklanır. Fitnat, Mükerrerem'in evini terk ederek geçici olarak İclal ile oturmaya başlar. Bu arada Fitnat'ın müsrifliği nedeniyle Doktor Mükerrerem'in para karşılığında sahte rapor yazarak hapse düştüğü yolundaki haberler-

* Enis, Selâhattin, *Zâniyeler*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2013.

le Fitnat gazetelere konu olur. Teyzesinin evinde kalmaya başlar; fakat “rezil ve rüsva âlemi” olarak gördüğü buraya fazla dayanamaz; İcâl’in yanına geri döner. Görgüsüz bir mirasyedi olan Muhlis’in metresi olur. Ondan bütün “yanlış erkekler”in öcünü alır. Bu arada eski kocası Hasan Rıfat, Fitnat’ın teyzesi Münevver vesilesiyle Canan’la evlenir. Yaşadığı hayattan ıstırap duyan İffet, bir gün annesini Kapalıçarşı’da eski bir kıyafetini satarken görünce, ona görünmeden oradan uzaklaşır; ancak daha büyük bir buhrana girer. Bütün yardım tekliflerini reddeden annesinin onurlu duruşu karşısında kendisini daha da alçalmış hisseder. İcâl vesilesiyle annesine yardım eder. Teyzesi ise hastaneye yatırılmıştır ve kendinden haberi yoktur. Oraya kimsesiz gibi bırakılmıştır. Fitnat, ölmek üzere olan teyzesine sahip çıkar. Hatta kötü yola düşmesine sebep olan bu kadını affeder. Nihayet teyzesi ölür. Muhlis iflas eder ve ortadan kaybolur. Fitnat ise bu kirli ve kaba hayatı terk ederek inzivaya çekilir. Annesiyle yaşamaya başlar.

Fitnat varlıklı bir adamla evlidir. Konya’da, taşrada bir İstanbullu olarak yalnızlık hissetse de iyi bir hayatı vardır. Dar muhitin içinde bunalmıyor değildir. Soluk alabilmek için İstanbul’a gider. Böylece ailesini de görebilecek, hasret giderecektir. Buraya geldiğinde kendi ailesinin sıradan yaşamının tersine Münevver teyzesinin ve muhitinin renkli hayatı gözlerini kamaştırır. Her ne kadar dışı parlıtlı görünen bu dünyasının içinin böyle olmadığını fark etse de davetkâr çağrıya karşı koyamaz. Kocası kendisini sevse, bir dediğini iki etmese de kalbi boştur aslında. Bu boşluğu doldurduğunu sandığı Doktor Mükerrrem için eşini terk ederek onun metresi olur.

Fitnat, düşkün kadına dönüşmesinden öncelikle teyzesini sonra kendisini sorumlu tutar. Böyle bir hayatı “çirkef ummanında boğulmak” olarak görür. Bir insanı bu yola düşürmek ise cinayetten başka bir şey değildir: “Asıl canı, asıl katil teyzem ve bendik. Teyzem ve bendik ki mazinin sultanlar gibi takdis ettiği Fitnat’ı böyle bir derin çirkefin ummanlarında boğmuştuk...” (s. 119). Yaşadığı düşkün hayatın incelmış duygularını köreltiğini düşünür: “Bazen tahlil ediyorum da hislerimde eski rikkat ve saffeti bulamıyorum. Duygularım tamamen ölmüş...” (s. 113). Kendini kirlenmiş hisseder. Bu nedenle ruznamesine şunları yazar: “İhtimal, yaprakların, sefaletimi yüzüme çaracak ve bana: ‘Çekil, çekil! Benim bembeyaz sahifelerimi kirlletme!...’ diyecek aziz ruznamem!” (s. 108). Fitnat, sefil ve sefil hayatın asıl sorumlusunun ise ikiyüzlü yüksek tabaka olduğu kanaatindedir. Bu kanaatini Prens Mufahham ile İcâl’in sevişme sahnesini izlerken şöyle dile getirir:

Her girdiği salonda herkesi yerlere kadar eğen, huzurunda herkesi köpek tabasbusuyla kıvrandıran, uzatmış olduğu rügan fotinlerinin parlak ökçelerini öptürmek için herkeste çılgın bir rekabet arzusu uyandıran bu adamın çehresi üzerinden bir fahişeye ait kirli bir su ile yıkanmış bir iskarpin bezinin geçmesi, ötede, asaletin ve cemiyetin yüzüne fırlatılmış ne ateşin bir tokat, ötede asaletten heyeti içtimaiyeden alınmış ne müthiş bir intikamdı.

Bilhassa bunun daha müthişi, ahenk topuklarıyla yüksek bir asalet tahtına basarak mağrur bir zirve üzerinden bütün bir cemiyetin alınna fırlatılan bu tokadın, yine o heyeti içtimaiyeden tart ve nefret edilmiş olan bir kadın tarafından atılmış olmasıydı. (s. 134)

Düşkün hayatlarla ilgili olarak daha çok riyakâr bulduğu üst tabakayı suçlayan

Fitnat'ın kendine bakışı da çok katıdır: “Bilmiyorsun ki bu hayatta yaşayan kadın insana hayır değil, şer getirir” (s. 154).

Mükerrem, Fitnat'la tartıştığı bir sırada, sarhoş olmasının da etkisiyle, onunla ilgili gizlediği duygularını ifşa eder. Aslında Fitnat onun için metresten başka bir şey değildir. Gerçek düşüncelerini o ana kadar saklaması, onaylamadığını söylediği hayata ortak olması ile Doktor Mükerrem, kendi düşkünlüğünü yetersizliğini, zayıflığını ortaya serer gerçekte:

Nereden, nereden önüme çıktın ve hayatıma karıştın? diye bağırdı, senden evvel ben ne mesut bir insandım, nasıl sanatıma, mesleğime âşık bir kimseydim. Sen bendeki insanı meziyetleri öldürdün, beni bir hayvan haline getirdin. Zira sende ırsi bir açgözlülük vardı. Doymuyordun. Doydukça acıkıyor, acıktıkça doymak istiyordun. Hayat senin gözünde dibi delik bir çuvaldı ki bunun ne düzeltilmesi mümkün, ne de yamanması kabildi. Sen afif bir muhit istemedin, onun içindir ki teyzenin rezil muhitini buraya naklettin. Onlar gibi olmak için, onlar gibi yaşamak için bana muttasıl “para, para!” diye bağırdın. Senin ağzını banknotla tıkamak için ben neler neler irtikâp etmedim! Sanatın “mesleki cinayet” diye tarif ettiği kaç çocuk düşürme ile temiz ellerimi kirletmedim ve hastalarımın ağır ücretler talep ederek ulvi ve insani olan mesleğimi adi bir sarraflığa mı indirmedim? Sen beni öldürdün mel'un kadın, öldürdün ve harap ettin. Sonra bana “gülü koklayan dikenine tahammül etmelidir” diyorsun. Söyle kuzum, ne gülü, ne gülü?.. Senin gibi metrese malik olanlar, ellerine kınalar yakmalıdır; senin gibi metrese malik olanlar kendilerine dünyanın en yüksek hazinelerine sahip olmaktan doğan bir gurur duymalıdır. (s. 115-16)

Fitnat, kocasının boşluğunu doldurduğunu sandığı Doktor Mükerrem için eşini ve evini bırakır. Onun için bir rüya gibi başlayan ilişki hayal kırıklığı ile biter. Çünkü Fitnat doktorun kendisini yalnızca bir metres olarak gördüğünü anlar. Doktora göre ise Fitnat'ta “aç, obur bir israf ve sefahat midesi vardı[r]” (s. 127). Ona göre bir idealist olarak yaptığı mesleğinde yozlaşmasının nedeni Fitnat'ın bitmeyen istekleridir.

Fitnat, ne kocası Hasan Rıfat'ın ne de Doktor Mükerrem'in ruhunu anladığını düşünür. Sonra görgüsüz, şımarık, taşralı Muhsin'in metresi olur. Fitnat, sevmediği bu adam özelinde zayıf karakterli, ikiyüzlü, çıkarıcı, cinsel terbiyeden yoksun, küstah ve kadınları kendi güçlerini göstermek için bir araç olarak kullanan bütün erkeklerden öç alır. Muhsin'i kumara, kokaine yönlendirir; onun parasını kuaföre, kıyafete, ziyet eşyasına hesapsızca harcar. Bu adam ki bir yandan harp malullerini hor görmekte diğer yandan harpten para kazanma yoluna gitmektedir.

Fransızca “maitresse”den Türkçeye geçen “metres” sözcüğü “efendi; öğretmen, hoca; usta, üstat; avukat ve noterlere verilen unvan anlamına geldiği gibi “nikâhsız kadın” anlamına da gelir.* Sevan Nişanyan'ın *Kelimebaz*'da belirttiğine göre “maitresse” (metres) tabiri ilk kez 17. yüzyılda kral 14. Louis'nin evlilik dışı eşi Madame de Montespan yüzünden popüler olmuş. Madam hazretleri, ‘kraliçe’ unvanına sahip olmadığı

* *Fransızca-Türkçe Sözlük*, haz. İsmail Parlatur, Yargı Yayınları, Ankara 2012, s. 538.

için, kısaca ‘büyük hanımefendi’ diye adlandırılmış.’” Ahmet Rasim de *Fuhs-i Atik* adlı kitabında metres için şunları söyler: “Böyle kızları biri sever, bir ev veya oda tutar. Orada oturur, bakar, buna ‘çekmek’, ‘kapatmak’ derler. Böyle kadına da ‘kapatma’, Fransızcası da ‘metresse’...”*** Elbette birçok romanda figür kadrosu içinde metres karşımıza çıkar. Sözgelimi Selanikli Fazlı Necip’in *Külhani Edipler (Külhani Enteller* adıyla da basılmıştır) adlı romanındaki başkişi Kenan Bey’in kızlarının mürebbiyesi ve metresi Mari Louise,** Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* adlı romanındaki Matmazel Parnas bunlardan yalnızca ikisidir.

Fitnat, psikolojik derinliği olan bir karakterdir. Kişileri, olay ve durumları çok iyi bir şekilde tahlil eder. Hassas bir kadındır; ancak zaman içerisinde ince duygularını kaybeder; giderek taşlaştığını duyumsar. Kendisinin de içinde bulunduğu düşkün hayatları hicveder. Onların ülkenin içinde bulunduğu savaş, yoksulluk, kıtlık karşısındaki duyarlılıklarına isyan eder. Savaştan para kazanan harp zenginlerinden nefret eder. Hatta metresi olduğu Muhlis’in özelinde hepsinden öç alır. Özellikle kendi toplumunun acılarına kayıtsız kalan aydınları, gazetecileri, edebiyatçıları, siyasetçileri eleştirir. Bunları düşkün kadınlardan daha düşkün olarak görür.

Fitnat bir kader kurbanı değildir. Sadece gerçekçi olmayan hayalinin peşinden gitmiştir. Ancak çok geçmeden yanıldığını anlamıştır. Bu parıltılı düşkün hayatların içinin kötülükle dolu olduğunu görmüştür. Kendisinin de alçalmış yanıyla karşılaşmıştır. Ancak uzun süre bu albenili dünyanın çekiciliğine karşı koyamamıştır. Yine de bu yolun çıkmaz bir yol olduğunun bilincine varmıştır. Yaşadığı hayat tarzına dayanamayınca anesinin yanına inzivaya çekilmiştir.

Fitnat, Madame Bovary’den izler taşır. Gustave Flaubert’in 1857’de yayımlanan *Madame Bovary* adlı romanıyla ortaya çıkan Bovarizm kavramını Rahim Tarım, “Servet-i Fünûn Romanı ve Bovarizm” adlı yazısında şöyle açıklar:

1. *Okunan eserlerle özdeşleyim içine girerek hayalî bir dünya özlemiyle yaşamak;*
2. *Yaşanan ve genellikle monoton olan hayattan sıkılmak;*
3. *Ruhta, yaşantıda ve mekânda değişiklik yapma ve değişme isteği;*
4. *Gerek içinde yaşanan romanesk dünyanın gerekse yaşanan sıkıntıdan dolayı etrafta olan bitenin farkında olmamak;*
5. *Gerçekleşmeyen hayaller ve güçlü ihtirasların ölümle sonuçlanması şeklinde genişletmek mümkündür.*****

Emma’nın romantik aşk anlayışı kocası tarafından tatmin edilmemiştir. Hakkı Özdemir’in *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* adlı kitabında belirttiği gibi

* Sevan Nişanyan, *Kelimebaz*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s. 235.

** Ahmet Rasim, *Fuhs-i Atik*, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul 2007, s. 93.

*** Bu konuda daha geniş bilgi için İbrahim Şahin’in *Selanikli Fazlı Necip: Hayatı ve Eserleri* adlı kitabına bakılabilir.

**** Rahim Tarım, “Servet-i Fünûn Romanı ve Bovarizm”, *Est&Non Birikimler*, S 7, Şubat-Nisan 2001, s. 79-88.

“romantik aşkın evlilik tarafından tatmin edilmemesi, evliliğin suçu değildir. Suçlu arzulayan öznedir ve ancak onun ölmesiyle romantik aşk çoğalarak devam edebilir.”* Gerçekten de Gustave Flaubert’in *Madame Bovary*’sindeki Emma gibi Bovarist özellikler gösteren Lev Nikolayeviç Tolstoy’un *Anna Karenina*’sının Anna’sı, Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’sunun Bihter’i yaşamlarına kendileri son verirler. Ancak, Emel Kefeli’nin “Dünya Edebiyatında Üç Roman ve Üç Kadın Tipi” adlı yazısında belirttiği gibi “Emma ve Bihter, Anna’ya göre daha sığ, gündelik yaşamın ihtiyaçlarını tatmin etmekten sonrasını düşünmeyen sathî tiplerdir.”**

Fitnat, Bovarist özellikler gösterir. Kocasını Hasan Rıfat, tıpkı Emma Bovary’nin kocası gibi taşralıdır. Her ikisi de eşlerini sevmelerine rağmen ne Emma’nın ne de Fitnat’ın kocası onların ruhlarına hitap eder. Emma da Fitnat da romanlardan öğrendikleri bir aşk anlayışına sahiptir. Bu anlayış onlara hayal kırıklığından başka bir şey getirmez. Emma romantik aşkı Leon’da, Radolphe da; Fitnat, Doktor Mükerrer’de bulduğunu sanır. Yandıklarını anlamaları uzun sürmez. Ne ki, yanlış talihlerinin ters dönmeye yol açar. Düşkün kadının koordinatlarında konumlanırlar. Bu arada Fitnat’ın Konya’da kendisini en yakın kişi, ondan küçük olsa da Bihter’dir. Bihter, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* adlı romanının başkişisi Bihter’i hatırlatmaktadır. O da Bovarist özellikler gösteren bir karakterdir. Üçünün de ortak bir noktası daha vardır. Bu da aynada kendi bedenlerini, güzelliklerini seyrettikleri sahnedir. *Zâniyeler*’in başkişisi Fitnat, aynada güzelliğini gördüğünde şaşkınlık içinde kalır: “Bugün Beyoğlu’nda bir güzellik akademisinde saçlarımı, yüzümü, tırnaklarımı tanzim ettirdikten sonra aynanın karşısına geçtiğim zaman şaşırıldım kaldım. Utanmasam hemen aynaya kapanacak, aynanın billuru içinde işlenmiş bir mermer heykel güzelliğiyle yükselen hayalimi uzun uzun öpecektim” (s. 45). Bu üç güzel kadından Emma ve Bihter intihar edecek Fitnat ise annesinin yanına inzivaya çekilecektir.

IV. Mehmet Celâl, *Dâmen-âlûde****, *Femme Fatale*

Mehmet Celâl, *Dâmen-âlûde* aslı eserinde Enver’in bir düşkün kadın olan Despina’ya kapılıp hayatını mahvetmesini konu edinir. Şadiye ve Ahmet Fahri Efendi’nin oğulları Enver, yalnızlıktan bunalınca anne-babasının da isteğiyle Şefika ile evlenir. Ancak evliliklerinin on beşinci gecesi Ahmet Fahri Efendi hayata veda eder. Ölmeden önce babası Enver’e Şadiye ve Şefika’yı himaye etmesini vasiyet eder ve bin beş yüz altın bıraktığını söyler. Ayrıca oturdukları ev annesindedir ve çarşıdaki birkaç dükkândan kira gelirleri vardır. Bir gün Enver Bey, resim çalışmaları olan yakın arkadaşı Şükrü’yle resmin çok ucuz satılıp-satılmayacağı üzerine bahse girer. Resim fiyatlarını öğrenmek üzere ertesi akşam Beyoğlu’na giderler. Enver, burada, birahanele kara gözlü Despina’yla tanışır ve

* Hakkı Özdemir, *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 122-23.

** Emel Kefeli, “Dünya Edebiyatında Üç Roman ve Üç Kadın Tipi”, *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Yıl 25, S 4, 1996, s. 164.

*** *Mehmed Celâl’in Hikâye ve Romanları (Mehmed Celâl’in Eserleri): Nedâmet Yahud Bir Şairin Senîvişti, Muhabbet-i Mâder-âne, Vicdan Azapları Yahud Bilinmeyen Kıymet, Karlar Altında, İskâmbil, Dâmen-âlûde ve Leman*. haz. Nurcan Şen, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2014.

otelde onunla birlikte olur. Enver, sabaha doğru evine döner. Ancak, bu geceden sonra Enver'in yolu sık sık Beyoğlu'na düşer. Despina'nın fotoğrafını istemesi onu etkilerken sözde düşüş hikâyesi üzer. Despina, Enver'e düşüş hikâyesi uydurmakla kalmayacak daha sonra sevgilisi Anastasia'ı da kardeşi olarak tanıttacaktır. Enver, artık ailesini ihmal etmeye başlar. Hatta eşine ve annesine kaba davranır. Despina'ya, Samatya'da bir ev ve Mariko adlı hizmetçiyi tutar. Eşi Şefika'dan bir kız çocuğu olduğu hâlde yakın arkadaşı Şefik'in, annesinin ve eşinin bütün uyarılarına rağmen Enver evini ihmal etmeye devam eder. Bu arada Şefik, Bursa'ya tayin edilir. Enver'in Despina'ya duyduğu romantik aşk, Despina'nın ondan fotoğrafını istemesiyle başladığı gibi Enver ve Despina'nın Ayastefanos'ta bir otelde Nikoli ile karşılaşması üzerine Nikoli'nin Despina'nın âşığı olduğunu söylemesi ve Despina'nın Enver Bey'in fotoğrafını yüzüne fırlatmasıyla biter. Cebinde altı altınla kalakalan Enver buhran geçirir. Despina ve âşığını öldürmek için bir revolver satın alır. Ancak onları hiçbir yerde bulamaz. Artık, serseri ve sefil bir hayat sürmektedir. Ancak, Enver bu macerayı yaşarken eşinin ilgisinden mahrum kalan Şefika'nın Münevver'le samimiyeti artmıştır. Münevver, mahallesinde “hanım-hanımcık” bir kadın olarak bilinse de aslında düşkün bir kadındır. O, Şerife'yi sefil bir hayat süren kocası Enver'den vazgeçip Sırrı ile birlikte olması için ikna eder. Şerife'nin hizmetçisi Sabire'nin de altın bir bilezik karşılığında desteğini alır. Bir kız çocuğu olan Şerife Hanım, artık düşkün bir kadındır. Kendi evinde de Sırrı'yla birlikte olmaktadır. Şerife Hanım, Münevver'in “kıyas-ı nefis” anlayışına aldanarak iffetini kaybettiği için vicdan azabı duyar. Bir sabah, evinin açılmayan kapısını devirerek içeri giren Enver, Sırrı ile karşı karşıya gelir. Ne var ki, Sırrı sır olur. Enver, Despina'yı vurmak için aldığı revolverle önce karısını sonra kendini vurur. Geride babaanne ve torun kalır.

Kilise kapısına terk edilmiş Despina, bir hayır sahibi tarafından sahiplenilmiş, on yedi yaşına kadar hizmetçilikle geçinmiş, sonra Anastasia adlı birini sevmiştir. Ne ki, Anastasia, Despina'yı iğfal ederek kötü yola düşmesine sebep olmuştur.

Despina'nın Enver'e anlattığı gerçek değil uydurma bir düşüş hikâyesidir. Buna göre Despina, zengin, Midillili bir ailenin kızıdır. Ancak, Masum adlı Osmanlı delikanlısıyla birbirlerini sevip kaçmışlardır. Anne-babası kendini reddetmiş, kardeşi ise peşinden gelmiştir. Masum, Despina'ya ev tuttuğu halde bir gün ortadan kaybolmuştur. Despina ise yeni tanıdığı bir koca karının peşinde kötü yola düşmüştür. Artık kardeşi Anastasia'yı görememektedir.

Yazar anlatıcı kendi düşüncelerini figürlerinin fikirleri olarak gösterir. *Dâmen-alûde* de yazar-anlatıcı Despina ile ilgili düşüncesini şöyle dile getirir. “Despina'nın kalbini ararsanız, orada ne bulursunuz? Uzun bir hiss-i menfaat, bu sefâlet içinde uzun bir ömür sürmeleri, sonra... Sonra bir hevâ-yı zehr-âlûd sefâleti koklaya koklaya ölmek” (s. 216). Evet, yazar-anlatıcıya göre Despina kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen bir kalpsizdir.

Despina bir şablon olarak çizilmiştir. İç dünyası neredeyse yoktur. Enver'e sevgili rolünü oynamak, “-miş gibi” yapmak dışında ruhsuzdur. Aslında Enver'le ve diğer âşıklarıyla ilişkileri de son derece sınırlıdır: İçki içer, sevişir ve gezerler. Despina göz süzer, baygın baygın bakar, süslenir. Bu bakımdan düşkün kadın olmakla ilgili duygularını ve düşüncelerini anlamamız mümkün değildir. Tek rolü vardır: Erkeği baştan çıkararak

parasını kullanmak. Belki de ondan bize geçen tek his ilk aşkı -onu kötü yola düşürmüş olsa da- Anastasia'yı memnun etme çabasıdır.

Enver başlangıçta Despina'yı sefaletle düşmüş taze bir gül, bir melek olarak görür: “Despina'yı unutulmaz bir enîs-i cân, nesîmî-i hayatı teneffüs edemediği için, sefâlete düşmüş taze bir gül, sehâb-ı semâdan yere uçmuş bir melek olmak üzere irâe ediyor-du!” (s. 226). Ancak, Despina tarafından kullanıldığını anlayınca onu öldürmek ister. Despina'yı öldürmek için aldığı revolverle -onu aradığı halde bulamadığı için- evde başka erkekle yakaladığı karısını, ardından da kendisini öldürür.

Enver'in karısı Şefika, Despina'yı bir “aşüfte” olarak görür. Kocasının kendi hayatını mahvederek bir kokotun peşinden gittiğini düşünür: “Birisi, onun hayatını ezmiş, istikbâlini mahvetmiş, işte şimdi imdâdına koşmamış bir âşüftenin âğuş-u iştihâsına atılmış[tır]” (s. 231). Evet, Şefika'ya göre Despina bir kokottur.

Enver'in yakın arkadaşı Şükrü'nün Despina'ya bakışı aslında yazar-anlatıcının bu konudaki düşüncelerini yansıtır:

Muzlim, meşkük, tehlikeli bir istikbâl! Düşün ki bir de çocuğun oldu! Şu zavallı iki kadın ile bir mâsum çocuğun ne kabahati var? Bunu anlamak isterim. Vazgeç! Bu kadın seni harâb etti, nihayet öldürecek! Zevcelerine karşı bütün îtimâd-ı samîmâneyi kaybeden zevceler bilâhâre nâdim olurlar! Çünkü onların da kalbi vardır. Âh! Ne dediğimi anlamak istemiyorsan, ben de anlatmaya hicâb ediyorum! Böyle namuslu bir aile, Despina gibi bir âşüfteye fedâ olunamaz! (s. 233)

Şükrü, arkadaşı Enver'i -eğer bu düşkün kadınla yaşamaya devam ederse- olabilecekler konusunda uyarır: Yuvası yıkılacak, pişman olacaktır. Bir “aşüfte” için kendisinin ve ailesinin hayatını mahvetmemelidir.

Enver Bey'e “ısmarladığımı unutmak beni unutmak demek değil midir?” (s. 244) diye soran Despina, saat, yüzük, küpe, madalyon, ev eşyası, kıyafet, kiralık ev, hizmetçi derken Enver Bey'in babasından kalan bin beş yüz altını bitirir: “Despina'ya aldığı saatler, küpeler, madalyonlar, terlikler, fistanlar, karyolalar, tuvalet takımları, ayak halıları, bütün bir eşya, Despina'ya tuttuğu ev, hizmetçi, onu bin beş yüz altını için bir âlet-i sükût olmuş, validesinden, Şefika'sından sakladığı çekmeceyi açtığı vakit, yirmi beş altın kadar bir şey bulmuştu!” (s. 244). Gerçekten de Despina, Enver'i maddî açıdan sömürür. Öte yandan Enver de genç ve güzel bir kadında “behemî” duygularını tatmin eder. Bir yandan annesi, eşi ve doğan çocuğuyla toplum tarafından onaylanan hayatın olanaklarından faydalanırken diğer yandan düşkün hayat içinde yaşar. Hem “iyi kadın” a hem de “kötü kadın” a sahip olur.

Romanlarda “femme fatale” tipler hiç de az değildir. Söz gelimi Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanındaki Ceylan, böyle bir figürdür. Dâmen-âlûde'nin başkişisi Despina da “ölümcül kadın”dır. Ancak, onun psikolojik bir derinliği yoktur. Bu bakımdan iç dünyasının dehlizlerine giremeyiz.

Despina, küçük beyaz elli, pembe dudaklı, uzun kirpikli, kara gözlü, kumral saçlı bir kadındır. Georg Simmel'in *Kadınlar Cinsellik ve Sevgi* adlı kitabında belirttiği gibi “Fettan kadın ne direnir ne de teslim olur.”* Despina da kadınlığını kullanarak erkekleri

* Georg Simmel, *Kadınlar Cinsellik ve Sevgi*, çev. Onur Kuzgun, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016,

tuzağına düşürür. Enver, bu kurbanlardan biridir. Bu yolda sahte bir aşk oyunu oynar: “Despina, bu gece daha latîf idi: Sade, siyah bir kostüm giymiş, bu siyahlığın içinde, onun beyaz, beyazî çehresi, bir şeb-i nil-fâm ü mükevkeb arasında mehtâbî tasvîr etmiş, cilve-feza gamzeleriyle, siyah gözlerinin baygın bakışlarıyla, la’l-gûn dudaklarının şirin tebessümleriyle âşığını çıldırtmıştı” (s. 200). Evet, Despina cilveli, baygın bakışlı, şirin gülüşlü, çekici bir kadındır; ne var ki ötesi yoktur.

Yazar-anlatıcının daha çok bedeniyle öne çıkardığı Despina’nın ruh dünyasında neler olup bittiğini anlamamız mümkün değildir. Romanın başından sonuna kadar değişmeyen bir kadın vardır. Sadece yazar-anlatıcının bize söyledikleriyle yetinmek zorunda kalırız. Bu da “kötü-kadın” klişelerinden ibarettir. Despina, yalancı, insafsız, merhametsiz, çıkarıcı, riyakâr, sefil bir düşkün kadındır. Yazar-anlatıcı, Enver’in yanında, Despina’nın karşısındadır; Despina cellat, Enver kurbandır.

Despina, “kötü kadın”, “meş’um kadın”, “femme fatale”dir. Yani “Femme fatale”: güzel, çekici, gizemli, seksi, kötü, bencil, entrikacı, erkeklere felaketten başka bir şey getirmeyen ölümcül kadın tipidir.*

Despina, Enver’in yuvasını yıkmıştır; parasını yemiştir; dolaylı olarak karısı Şefika’nın düşkün kadına dönüşmesine sebep olmuştur. Ancak, burada, yazarın “femme fatale” portresini bütün hatlarıyla çizemediği söylenemez. Despina eskiz olarak kalmış gibidir. O, güçlü bir “femme fatale” olmaktan çok; Enver, tecrübesiz; saf; olgunlaşmamış bir tiptir. Başka bir deyişle Despina saldırgan bir dişiliği simgelemekten daha çok Enver zayıf bir erkekliliği temsil eder.

Despina, kilise kapısına terk edilmiş; bir hayır sahibi tarafından sahiplenilmiş; on yedi yaşına kadar hizmetçilikle geçinmiş; sonra Anastasia adlı birini sevmiş; sevdiği adam tarafından kandırılarak iğfal edilmiş ve bu yüzden kötü yola düşmüş bir garibandır aslında. Kurtlar sofrasında ayakta kalmaya çalışırken genç ve güzel bir kadın olmanın avantajlarını kullanmaktadır. Av olmamak için avcı olmak zorunda kalmıştır. Toy delikanlı Enver de iyi bir avdır. Despina’ya Enver’in içgüdülerini temsil etmek düşmüştür yalnızca.

V. Reşat Ekrem Koçu, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* **, Kibar Fahişe

Reşat Ekrem Koçu’nun *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*’da anlatıldığı vak’a on yedinci asırda Sultan IV. Murat zamanında geçer. Cevahirli Hanımsultan lakabıyla meşhur Esmâ Hanımsultan on dört yaşında dört karısı ve birçok odalığı olan altmış beş yaşındaki vezir ile ilk evliliğini yapar. Evliliğin ilk haftasında kocası sefere gidip dönmeyince dul kalır. On yedi yaşında despot annesinin zoruyla altmış iki yaşındaki başka bir vezirle ikinci evliliğini gerçekleştirir. Ancak iki yıl sonra ikinci kocasını da kaybeder. Bu arada annesi de öte dünyaya geçer. Sinir buhranı geçiren Cevahirli Hanımsultan’ın imdadına emektar kâhya kadın yetişir. Onu tebdil-i hava için Fazılpa-

s. 91.

* Attila Dorsay, “Nerede O Eski Kötü Kadınlar”, *Milliyet Sanat*, S 522, Eylül 2002, s. 19.

** Koçu, Reşat Ekrem, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*, Doğan Kitap, İstanbul 2016.

şa Çiftliği'ne götürür. Orada genç bir oğlanla beraber olmasını sağlar. Oğlan çiftlikten kaçınca devreye genç arabacı girer. Esmâ Hanımsultan artık “kibar fahişe”dir. Yine de padişah fermanıyla başından üçüncü nikâh geçer. Yüzünü görmediği bu paşadan da çok geçmeden fermanla boşanır. Bir baba, üç koca dört vezirin mirasına konan Cevahirli Esmâ Hanımsultan, “fahişe-i fâcîre” olmuştur. Hayatından ayaktakımından birçok adam gelip geçer. Bu adamlardan biri de daltaban bir kayıkçıyken Esmâ Hanımsultan'ın hayatına girmiş olan Laz Hurşit'tir. Laz Hurşit onun sayesinde Sultansüleyman Hamamı'nın halk ağzıyla Dökmeciler Hamamı'nın gedik beratını almış ve hamamı “mel'ânet yolunda kararların alındığı meşveret yeri” yapmıştır. 1629 yılı 22-23 Haziran gecesi Laz Hurşit, burada, önemli bir toplantı yapar. Bu toplantıda batakhaneye kaldırılacak ve çeşitli yollarla hazineleri ellerinden alınıp kendileri öldürülecek İstanbul zenginlerinden dört, Bursa zenginlerinden bir kişi tespit edilir: Mısırcarşılı Hacı Osman Efendi, Hacı Osman Efendi'nin kızının nikâhlısı ve Akdeniz kaptanlarından Kumkapılı Kırtıloğlu Ali Reis'in oğlu Güzel Ahmet, Gümrükçü Hüseyin Efendi, Yağlıkçı Hacı Kerem Ağa ve Bursalı mirasyedi kuşbaz Sadizade Cafer Çelebi. Bu kişilerin düşürüleceği batakhaneye Cevahirli Esmâ Hanımsultan'ın Fazlıpaşa Sarayı'dır. Yani Binbirdirek Batakhanesi'dir. Laz Hurşit ve adamları tarafından aynı günün içinde, sabah, Mısırcarşılı Hacı Osman Efendi ve akşam damadı Güzel Ahmet kaldırılır. Bu vesileyle Güzel Ahmet'in babası Kırtıloğlu Ali Reis'in serveti ele geçirilir. Dört karısı, üç oğlu ve beş torunu olan Yağlıkçı Kerem Efendi, kadın düşkünü bir adamdır. Kapalıçarşı'daki yan yana üç göz dükkânının müşterileri de kadınlardır. Laz Hurşit ve adamları tarafından Yağlıkçı Kerem Efendi, bu dükkâna gelen kadınlardan biri olan Mor Feraceli Kamer Hatun'la tuzağa düşürülür. Böylece Binbirdirek Batakhanesi'ne biri daha kaldırılmış olur. Şöhreti memleketi tutmuş bir kuşbaz olan Bursalı Sadizade Cafer Çelebi, kuş sevdasından yararlanılarak batakhaneye düşürülür. Gümrükçü Hüseyin Efendi'nin öksesi ise Tayyazade Mehmet'ten başkası değildir. Seyyar kâtip ve muhasip olan Tayyazade Mehmet, sık sık medreseye, Kayserili Hafız Efendi hocasına uğrar. Sivaslı Efendi'nin cami derslerine devam ederken Derviş Geysudar Mehmet Efendi vesilesiyle Gümrükçü Hüseyin Efendi'ye “çubuktar” olur. Ancak bir yanlış anlama sonucu kendisini evladı gibi seven Gümrükçü Hüseyin Efendi'nin evini ve dul annesiyle birlikte yaşadığı mahalleyi terk ederek başka bir yere taşınmıştır. Gümrükçü Hüseyin Efendi de çubuktarının Cevahirli Esmâ Hanımsultan'la birlikte olduğu konusunda kandırılarak batakhaneye düşürülür. Böylece Laz Hurşit ve adamlarınca serveti ele geçirilir. Binbirdirek Batakhanesi'nde Cevahirli Esmâ Hanımsultan'ın hizmetine bakan Sahba Kalfa da Tayyazade Mehmet'e âşıktır. Ancak, Esmâ Hanımsultan adına ona “muhabbetname” ve bayram bohçası göndermiştir. Bu iki kadının ilgisine güvenen Tayyazade Mehmet, batakhaneye gitmekten çekinmez. Buraya gitmesinin nedeni kendisi yüzünden batakhaneye kaldırılmış olan Gümrükçü Hüseyin Efendi'yi kurtarmaktır. Tayyazade Mehmet, Gümrükçü Hüseyin Efendi'yi kurtarmakla kalmaz, Binbirdirek Batakhanesi'nde kurulan düzeneği bozar. Sonunda Cevahirli Esmâ Hanımsultan, yüzüğünde sakladığı zehirle intihar eder. Laz Hurşit ve adamları çengele vurulur. Hamamda çalışanlar ve sarayda cinayetlere iştirak edenler asılır. Yağlıkçı Hacı Kerem Ağa, Fazlıpaşa Sarayı baskınından bir hafta önce, Mısırcarşılı Hacı Osman Efendi bir ay evvel ölmüştür. Bursalı Sadizade Cafer Çelebi, halvetanede bir Çerkez cariyeyle muhabbette

bulunmuştur. Güzel Ahmet, cezahanede aç, susuz ölüme terk edilmiştir. Gümrükçü Hüseyin Efendi de Güzel Ahmet ile aynı durumdadır. Sabha Kalfa, Sultan Murat'ın fermanıyla Tayyartzade Mehmet'e verilir. Tayyartzade Mehmet, Sultan IV. Murat'ın nedimlerinden biri olur. Üsküdar'a yerleşir. Ne var ki, bu olaydan bir sene sonra genç yaşta ölür. Karaca Ahmet Mezarlığı'ndaki kabir taşı İstanbul-Ankara karayolu açılırken kaldırılır ve kaybolur.

Cevahirli Esmâ Hanımsultan, zevke; eğlenceye ve erkeğe düşkün bir kadındır. Yani kelimenin tam anlamıyla “fahişe-i fâcîre”dir. Sefîh bir hayat sürer. Kayıkçı, helvacı, arabacı, yorgancı, şekerci, hallaç, “haneberduş” birçok erkek hayatından gelip geçer. Kimiyle bir yıl, kimiyle iki yıl yaşar. Kiminden bir hafta, kiminden iki haftada bıkar. Âdetâ utanma perdesi yırtılmıştır. Yine de Esmâ Hanımsultan'ın çocuk yaşta, yaşını başını almış adamlarla evlenip dul kalınca şehvetin kucağına düştüğünü unutmamak gerekir. Georges Bataille'ın *Edebiyat ve Kötülük* adlı kitabında belirttiği gibi “Cinselliğin özünde kargaşa ve aşırılık vardır; öylesine ki, bunların peşinden sürüklenenler kendi hayatlarını tehlikeye sokarlar...”*

Laz Hurşit ve adamları, İstanbul zenginlerinden dört, Bursa zenginlerinden bir kişiyi kurulan düzenele “kibar fahişe”, Cevahirli Esmâ Hanımsultan'ın Binbirdirek Batakhanesi'ne düşürerek servetlerini ele geçirir.

Honoré de Balzac'ın *Kibar Yosmalar* adlı romanında da asıl adı Jacques Collin olan Dokuzcanlı diye de anılan ve birçok takma adı bulunan Carlos Herrera, Lucien de Rubempre, Carlos Herrera'nın halası Asya adıyla anılan Eugene, Carlos Herrera'nın yardımcısı Avrupa adıyla anılan Prudence Servien ve “kibar fahişe” Esther kurdukları düzenle Esther'e âşık olan Alman bankerî Nucingen Baronu'ndan yüksek miktarda para sızdırırlar. Aslında organizasyonun planını yapan ve yürüten kişi papaz kılığına bürünmüş kürek kaçkını Carlos Herrera'dan başkası değildir. Lucien de Rubempre, sınıf atlamaya çalışan bir şairdir. Çarpıcı güzelliğinden dolayı kendisine Torpil adı takılan ve yoksul bir Yahudi kızı olan Esther ise âşık olduğu Lucien de Rubempre uğruna bu oyuna katılmıştır. Bir anlamda kibar bir fahişe olarak evlenme şansı olmadığını bildiği Lucien de Rubempre için kendini feda eder. İntihar seçer. Polisin kurulan düzeneği ortaya çıkarması üzerine yakalanan Lucien de Rubempre de kapatıldığı hücrede intihar eder. Yakalanan Carlos Herrera ise Lucien de Rubempre'in eski sevgilileri Serizy kontesi Leontine, Maufrigneuse Düşesi Diane ve Grandlieulerin kızı Clotilde-Frederique'in ona yazdıkları aşk mektuplarını polise teslim etmek karşılığında kurtulur. Kurtulmakla kalmaz polis için çalışmak üzere görevlendirilir.

Cevahirli Esmâ Hanımsultan, Esther gibi “kibar fahişe” olmakla birlikte onun gibi aşkı uğruna ve çaresizlikten dolayı düşkün hayat sürmemektedir. O, yalnızca zevke, eğlenceye ve erkeğe düşkün bir kadındır. Laz Hurşit ve adamları ise Carlos Herrera ve ekibi gibi kirli oyunlarla, zenginlerden -onların zaafalarını kullanarak- para sızdırıp servet kazanma düzeneği kurmuştur.

Sonuç

Ahmet Mithat Efendi'nin, *Henüz 17 Yaşında*, Halit Ziya'nın *Sefile*, Selâhattin Enis'in

* Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, t.y., s. 97.

Zâniyeler; Mehmet Celâl'in *Dâmen-âlûde* ve Reşat Ekrem Koçu'nun *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'da düşkün kadınlar, sırasıyla Kalyopi, Mazlume, Fitnat, Despina ve Cevahirli Esmâ Hanımsultan'dır.

Kalyopi düşkün bir kadın olarak kendisini günahkâr, iğrenç, kötü olarak algılar. Kalyopi'nin genelev kadınları ile ilgili fikirleri toplumun düşkün kadınlara bakışının yansımasıdır. Aslında yazar-anlatıcı kendi görüşlerini Kalyopi aracılığıyla ortaya koyar. Yazar-anlatıcı genelevde çalışan kadınları "murdar karılar" olarak görür. Öte yandan Ahmet Mithat Efendi, romanındaki düşkün kadın figürlerine merhametle yaklaşır. Ne var ki, masum olanlara şefkat duyarken suçlulara masumlara karşı hissettiği yakınlığı duymaz.

Mazlume, erkeklerin zevk almak için kullandığı düşkün bir kadın olarak görür kendini. Sevdiği adam İhsan için Mazlume, onunla birlikte olmadan önce gençlik, güzellik ve ışıkken; onunla birlikte olduktan sonra sadece bir bedene dönüşür. İhsan için Mazlume gökten yere düşer.

Psikolojik derinliğe sahip olan Fitnat, kişileri ve meseleleri farklı bir biçimde irdeler. İçinde yer aldığı düşkün hayatları yerer. Harp zenginlerinden nefret eder. Metresi olduğu Muhlis'in somutunda hepsinden öç alır. Özellikle savaş, yoksulluk, kıtlık yaşayan milletin acılarına kayıtsız kalan aydınları, gazetecileri, edebiyatçıları, siyasetçileri eleştirir. Bunları düşkün kadınlardan daha düşkün olarak görür.

Despina'nın iç dünyası neredeyse yoktur. Ondan bize geçen tek his onu kötü yola düşürmüş olan ilk aşkı Anastasia'yı memnun etme gayretidir. Despina, erkekleri baştan çıkararak onların parasını kullanır. Sevdiği adam Enver başlangıçta sefaletle düşmüş bir melek olarak gördüğü Despina'yı onun tarafından kullanıldığını fark edince öldürmek ister. Yazar anlatıcı kendi fikirlerini figürlerinin fikirleri olarak gösterir. Ona göre Despina kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen bir kalpsizdir.

Cevahirli Hanımsultan lakabıyla meşhur Esmâ Hanımsultan ise bedensel zevkleri için yaşayan bir kadındır. Hayatından birçok erkek gelip geçmiştir.

Kalyopi, Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın (La Dame Aux Camélias)* adlı romanının kadın başkişisi Marguerite'i hatırlatır. Yani "lekeli melek" veya "altın kalpli fahişe" tipidir. Sarı saçlı, mavi gözlü, uzun kumral kirpikli, narin bir kadın olan Mazlume, annesi gibi histeri hastalığının belirtilerini gösterir. Fitnat, Madame Bovary'den izler taşır. Emma, Gustave Flaubert'in 1857'de basılan *Madame Bovary* adlı romanıyla ortaya çıkan Bovarist bir tiptir. Yani gerçekçi olmayan sosyete bir yaşam arzu etmiş ve hüsrana uğramıştır. Küçük beyaz elli, pembe dudaklı, uzun kirpikli, kara gözlü, kumral saçlı bir kadın olan Despina, bir "femme fatale"dir. Yani güzel, çekici, gizemli, seksi, kötü, bencil, entrikacı, erkeklere felaketten başka bir şey getirmeyen ölümcül kadın tipidir. Cevahirli Esmâ Hanımsultan, zevke; eğlenceye ve erkeğe düşkün bir kadındır. Honoré de Balzac'ın *Kibar Yosmalar* adlı romanındaki Esther gibi "kibar fahişe"dir. Ancak Esther, aşkı uğruna entrika çemberine dâhil olmuşken Esmâ Hanımsultan, sefih hayatı yaşamayı tercih ettiği için entrika dünyasının içine girmiştir.

Gerçeğe daha yakından bakıldığında ise Kalyopi, ailesinin yönlendirmesiyle anne-babasına ve kardeşlerine bakabilmek; Mazlume, önce babasını sonra annesini kaybettiği ve kimsesiz bir çocuk olarak sokakta kaldığı; Despina, daha bebekken kilise kapısına

terk edildiği, Cevahirli Hanımsultan lakabıyla meşhur Esmâ Hanımsultan ise çocuk yaşta, yaşını başını almış adamlarla evlenip dul kalınca şehvetin kucağına düştüğü için “düşkün kadın” a dönüşmüştür.

KAYNAKLAR:

- Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, *Bütün Eserleri (Romanlar VII): Henüz On Yedi Yaşında-Acâyib-i Âlem-Dürdane Hanım*, haz. Nuri Sağlam-Kâzım Yetiş-M. Fatih Andi, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Ahmet Mithat Efendi-Fatma Aliye Hanım [Bir Kadın] , *Hayal ve Hakikat*, haz. Semih Doğan, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- Ahmet Rasim, *Fuuş-i Atik*, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul 2007.
- Alt, Peter-André, *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Andi, Mehmet F., *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl: Hayatı, Görüşleri, Şiirleri*, Alfa Yayınları, İstanbul 1995.
- Arslan, Nur Gürani, *Selâhattin Enis'in Romanlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarına Bir Bakış*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.
- Bağ, Şener, “Femme Fragile, Femme Fatale ve Tatlı Kız”, *Edebiyat ve Eleştiri*, S 61, Mayıs-Haziran 2002, s. 100-106.
- Barthes, Roland, “Kamelyalı Kadın”, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 166-68.
- Bataille, Georges, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, t.y.
- Cioran, E. M., *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul 2003.
- Çubuklu, Yaşar, “Sözü Elinden Alınmış Bedenin Dili: Histeri”, *Bedenin Farklı Halleri*, Kanat Kitap, 2006, s. 3-8.
- de Balzac, Honoré, *Kibar Yosmalar Parlak Günleri Düşkün Günleri*, I. Cilt, çev. Vahdet Gültekin, Ülkü Basım, Yayın, Ticaret A.Ş., İstanbul 1986.
- . *Kibar Yosmalar Parlak Günleri Düşkün Günleri*, II. Cilt, çev. Vahdet Gültekin, Ülkü Basım, Yayın, Ticaret A.Ş., İstanbul 1986.
- Dorsay, Attila, “Nerede O Eski Kötü Kadınlar”, *Milliyet Sanat*, S 522, Eylül 2002, s. 18-21.
- Eagleton, Terry, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Enis, Selâhattin, *Zâniyeler*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2013.
- Fils, Alexandre Dumas, *Kamelyalı Kadın*, çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 71.
- Foucault, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Fransızca-Türkçe Sözlük*, haz. İsmail Parlatır, Yargı Yayınları, Ankara 2012.
- Has-Er, Melin, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 119-20.

- Huyugüzel, Ö. Faruk, “Sefile Romanına Dair”, *Sefile*, haz. Ö. Faruk Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, s. 7-11.
- Kefeli, Emel. “Dünyâ Edebiyatından Üç Roman ve Üç Kadın Tipi”, *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Yıl 25, S 4, 1996, s. 151-64.
- Koçu, Reşat Ekrem, *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*, Doğan Kitap, İstanbul 2016.
- Mehmed Celâl’in Hikâye ve Romanları (Mehmed Celâl’in Eserleri): Nedâmet Yahud Bir Şairin Senüvişti, Muhabbet-i Mâder-âne, Vicdan Azapları Yâhud Bilinmeyen Kıymet, Karlar Altında, İskâmbil, Dâmen-âlude ve Leman.* haz. Nurcan Şen, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2014.
- Millett, Kate, *Sokak Kadınları*, çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul 1996.
- Nişanyan, Sevan, *Kelimebaz*, Everest Yayınları, İstanbul 2016.
- Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.
- Ozan, Vedat, “Benim Gibi Kokmuyorsun”, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, haz. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Özdemir, Hakkı, *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.
- Parlatır, İsmail, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara 2012.
- Sazyek, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü (Roman Sanatında Yüz Terim)*, Hece Yayınları, Ankara 2013.
- Simmel, Georg, “Fahişelik”, *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 129-33.
- Simmel, Georg, *Kadınlar; Cinsellik ve Sevgi*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Tarım, Rahim, “Servet-i Fünûn Romanı ve Bovarizm”, *Est&Non Birikimler*, S 7, Şubat-Nisan 2001, s. 79-88.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Sefile*, haz. Ö. Faruk Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul 2006.
- Uysal, Zeynep, *Metruk Ev (Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- Zengin, Aslı, *İktidarın Mahremiyeti (İstanbul’da Hayat Kadınları Seks İşçiliği ve Şiddet)*, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

ÖZET

BEŞ ROMAN BEŞ DÜŞKÜN KADIN

Bu çalışmada beş romandaki aynı zamanda romanların kadın başkışileri olan düşkün kadınlar, Kalyopi, Mazlume, Fitnat, Despina ve Cevahirli Esmâ Hanımsultan incelenmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin, *Henüz 17 Yaşında*'sındaki Kalyopi, Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* adlı romanının başkışisi Marguerite Gautier'i hatırlatır. Halit Ziya'nın *Sefile*'sindeki Mazlume, annesi gibi histerik bir kadındır. Selâhattin Enis'in *Zâniyeler*'indeki Fitnat, Madame Bovary'den izler taşır. Mehmet Celâl'in *Dâmen-âlûde*'sindeki Despina, güzel, çekici, gizemli, seksi, kötü, bencil, entrikacı, erkeklere felaketten başka bir şey getirmeyen bir "femme fatale"dir. Reşat Ekrem Koçu'nun *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan*'daki Esmâ Hanımsultan ise erkek ve eğlence düşkünü, "kibar fahişe"dir. Gerçeğe daha yakından bakıldığında ise Kalyopi, ailesine bakabilmek; Mazlume, önce babasını sonra annesini kaybettiği ve kimsesiz bir çocuk olarak kaldığı; Fitnat kocasından çok uzak ruh dünyasına sahip olduğu; Despina, daha bebekken kilise kapısına bırakıldığı; Esmâ Hanımsultan, çocuk yaşta, yaşını başını almış adamlarla evlenip dul kalıp şehvetin kucağına düştüğü için "düşkün kadın"a dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Bovarist tip; düşkün kadın; femme fatale; histerik kadın; kibar fahişe; lekeli melek

ABSTRACT

FIVE NOVELS and FIVE DEBAUCHED WOMEN

This study investigated the debauched women, Kalyopi, Mazlume, Fitnat, Despina ve Cevahirli Esmâ Hanımsultan as the chief female characters in five novels. Kalyopi in Ahmet Mithat Efendi's novel, *Henüz Onyediyen Yaşında* (Only Seventeen Years Old) reminds us of the chief character, Marguerite Gautier in the novel, *the Lady of the Camellias* by Alexander Dumas Fils. Mazlume in *Sefile* by Halit Ziya is a hysterical woman like her mother. Fitnat in *Zâniyeler* by Selâhattin Enis has overtones of a Madame Bovary. Despina in *Dâmen-âlûde* by Mehmet Celâl is a beautiful, attractive, mysterious, sexy, wicked, tricky woman who usually leads men into danger or causes their destruction, in other words, a "femme fatale". Esmâ Hanımsultan in Reşat Ekrem Koçu's *Binbirdirek Batakhanesi Cevahirli Hanımsultan* is a kind, fun-and man-addicted prostitute, in other words, a nymphomaniac. When the stories of these women are closely investigated, it can be seen that the following factors forced them to become debauched women; Kalyopi had to support her family; Mazlume became a destitute child as she first lost her father and then her mother; Fitnat's interests were quite different from her husband's; Despina as a baby was left at the door of a church; Esmâsultan, who married a very old man when she was a child, became a nymphomaniac.

Key words: Madame Bovary type, debauched women; femme fatale; hysteric woman; kind prostitute; tainted lady



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.44

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE ÖRNEK OLARAK ISPARTA/YALVAÇ EKMEK KÜLTÜRÜ VE DÜNDEN BUGÜNE MAHALLE FIRINCILIĞI

Halil Altay GÖDE*

Giriş

Gelenekler, miras yoluyla bir kuşaktan diğer kuşağa geçmiş inançların, düşünce ve adetlerin hepsi olarak düşünülürse; bir milletin özünü meydana getiren elemanlar olarak ortaya çıkarlar. Bu düşünceden hareket ederek bu çalışmada Isparta'nın Yalvaç ilçesinde geleneksel mahalle fırınlarının geçmişten günümüze değişimi, bu değişimin nedenleri, nasılları, günümüzle geçmiş arasındaki farkları üzerinde durulacaktır. Çünkü gelenek; eskiden beri yapıla gelen yol, yöntem, bilgi ve üretim tarzı olsa da, sürekli yenilenen, “gelişerek değişen ve değişerek gelişen” bir yapıdır. (Ekici, 2004: 71). Aynı zamanda üretiminde değişim yaşayan “Yalvaç mahalle fırını ekmeği vb” ürünlere birer kültürel imge olarak yaklaşılabilecek ve bu işletmelerin kültür endüstrisine katkılarına da yer verilecektir.

21. asrın ilk çeyreğinde kültürün ekonomik ve endüstriyel boyutları daha fazla tartışılmaya ve vurgulanmaya başlamıştır. Bu süreçte kültür, ekonomik bir alan, ekonomi de bir kültür olarak tanımlanmış ve tanımlanmaya da devam etmektedir. (Özdemir, 2012: 105).

* Doç.Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
halilgode@sdu.edu.tr

“Kültürü; bilim, teknoloji ve ekonomiyle bir araya getiren temel kavram “yaratıcılıktır”. Daha düne kadar birbirinden ayrı bir şekilde ele alınan “ekonomik yaratıcılık, teknolojik yaratıcılık ve artistik/kültürel yaratıcılık” olguları, yaratıcılık ekonomisi ya da endüstrisi/leri başlığı altında özerkliğini ilan etmiştir. Belirtilen olgular arasındaki çok türlü ve zorunlu etkileşim, çağdaş yaratıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Hayal etme, karar verme ve çekicilik bu türden yaratıcılık faaliyetlerinin temelini oluşturmaktadır (Özdemir, 2012: 15).

Geleneksel yapılara ihtiyaç duyanların, kaybolan değerleri yeniden kazanma ve onlara ulaşma istekleri yeni oluşumları ortaya çıkarmaktadır. Bu isteği, **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi** adlı çalışmasında Adorno, “Kültür endüstrisinin en önemli yasası insanların arzuladıkları şeylere kavuşmalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır.” (Adorno, 2013: 74) şeklinde değerlendirmiş, “Şimdilik kültür endüstrisi tekniği standartlaştırmadan ve seri üretimden ibaret olmuş, yapıtın mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran her şeyi feda etmiştir.” (Adorno, 2013: 49) şeklinde yorumlayıp, “Kültür endüstrisine özgü yeniliklerin yalnız kitlesel üretimin yetkinleştirilmesinden ibaret olması sisteme dışarıdan dayatılan bir şey değildir” (Adorno, 2013: 67) şeklinde ifade etmiştir.

Kültürel değerlerin yeniden kazanılması için yapılan geri dönüşler, zaman zaman günümüz şartlarına ayak uyduramamakta ve kaçınılmaz değişim yaşanmaktadır. Bu çalışmamızda Yalvaç ekmeği örneğinde açık bir şekilde görülecektir. Çünkü, Adorno’nun “Kültür endüstrisinin vaatleri ve yaşama anlamlı bir açıklama getirebilmek için sunabildikleri azaldıkça, yaydığı ideolojinin içi de boşalır” (Adorno, 2013: 82) şeklindeki iddiasından hareketle Yalvaç ekmeğinin geleneksel yapısı ile ilgili, endüstrileşme süreci içinde bu boşalmanın yaşandığını ifade edebiliriz. Kentileşme süreci ile bağlantılı olarak tarım toplumundan uzaklaşan kadınların, geleneksel mahalle fırınlarına kendi ürettiği buğdaydan yaptığı unla hazırladığı hamuru fırına götürememekten kaynaklandığını da ifade edebiliriz. “Kısa yaşam döngülerine mahkûm bırakılmış birçok kültür endüstrileri için sürekli yeni ürünler üretmek ve piyasaya onların adaptasyonunu hazırlamak iyi bir fikirdir.” (Çelik, 2011: 319) Kasım 1996’da bir Avrupa İletişim Komisyonu yerel kalkınmada kültürün çoklu etkilerini vurgulamıştır. Bu belgede Komisyon “Kültürün bölgesel kalkınma açısından artan öneminin değiştirilmiş yaşam tarzlarının sonucu olmasının yanı sıra ekonominin yeniden yapılandırılması ile ilgili bağlamlar dâhilinde incelenmesi gerekmektedir” şeklinde beyanda bulunmuştur. (Çelik, 2011: 302)

“Kültürün ekonomik bir faaliyet alanı olarak görülmesi onun değerini düşürmemekte tam tersine kültürün ekonomik değeri onların iletişim değerlerini ve etki alanlarını artırmaktadır. Kültür ekonomisi öz değerleri ve yerli kazanımların dünyaya açılmasını sağlamaktadır. Kültürün ekonomik yanının ve değerinin, öneminin belirlenmesi ve öne çıkarılması, kültür alanından çok, ekonomi alanındaki araştırmacılarca gerçekleştirilmiştir. Kültür alanının uzmanlarının disiplinler arası çalışmalara karşı yatkınlık, istek ve yetkinlik sorunlarını da ortaya koyan bu durum, 21. yüzyılın başında da geçerliliğini sürdürmektedir. Kültür ekonomisi kültürel yayılcılığı, yöresel ve ulusalın zenginliğini fark etmeyi sağlamakta, özgünlüğü, belleğin küresel yayılcılığını da olanaklı hale getirmektedir.” (Erataş, Alptekin, Uysal, 2013: 27)

“Kültürel ve yaratıcı faaliyetlerin yerel kalkınmaya destek sağladığı gerçeği kolayca tespit edilebilmektedir. Prof. Richard Florida son araştırmasında “yaratıcı sınıf” konseptini geliştirmiştir. Ona göre, yaratıcı insanlar kendilerine kültürel aktiviteler, yüksek teknolojik servisler, iyi yaşam ve bireysellikle özgürlüğün oluşturacağı bir atmosferle dolu bölge ya da şehir arayışında olacaklardır. Bunun karşılığında şehir yaratıcı sınıfın varlığından yararlanacaktır. (Çelik, 2011: 319)

“Siyasî ve iktisadî hayatı etkisi dışında bırakan herhangi bir mahalli kültür cereyanı antikacılıktan öteye gidemeyecektir. İstenen şey, yeryüzünden silinmiş ve silinmekte olan bir kültürü modern şartlar altında, olduğu gibi muhafaza etmek veya ona yeniden hayat vermek değildir. Çünkü zaten modern şartlar buna imkân vermeyecektir. Yapılacak şey, eski köklerden çağdaş bir kültürün büyümesini sağlamaktır.” (Sennett, 2009: 51).

Kültürel yaratıcılığın bir örneği olarak, geleneksel Yalvaç mahalle fırını ekmeğinin gelenekselden bugünkü durumuna geliş süreci bu çalışmanın ana tezini oluşturmaktadır.

Geçmişten Günümüze Yalvaç Mahalle Fırıncılığı ve Yalvaç Ekmeği

Yalvaç ilçesi, coğrafi konum itibariyle Akdeniz Bölgesi’nin batısında, Göller yöresi olarak da bilinen bölgenin en kuzeyinde; Afyonkarahisar iline bağlı Çay ve Sultandağı ilçeleriyle İç Ege Bölgesi’ne, Konya iline bağlı Akşehir ilçesiyle de İç Anadolu Bölgesi’ne sınırı bulunan Isparta ilinin en büyük ilçesidir. (Göde, 2010: 10)

İklim itibariyle Yalvaç, hem Akdeniz, hem İç Anadolu ve hem de Ege Bölgesi’nin iklim özelliklerini taşır. Bu cümleden olarak Yalvaç iklim bakımından ilk bakışta Akdeniz Bölgesi’ne dâhil olmasına rağmen daha çok kara ikliminin etkisinde kalır. Bu cümleden olmak üzere, yazlar çok kurak ve sıcak, kışlarsa soğuk ve kar yağışlıdır. En çok yağış sonbahar ve kış aylarında görülür. (Göde, 2010: 10-11) Yörede tarım faaliyetleri için dağlardan gelen küçük çayların üzerine kurulmuş barajlar vardır. Çaylardan ve pınarlardan alınan sularla da sulu tarım için imkan sağlanmaktadır. Ancak daha çok kuru tarıma yönelik buğday, arpa, nohut, mercimek gibi ürünlerin üretildiği Yalvaç’ta hayvancılık da önemli bir yer teşkil eder. Yalvaç halkının ekme yapımında kullandığı buğday, Yalvaç ekonomisine katkısı olan dolayısıyla da yöre halkının geçim kaynakları arasında yer alan tarım faaliyetlerindedir.

Kaynaklar buğday tarımının M.Ö. 5000 yıllarında Türkiye’nin kuzeyi ile Kafkasya’nın güney batısında ortaya çıkarak Mısır ve Mezopotamya aracılığıyla Avrupa ve Asya’ya yayıldığı bilgilerini vermektedir. Akdeniz’in eski halklarının beslenme sistemlerinde olduğu kadar ticari ilişkilerinde de önemli yer tutan buğday, öncelikle kutsal anlamlarla sembolize edilen ekmeğe dönüştürülür. Ekmeğin Anadolu’da Orta ve Ön Asya’nın geleneksel beslenme biçimlerinin vazgeçilmez ürünü durumundadır. Türk mutfağında buğday ürünlerinden hazırlanan ekmeğin türleri, unlu ve hamurlu yiyeceklerdeki çeşitlilik dikkat çekicidir (Kadıoğlu, 2013).

Ekmeğin halk inanışları içerisinde önemli bir yeri vardır. XIX. yüzyıl başlarında İstanbul düşüncesinde Allah’ın buğdayı insanlar, arpayı atlar ve darıyı kuşlar için yarattığına inanılmıştır. (Baykara, 2009:108).

İnsanoğlunun ilk besin maddelerinden biri olan Buğdayın Anadolu coğrafyasındaki önemi ve ekmeğin dönüşümünün nasıl olduğu şu mitte vurgulanmıştır: “Tanrı önce

Âdem’le Havva’yı yarattı. Cennetteyken Şeytan Havva’nın yasak meyveyi yemesini sağladı. Havva yasak meyveyi Âdem’e sundu. İkisi de bu meyveyi yedikten sonra cennette durmaları mümkün değildi. Tanrı, Âdem ve Havva’yı cezalandırdı. İkisini de dünyanın iki ayrı ucuna gönderdi. Tanrıya yıllarca yalvardıktan sonra bir araya geldiler. İlk defa açlık duydular. Tanrı onlara Cebrail’i gönderdi. Cebrail’in elinde bir buğday tanesi vardı. Ve Âdem’e toprağı kazmayı, tohumu toprağı atmayı, başaklar olgunlaşınca buğdayı toplamayı, un haline getirmeyi öğretti. Bir taşın üzerinde ekmeğı yoğurdu, pişirdi ve Âdem’le Havva’ya verdi (Kadioğlu, 1997: 194). Bu nedenledir ki insanoğlunun ilk yiyeceğı buğdaydan yapılan ekmeğ kutsal bir yiyecek haline gelmiştir.

İnsanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için ana besin olan ekmeğ, Türklerde ekmeğ ve ekmeğın çevresinde gelişen pişirme kültürünü oluşturmuştur. Yörede üretilen tarım ürününe bağılı olarak; buğday, çavdar, mısır gibi çeşitli besin maddelerinden ekmeğler yapılması, her yörenin kendine özgü ekmeğ türlerinin oluşumunu sağlamıştır. Ancak aynı tarım ürünlerinin yetiştiğı yörelerde dahi aynı üründen farklı ekmeğ türlerinin olması “ekmeğın pişirilme yöntemine” dikkat çekmektedir. Çünkü “Pişirme kültür vasıtasıyla dönüşümü gösterir.” (Oğuz, 2009: 376).

Fırın ve ekmeğ yapma kültürü insanlık tarihi kadar eskidir. Anadolu’nun farklı mahalli kültürlerinde farklı fırınlar ve farklı ekmeğ üretimleri karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle Yalvaç’ın da içinde bulunduğu Isparta coğrafyasında bile pek çok farklı fırın tipi ve ekmeğ üretimi geleneksel yapılardan günümüze değışime de uğrayarak devam etmektedir.

Bu fırınların pek çoğı evlerin içinde günlük ekmeğ ihtiyaçlarının karşılanması üzerine hazırlanmış küçük fırın ve ocaklar şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar, evin içindeki ocağın üstüne yerleştirilen bir sac üstünde, kurmuş olduğı bir kuzine sobanın fırınında günlük ekmeğ ihtiyaçlarını karşılayabilmektedir.

Köylerde, evlerin dışında kurulmuş tandırlarda imece usulü açılan ve pişirilen yufka (şepit) ailelerin birkaç aylık ekmeğ ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde yapılır. Isparta merkez ve köylerinde ise geçmişte evlerde bulunan küçük fırınlarda yapılan ekmeğ, bugün endüstrileşmiş şekliyle, Isparta, Sav, İslamköy ekmeğı adı altında kentli insanın ihtiyaçlarını karşılamaktadır.

Günümüzde birçok eski mesleğ yok olurken fırıncılık hala varlığını devam ettirmektedir; çünkü ilk insandan günümüze insanın bir ihtiyacı hiç değışmemiştir; ekmeğ yemek ve bu ihtiyaç olduğı sürece de fırıncılık var olacaktır.

Türk iskânının başladığı 13.yüzyıldan itibaren Yalvaç’ta zengin bir ekmeğ kültürünün yaşaya geldiğini görüyoruz. Bu manâda, Yalvaç’taki mahalle ekmeğ fırınları, üzerinde durulması gereken çok önemli bir sosyolojik ve kültürel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Köstüklü, 2010: 221).

Geçmişle günümüz arasındaki belirgin farkı görmek ve bu farkın sonuçlarının ne getirdiğı kültür çalışmaları için oldukça önemlidir. Öncelikle Yalvaç mahalle fırın ekmeğı olarak adlandırılan taş fırında pişirilen ekmeğı, geleneksel ve bugünkü durumuyla iki açıdan ele alacağız. İlk olarak gelenekselleşerek varlığını koruyup ve devamlılığını sağlayan her mahallede en az bir tane bulunan, fırınlarda kadınların geleneksel yöntemlerle ekmeğlerini pişirdiğı fırınlar; ikinci olarak da günümüzde ticari olarak açılan ve seri üretimle mahalle fırın ekmeğı üreten iş yerleri.

Geleneksel olarak yapılan ekmeğin yapımını aşamaları ile anlatacak olursak; kadınlar evlerinde, teknede hamuru hazırlayarak fırına giderler. Ekmek hamurunun yoğrulması genellikle sabah erken vakitlerde, tekne denilen tahtadan yapılmış büyük hamur yoğurma kabında yapılır. Yalvaçlının ev unu olarak adlandırdığı kepekli buğday unu yapılacak ekmek miktarına oranla teknenin her iki tarafına dökülür ve teknenin ortası boştur. Önceden hazırlanan maya teknenin ortasına konur ve üzerine bir miktar ılık su dökülerek yumuşatılır. Teknenin her iki tarafındaki una yeteri kadar tuz ilave edilir. Teknenin her iki tarafından aynı oranda hamur ortadaki maya ile yavaş yavaş ılık su ilave edilerek yoğrulur. Belli bir kıvama gelinceye kadar hamur yoğurma devam eder. Hazır maya kullanımı yaygınlaşmamışken doğal maya kullanılmaktadır. Doğal maya, daha önce yoğrulmuş olan ekmeğlik hamurdan bir parça ayrılır, bir sonraki ekmek yapımına kadar bekletilir ve ekmek yapılmadan bir gün öncesinde tekrardan ılık su ile yoğrulur ve sıcak bir ortamda bekletilerek maya haline getirilir.

Yoğurma bittikten sonra teknenin kapağı olmadığı için bir miktar un hamura serpilerek tekne, hamur bezleri ile sarılır. Hamur, eğer kış mevsiminde yoğrulduysa birkaç kat hamur bezi ile eğer mevsim yaz ise tek katla sarılır. Sarılmasının öncelikli nedeni hamurun Yalvaçlının deyimi ile çabuk “gelmesi” yani mayalanması içindir. Diğer bir neden de teknenin evden fırına kadar giderken dökülmemesi için sarılır.

Öncelerden tekneler omuzlara alınıp taşınırken, motorlu araçların çoğalması ile araçlarla fırınlara götürülmektedir. Fırına tekne ile götürülen hamurun gelmesi yani mayalanması için birkaç saat bekletilir. Bu sırada kadınlar arasında kim önce fırına geldiyse ona göre hamur pişirme sırasına girerler. Mayalanan hamur yapılacak ekmeğin büyüklüğüne göre “öğülme” denilen elle belli bir büyüklükte yuvarlak hale getirilerek hanayda hamur bezlerinin üzerinde tekrar mayalanması için dökülür ve burada da bir süre bekletilir. Daha sonra ekmek yapma sırası gelen kadın, hamur tahtasına “öğülmüş” hamurlarını aktarır ve onları eliyle açar, ortasına parmağıyla küçük bir delik deler. Daha sonra fırının önüne hamur tahtasında götürülen ekmeğin üzeri sulanır ve isteğe göre üzerine susam ve çörek otu serpilir.

Buraya kadar olan kısmı ekmeğin sahibi yaparken, fırına sürme işlemini de fırıncı yapmaktadır. Fırıncı kadın, küreğiyle ekmekleri tek tek fırına pişmesi için koyar. Pişen ekmekleri ekmek sahibi kadın alır ve soğuması için hanayda hamur bezlerinin üzerine serer. Soğuyan ekmekleri tekneye toplayarak evine götürür. Fırıncı kadın, bir önceki kadının ekmeklerinin pişmesinin ardından yeni gelecek olan kadın için fırının içini “söngü” yardımı ile temizler ve sırası gelen kadının getirdiği “gazelle” fırını yakar.

Mahalle fırınlarında sadece ekmekler yapılmamaktadır. Ekmeğin haricinde Yalvaç’a özgü olan “hamursuz”, ıspanak, yoğurt, kabak, peynir gibi iç malzemelerinden oluşan börekler de yapılmaktadır. Ramazan ve kurban bayramlarının arife günlerinde evlerde yapılan ceviz ve kesmik baklavası da pişirilmektedir. Aynı zamanda fırının içinde yanan gazellerin küllerinde Yalvaç’ın geleneksel yemeklerinden olan “keşkek” pişirilmektedir. Keşkeğin malzemesi evlerde hazırlanır ve topraktan yapılan çömlere konulur. Yenileceği günden bir gün öncesindeki akşam fırının külüne gömülen çömlük bir gün sonra pişmiş şekilde alınır.

Gelenek ve göreneğin devamı olan mahalle taş fırınlarında, günlük tüketime

yönelik yapılan ekmeğin yanında özel günlerde ikram edilmek için yapılan “hamursuz” da vardır. Daha çok düğünlerde, nişanlarda ve özel günlerde yapılan bir yiyecektir. Hamursuz “mayasız ekme” anlamına gelmektedir. Hamurdan yapılan bu yiyeceğin içine maya konulmamaktadır. Halk arasında “mayasız” ifadesinin yanlış anlaşılacağı düşüncesinden hareketle “hamursuz (hamırsız)” terimi ortaya çıkmıştır.

Hamursuzun yapılışı; öncelikle hamur teknesine un konur, teknenin her iki kenarına yığılan yeteri kadar un, maya kullanılmadan yeterince tuz ilave edilerek soğuk su ile yoğrularak hamur elde edilir. Mayalanmaya bırakılmadan elde edilen hamurlar 40 cm çapında açılır, açılan hamurun üzerine eritilmiş kaymak yağı tüm yüzeyi kaplayacak şekilde sürülür ve hamurlar rulo haline getirildikten sonra sarığı andıran bir biçimde kendi etrafında dairesel hareketle toplanır ve beklemeye bırakılır. Bu halde tekne veya tepsi yardımıyla fırına götürülen hamurlar yine hamur tahtası üzerinde tekrar 40 cm çapında açılır ve yüzüne yumurta sürüldükten sonra fırına fırıncı küreği yardımıyla atılır. Ancak fırının ısısı ekme yapımına göre daha düşük ısıda olmalıdır. Altı ve üstü pembeleşinceye kadar pişirilir.

Hamursuzun içerisine haşlanmış patateslerin ezilmesiyle elde edilen suyun katılarak daha lezzetli hamursuzlar yapılır, hamuru bezelere ayırdıktan sonra iki saat bekletilip pişirildiğinde ise tel tel olması sağlanır.

Halk inanışları içerisinde de hamursuz yerini bulur; Yalvaç geleneğinde hamursuz çoğunlukla gelin olan kızlar için yapılmaktadır ve nişanlarda çift olarak konulan hamursuz, gelin ile damadın didişmesini önlemek için tek olarak konulmaktadır.

Maddi kültür unsurları olarak ele alabileceğimiz fırında kullanılan araç gereçler ve ekmeğin yapımında kullanılan malzemeler;

Tekne, ölçüleri değişmekle birlikte genellikle 60 cm. eninde 130 cm. boyunda, 40 cm. yüksekliğinde ve tabanı daha dar olup yükseldikçe genişleyen ahşaptan yapılmış ve hamur yoğurmaya yarayan büyükçe bir kap.

Eysiran, 30 cm. uzunluğundaki, başlangıç kısmı yaklaşık 7 cm. genişliğinde olup bu genişlik 10cm boyuna devam eder ve daha sonra 3cmlik bir sap kısmı olan çelikten yapılmış hamurun teknedeki kazınmasını sağlayan gereçtir.

Hamurbezi, hamurun üzerine, altına ve tekneye sarılan, genellikle kalın ve pamuklu kumaşla yapılan örtü görevini üstlenen tekne örtüleridir. Daha eski yıllarda bu örtüler kullanılmış giyeceklerin ve eski yatak örtülerinin eşit parçalara ayrılarak birleştirilip yeniden dikilmesi ile elde edilmekte ve tasarrufa riayet kuralına uyulmakta idi (Köstüklü, 2010: 223).

Uğra, un taşımak için kullanılan tahtadan yapılan, küçük kova biçiminde taşıma aracı aynı zamanda da fırında kullanılan una verilen ad.

Gazel, sonbaharda çeşitli ağaç yapraklarının süpürülerek toplanması sonucu evlerde çuvallarla saklanan, fırını yakmak için kullanılan yakacak çeşididir.

Uzun tahta, yaklaşık 3 metre boyunda 50cm genişliğinde özellikle kavak ağacından yapılmış tek parça tahtalar olup, hamuru toplu halde haneyden fırına taşımak için kullanılan gereçtir.

Küreker, özellikle sert ağaçlardan imal edilen ince yapıda 5m uzunluğunda olup düz küreği andıran, hamurun fırına verilip çıkarılmasında kullanılan yassı biçimde kürekerlerdir.

Sönge, uzun bir sırtın ucuna bezlerin bağlanması ile oluşan ve fırının içine temizlemeye yarayan uzun temizlik aracıdır.

Kanca, tahta sırtık ucuna takılmış demir parçası olup fırının içindeki ateşi karıştırmakta kullanılmaktadır.

Her mahallede en az bir tane bulunan geleneksel fırınların mimari yapısı ve diğer yapı özelliklerine bakılacak olursa; kerpiç kullanılarak kalın duvarlarla inşa edilmiş, tavanına yakın yükseklikte çok büyük olmayan pencerelerle aydınlanan ahşap binalardır. Binaların içinde teknelerin konması ve hamurun dökülerek gelme işlemine bırakıldığı daha sonra da fırından çıkan sıcak ekmeklerin tek tek serilerek soğumaya bırakıldığı yerden bir metre yükseklikte ağaçtan yapılmış ve ahşap ile zemini döşenmiş “Hanay” denilen yükseltileri mevcuttur (Köstüklü, 2010: 221). Fırın ise bu hanayın karşısında yer alır. İçi taşla kaplı olan fırın ekmek yapacak olanların getirdiği gazel vb. yakacaklarla ısıtılır ve ısıtılan fırının bir tarafında ekmekler diğer tarafında da ateş yanar. Fırıncının becerisine bağlı olarak, ekmek hamurları sıralı bir şekilde fırının içine fırın küreği ile aktarılır.

Ekmek yaparken hamurun yoğrulması, hamura şekil verilmesi ne kadar önemli ise fırıncı da bir o kadar önemlidir. Çünkü fırıncı ekmek hamurunu, hamur tahtasından şeklini bozmadan almalı, fırına sürmeli ve hamurun her tarafının eşit bir şekilde pişmesi için düzenli olarak pişmekte olan hamurları çevirmelidir. Eğer bu şekilde fırıncı pişiremezse fırıncılık yapmasına toplum tarafından izin verilmemekte ve yapıyorsa da kadınlar o fırıncının olduğu fırını tercih etmemektedir.

Geleneksel meslek olarak düşünebileceğimiz Yalvaç’a özgü olan mahalle fırıncılığında diğer mesleklerden farklı olarak bu mesleği kadınların icra ettiğini görmekteyiz.

“Kadının yemek veren ve erkekle çocuğun yemek alan rolleri birçok kültürün karakteristiğidir. Yemeğin toplumun karşılıklı etkileşiminde iştirak etmekten ziyade kadının zamanının büyük bir kısmını ve gayretini ailesine hizmet ederek farklı taleplere yemek yapması modeline bu önderlik etmektedir.” (Oğuz, 2009: 381)

Önceden her ev, ekmeğini kendisi yaparken günümüzde geçmişe nazaran bir azalma vardır. Geleneğin yok olma tehlikesini fark eden Yalvaç Belediye Başkanı Tekin Bayram, Yalvaç’ta ekmek yapma geleneğinin unutulmaması ve yeni neslin daha iyi imkânlarla yararlanması için gösterdiği hassasiyetle, yaklaşık 7-8 yıl önce 20 adet fırını projelendirmiş ve geleneksel yapısını bozmamaya özen göstererek, önceden kerpiçten yapılan fırın binalarını günümüz “modern” malzemeleriyle yeniden inşa etmiştir. Her mahallenin muhtarlığına bağlı olarak işleyen bu fırınların olduğu binaların üzerinde kadınların oturma salonu olan binalar oluşturarak, kaybolmaktan kurtarmış ve toplumsal ve sosyal hayata yeni bir anlayışla kazandırmıştır. Ancak her ne kadar binalar yenilense de bir kültürün sadece somut malzemelerle gelecek kuşaklara aktarımı yapılamayacağı unutulmamalıdır. Yalvaçlının ekmek yapma yani hamur yoğurmadan, yapım aşamasına kadar olan geleneğini yeni yetişen kuşaklara tam anlamıyla aktaramaması, kadınların, hamurlarını yoğurup ekmek yapmaya fırınlara gelmemesi üzerine, bu yeniden inşa edilen fırınlarda orta yaş üzeri kadınların bir müddet ekmek yaptığı ve giderek kadınların üretmekten çok tüketmeye gittiği gözlemlenmiştir. Fırıncı kadınların da mesleklerini

aktarmakta zorlandıkları, bu fırınları çalıştıracak fırıncıların az bulunur olması gibi etkenler ile bir müddet fırıncı kadınlar kendi ürettikleri ekmeği satmışlardır. Geleneksel yapıda üretenler, bu işi “ekmek hakkı” karşılığında yaparken pişirmiş oldukları “15 ekmeğe” karşılık “bir ekmeğe” “hak” olarak alırlardı. Modernleşen ve yeniden yapılandırılan mahalle fırınlarında bu “hak” yerine belli bir ücret alınmaya başlanması ve hatta fırıncıların kendi ürettiği ekmekleri satmaya başlaması değişimin başlangıç noktası olarak görülebilir. Bu ticari yaklaşım da, diğer sanayi ekmeği üreten fırınlar tarafından hoş karşılanmamış ve ticari dönüşüm gerçekleşmiştir. Yalvaçlının yaratıcılığı olarak düşünebileceğimiz mahalle fırını ekmeği üreten, şahsa ait ticari fırınlar açılmıştır.

Geçmişle günümüz arasındaki değişimin en belirgin şekli, kültür endüstrisi olarak adlandırabileceğimiz Yalvaç geleneksel mahalle fırını ekmeğini yapıp satan “iş yerleri” açılmasıdır. Ekmek yapmasını bilmeyen veya günümüz koşullarında yapma imkânı olmayan kimseler bu iş yerlerinden ekmeğe, hamursuz ve böreklerini satın almaktadırlar. Geleneksel bir ürün olan Yalvaç mahalle fırın ekmeğinin üretimini günümüzde iş yerlerinde yapıyor olması, “kültür endüstrisi” olarak Yalvaç’ta ekonomik kalkınmaya önemli katkı sağlamıştır.

Mahalle fırını olarak adlandırdığımız ve kadınların bireysel yaptığı ekmekler artık belli esnafın eline geçmiştir ve bugün artık mahallelerde değil çarşı mevkiinde bulunmaktadır. Günümüzde artık üretilen ekmekler fırınlarda satıldığı gibi diğer şehirlerde yaşayan ve sipariş veren yalvaç ekmeğini özleyen Yalvaçlılara kargo ya da yolcu otobüslerine verilerek gönderiliyor. Hatta kentleşme sürecinin bir sonucu olarak Isparta kent merkezinde de Yalvaç ekmeği yapan fırınlar açılarak, insanların geleneksel ekmeğe duydukları özlemin giderilmesi sağlanmaya çalışılıyor. Buradan hareketle, kültür endüstrisi insanların bir dönem yaşadıkları geleneksel değerlerin gelişme süreci içerisinde değişmesine katkı sağlarken, en azından belki de ekmeğin bugünkü endüstriyel haliyle yaşamasına yol açmaktadır. Ekmekle ilgili bunun en belirgin endüstriyel örneğini, yurdun dört bir tarafında sıkça rastladığımız Trabzon ekmeği üretilen fırınlar açılarak, insanların geleneksel ekmeği ticareti yaparak, bu ekmeği kent imgesi ile yaşatmaya çalışmaktadırlar. Bu haliyle Yalvaç ekmeği de adı gelenekselde kalan endüstriyel bir ürün olarak kent imgesi şeklinde gelecek nesillere taşınmaktadır.

Gün geçtikçe sayılarının daha da arttığı bu türden fırınlarda yine kadınlar çalışmaktadır. Ancak değişim, üretimin tek bir kişi eline geçmesiyle olmuştur. Tamamen bir iş yeri mantığı ile açılan bu fırınlarda kullanılan fırın araç gereçleri son teknolojiyi takip eder tarzdadır. Bu yapı içerisinde Yalvaç Mahalle fırınları ve icracıları da çağın getirmiş olduğu gelişim ve değişimden etkilenmişlerdir. Yapının hızlı değişmesi de meslek ve icra yöntemlerini etkileyerek geleneksel ürünlere ve kültüre ekonomik boyut katmıştır.

Ortaya koymaya çalıştığımız mahalle fırınlarındaki hızlı gelişim sonucu fark edilemeyen değişim, gelenekselliğin yok olmasına ve mesleğin yapısının değişimine sebep olmaktadır. Bu durum ise var olan kültürel yaratım, aktarım ve tüketimi

farklılaştırmıştır.

Sonuç

Kültürel bellek ve imge merkezli kent markalarının oluşturulmasına, kültür ekonomisi kapsamında, özel bir önem verildiği görülmektedir. Çeşitli resmi kurumlar aracılığıyla yerel kültürü ulusala taşımak hedefi ile “Yalvaç Mahalle Fırınları”na üretim için destek verilmekte ve Yalvaç’ın kültür turizmine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. “Buranın (kent, yöre, ülke vb.) neyi/neleri meşhurdur?” sorusu, bir bakıma kentsel, yöresel ve ulusal imgeleri öğrenme, tanıma, deneyimleme ve bunu bir ya da birkaç kültürel unsurla anılaşırma ve gösterme isteğini ifade etmektedir. Yabancı/öteki/turist bu soruyu soruncaya kadar, ev sahipleri genelde bu konu üzerinde bilinçli ve ciddi bir şekilde durmuş ve düşünmüş değildir. İnsan ve toplum çok kere, yabancıнын kendisini tanıma arzusu karşısında, sahip olduklarının farkına varır. Deneyim avcılarını olarak tanımlanan turistlerin merakı, kültür turizminin olduğu kadar, kültürel bellek ve imge araştırmalarının da temelini meydana getirmektedir. Bugün hemen hemen her yerleşim biriminin, yörenin ve ülkenin yönetici ve araştırmacıları, hatta halkı bu soruya cevap bulmaya ve cevaplarını da geliştirerek herkese duyurmaya ve göstermeye çalışmaktadır (Özdemir, 2012: 108-109). Bu doğrultuda Yalvaç’ın kentsel imgesi durumuna gelen taş fırında pişirilen ekme ve ekme çeşitleri “Isparta’nın Yalvaç ilçesinin neyi meşhurdur?” sorusunun cevapları arasındadır.

Yalvaç mahalle fırınları geçmişten günümüze üretiminde yaşadığı değişimle günümüz tüketim kültürünün mantığıyla örtüşmektedir. Şöyle ki; geçmişte mahalle fırınlarında kadınlar, her hafta haftanın belli bir günü ekme hamurunu kendisinin yoğurup, pişirdiği sosyo-kültürel bir fırın alanı yaratmaktaydı. Ancak; günümüzde mahalle fırınları olarak değil “Geleneksel Yalvaç Ekmeği” satın alma hevesinin canlı tutulması olgusu ile gerçekte üretim ve tüketim çarkının işler tutulmasına ve kâr döngüsünün gerekliliği ilkesi üzerine kurulu olduğu bir “fırın işletmeciliği” sistemine dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Adorna, Theodor W., (2013), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baykara, Tuncer, (2009), **Türk Kültür Tarihine Bakışlar**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Çelik, Ş. Abdurrahman (2011) **Kültür Endüstrisi, Üç Yanlış Bir Doğru**, Literatür Yayınları : 627, İstanbul.
- Ekici, Metin, (2004), **Halk Edebiyatı El Kitabı** (III. Araştırma Yöntemleri) (Editör: M. Ocal Oğuz), Grafiker Yayınları, Ankara.
- Erataş, Filiz, Alptekin, Volkan, Uysal, (2013) “Doğan, Türkiye’de Kültür Ekonomisinin Gelişimine Yerel Bir Bakış”, Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:1 Sayı:2, Aralık.

- Göde, Halil Altay, (2010) **Yalvaç Masalları**, Fakülte Yayınevi, Isparta.
- Kadioğlu, Nihal, (2013) **Türk Mutfak Kültürü**, <http://turkoloji.cu.edu.tr> (Erişim Tarihi: 21.02.2013)
- Kadioğlu, Nihal, (1997) “Türk Mutfağının Akdeniz Mutfak Kültürünün Genel Özellikleri Yönünden Değerlendirilmesinin Önemi”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri**, Ankara.
- Köstüklü, Nuri, (2010) **Yalvaç Tarihi Üzerine Araştırmalar**, Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara.
- Oguz, M.Öcal, (2009), **Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?**, Geleneksel Yayıncılık, Ankara
- Özdemir, Nebi, (2012), **Kültür Ekonomisi ve Yönetimi**, Hacettepe Yayıncılık, Ankara.
- Sennett, Richard, (2009), (Çeviren: Melih Pekdemir). **Zanatkâr**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ÖZET

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE ÖRNEK OLARAK ISPARTA/YALVAÇ EKMEK KÜLTÜRÜ VE DÜNDEN BUGÜNE MAHALLE FIRINCILIĞI

Anadolu'nun her yöresinin kendine özgü ekmek çeşitleri ve bu ekmeklerin yapıldığı çeşitli fırınlar vardır. Coğrafi şartların etkisiyle de çeşitliliğini gördüğümüz ekmek ve fırınlar somut ve soyut yerel kültürel özellikler taşımaktadır. Anadolu sahasının Türk kültürünün farklı yüzlerinden birisi olan Isparta'nın Yalvaç ilçesinde kendine özgü diyebileceğimiz bir ekmek çeşidi ve mahalle fırınları vardır. Bu fırınlar, geleneksel süreklilik içerisinde geçmişten günümüze üretiminde değişim göstererek günümüz kültür endüstrisine katkı sağlamaktadır.

Farklılık, yaratıcılık ve özgünlük temelinde şekillenen birçok yöresel hizmetler ve faaliyetler ekonomik bir etkinlik aracı olarak değerlendirilerek kültür enstitülerini oluşturmaktadır. Bu durumda Yalvaç mahalle fırınları, kültür ve ekonomi arasındaki ilişki kapsamında düşünüldüğünde günümüz yerel ekonomik değerlerin kültürel taşıyıcılık görevini üstlenmiştir.

Yalvaç mahalle fırınları geçmişten günümüze üretiminde yaşadığı değişimle günümüz tüketim kültürünün mantığıyla örtüşmektedir. Şöyle ki; geçmişte mahalle fırınlarında kadınlar, her hafta haftanın belli bir günü ekmek hamurunu kendilerinin yoğurup, pişirdikleri sosyo-kültürel bir fırın alanı yaratmaktaydılar. Ancak; günümüzde mahalle fırınları olarak değil “Geleneksel Yalvaç Ekmeği” satın alma hevesinin canlı tutulması olgusu ile gerçekte üretim ve tüketim çarkının işler tutulmasına ve kâr döngüsünün gerekliliği ilkesi üzerine

kurulu olduğu bir “fırın işletmeciliği” sistemine dönüşmüştür. Bu durumda günümüz Yalvaç halkı kültürel bağlamda mahalle fırınlarında ekmek yapmayı bırakarak, sadece tüketen toplum özelliklerini gösteren geleneksel çerçevede kendisine yeni ihtiyaçlar yaratmış ve kültürel endüstri alanının gerçekleştirilmesine hizmet etmektedir.

Anahtar kelimeler: Yalvaç; mahalle fırıncılığı; ekmek; kültür endüstrileri

ABSTRACT

AN EXAMPLE FOR THE INDUSTRY OF CULTURE: ISPARTA/YALVAÇ BREAD CULTURE AND LOCAL BAKERY FROM THE PAST TO THE PRESENT DAY

In every part of Anatolia there are specific types of bread and various bakeshops where the bread is made. Bread and bakeshops have native properties -concrete or abstract- under the geographical conditions as well. In Yalvaç county of Isparta, there are types of bread and local bakeshops particular to itself. Within the traditional continuity, the bakeshops contribute to today’s cultural industry as they show changes of production.

Many local services and activities shaped by difference, creativity and originality form cultural institutes being assessed as a means of economic activity. In this case, Yalvaç local bakeshops can be seen to function as a cultural carrier of today’s local economic values.

With the changing production from the past to the present, Yalvaç local bakeshops coincide with today’s consumption culture’s logic. That is to say, women working in the local bakeshops used to knead dough and bake on a certain day of the week, thus creating a socio-cultural baking ambience. However, at the present day, with the feeling of keeping the eagerness of buying “Traditional Yalvaç Bread”, there appears a system of bakery that aims at keeping the production-consumption wheel active and that is based on the necessity of profit cycle. Thus, in our day, Yalvaç people giving up making bread in local bakeshops as a cultural thing create new needs for them within the traditional framework showing only consumption society’s properties and serve the realization of cultural industry field.

Key words: Yalvaç; local bakery; bread; cultural industries









CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.45

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ESERLERİNDE KAHVE VE KAHVE KÜLTÜRÜ

Seda Gül KARTAL*

GİRİŞ

Bir bitki türü olan kahve, ana vatanı Habeşistan'da önce yiyecek olarak tüketilmiş, XV. yüzyılın başlarında ise Yemen'de tanınmaya başlamıştır. Aynı yüzyılın sonlarından itibaren ise kahve bitkisinin tanelerinin çekirdek kısmı, toz hâline getirilerek ve sıcak su ile karıştırılarak içecek hâlinde tüketilmeye başlanmış ve bu şekilde yaygınlık kazanmıştır. XVI. yüzyılın başlarında Mekke'ye, ardından Kahire'ye ve nihayet yüzyılın ortalarına doğru da İstanbul'a ulaşmıştır. (Bostan 2001, ss. 202-203) Bundan itibaren kahve, Osmanlı toplumunda bir içecek olarak her kesimin beğenisini kazanmış, yoğun bir şekilde benimsenmiş ve günlük hayatın vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Hatta tüketildiği diğer toplumlardan farklı pişirme usulleri ve tüketim biçimleri üreterek zamanla millî bir içecek hâline dönüşmüş ve "Türk kahvesi" adıyla anılmaya başlamıştır.

Osmanlı'da kahve yetişmemesine rağmen dünyaya kahveyi tanıtan da Türkler olmuşlardır, dahası Türk kahvesi kavramı dile o denli yerleşmiştir ki, bu durum Türk kahvesinin aslında bir pişirme yöntemi olduğunu handiyse gölgelemiştir. (Bingöl 2013, s. 79) Bir içecek olarak toplumsal hayatımıza girmesiyle birlikte kahve etrafında çok geniş bir kültürel birikim de oluşmaya başlamıştır. Bu kahve merkezli kültürel birikim ortamı, büyük bir hızla gelişmiş ve geniş bir alana hâkim olmuş, aynı zamanda Türk insanının

* Dr. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, El-mek: sedagulkartal@gmail.com.

toplumsal yaşantısına etki etmiştir. (Yıldız 2006, s. 635) Gerçi bu sadece bize mahsus bir özellik değildir. Kahve tüm toplumlarda sosyolojik açıdan ele alındığında sadece bir içecek olarak değerlendirilemez. (Giddens 2012, ss. 38-39) Zira kahve kabul gördüğü her toplumda kısa sürede toplumsal ilişkileri şekillendiren, hazırlanmasından sunumuna ve içimine kadar pek çok ritüeli olan sosyolojik bir olguya dönüşmüştür, (Demir 2014, s. 9) fakat bu ritüeller yaşam şekliyle ilgili olduğu için toplumdan topluma farklılık göstermiştir. Bizde kahve, içme ve tadın çok ötesinde, kendine has nizamı olan kurumsal bir yapılanmanın ifadesidir. Bu kurumun da az çok nüfusuyla bir halkı, bir geleneği, bir kabul merasimi, bir mekân anlayışı ile bir “tezyin” ve “tefriş” tarzı, hatta bir hiyerarşisi vardır. (Tekin 2012, ss. 40-41) Bu nedenle Türk kahvesinin; tadı, kokusu, köpüğü, kendine has pişirme yöntemi, içildiği zaman ve mekânlarla birlikte kendi etrafında bir medeniyet yarattığını söylemek yanlış olmaz. (Keskin 2014, s. 27) Bu özellikleriyle kahve, kültürel ve toplumsal bir içecek vasfı taşımaktadır. Kahve kültürü geçmişten günümüze bazı değişikliklere uğramış, hatta bazı âdet, gelenek ve göreneklerini yitirmiş olmasına rağmen gündelik yaşantımızda hâlen canlı bir biçimde yaşamaktadır.

Köksal Alver, (2004, s. 20) edebiyatın bir ayna gibi içinde oluşturulduğu toplumun normlarını, gelenek ve göreneklerini, bireylerinin de tutum ve davranışlarını yansıttığını ifade eder. Mehmet Kaplan (2002, s. 10) da edebiyatı, bütün kültür ve medeniyet unsurlarının aynadaki aksine benzetir. Bu sebeple kültür sahasındaki tüm unsurların akislerini, edebiyatta bulmanın mümkün olduğunu, her edebî eserde hayat veya kültürün bir parçasının görüldüğünü ve bir eserin güzelliğinin de aksettirdiği hayatın zenginliği ile ölçülebileceğini ifade eder. Bu nedenledir ki Türk kültür ve sosyal hayatımızda etkili bir yer edinen kahve ve kahve kültürü, sözlü ve yazılı edebî ürünlere girmiş, edebiyatımızda geniş akisler uyandırmıştır.

Kahve, başlangıçta edebî ürünlerde daha çok tıbbî, dinî ve siyasi cihetiyle tartışılan ancak keyif verici hassası göz ardı edilmeyen bir madde olarak yer almıştır. (Açıkgöz 1990, s. 1164) Bir kültüre dönüşmesiyle birlikte de kendi etrafında oluşturduğu maddî ve manevî tüm unsurlar ve toplumsal hayatta kendisine özgü yarattığı teamül ve alışkanlıklarla birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Bu bakımdan son yıllarda kahve kültürünün edebiyatımıza yansımaları ile ilgili olarak birçok değerli çalışma yapılmıştır. Namık Açıkgöz, *Kahvenâme* adlı çalışmasında, klâsik Türk kültürü ve geleneği çerçevesinde oluşan sözlü ve yazılı edebî kültür birikimlerinde kahveyle ilgili birçok beyit, manzûme, türkû, mânî, tekerleme, bilmece, atasözü, deyim ve fıkrayı tespit edip bir araya getirmiş ve farklı açılardan değerlendirmiştir.* M. Sabri Koz da Kemalettin Kuzucu ile birlikte kaleme aldığı *Türk Kahvesi* adlı eserin ikinci bölümünde Türk halk kültüründe kahvenin yeri ve önemine değinirken masal, halk hikâyesi, geleneksel Türk tiyatrosu, bilmece, atasözü, deyim, ölçülü söz ve türkülerde kahvenin ne şekilde yer aldığına dair örneklerle yer verir.** Beşir Ayvazoğlu ise *Kahveniz Nasıl Olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi* adlı çalışmasında kahvenin tarihi, sosyal hayatımıza girişi, kahve etrafında oluşan kültürel birikim gibi hususlardan bahsetmekle birlikte edebî metinlere dayanarak kültür-

* Bkz. Açıkgöz, Namık (1999). *Kahvenâme*, Ankara: Akçağ Yay.

** Bkz. Kuzucu, Kemalettin; M. Sabri Koz (2015). *Türk Kahvesi*, İstanbul: YKY Yay.

müzde kahve ile ilgili âdet ve geleneklere dair açıklamalar yapar.*** Bu eserde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Can Pazarı*, *Cehennemlik*, *Gulyabani*, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* ve *Nimetsinas* adlı romanlarından da bazı örneklerle yer verilmiştir.

Gürpınar'ın bu beş romanı dışındaki eserleri de kahve kültürü unsurlarına yer verilmesi açısından çok zengin bir içerik taşımaktadır. Bunda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerini besleyen en önemli kaynaklardan birinin folklor unsurları olmasının etkisi büyüktür. Önder Göçgün (1993, s. IX) Gürpınar'ın edebiyatımızın önde gelen roman-cılarımızdan birisi olma hüviyetinin yanı sıra bir fikir adamı ve Tanzimat sonrası değişmeye, gelişmeye başlayan son dönem Türk sosyal hayatının da elli yıllık bir gelenek ve görenek tarihçisi olduğunu belirtir. Berna Moran (2000, ss. 114-115) ise yazarın en çok övülen yönünün gelenekleri, örf ve âdetleriyle İstanbul'un çeşitli dönemlerdeki toplumsal yaşamını canlandıran tarihî yönü olduğuna dikkat çeker. Bu sebeple Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde yer verdiği kültürel unsurlar, daha önce araştırmacıların dikkatini çekmiş, bu bağlamda çalışmalar yapılmış, fakat Beşir Ayvazoğlu'nun çalışması haricinde yazarın eserlerinde yer alan kahve ve kahve kültürü ile ilgili unsurlara alâka gösterilmemiştir.

Bu konudaki eksikliği giderme fikriyle hareket ettiğimiz çalışmamızın amacı kahve ve kahve kültürünün Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerine yansıyan yönüyle insan ve toplum üzerindeki tesirlerini tespit etmektir. Bu sebeple, öncelikle yazarın ilk romanı *Âyine - Şık*'ı yayımladığı 1889'dan vefat tarihi olan 1944 senesine kadar geçen sürede kaleme aldığı roman, hikâye ve tiyatro türündeki tüm eserleri incelenmiştir. Bu incelemede prensip olarak eserlerin ilk baskıları kullanılmıştır.** Bu eserlerde tespit edilen kahve ve kahve kültürü ile ilgili unsurlar, kendi içinde sınıflandırılarak ve bu doğrultuda örneklere başvurularak kahve pişirme usulleri, kahve ikramı, kahve tüketiminin biçimleri, kahvenin faydaları, kahvenin yanında tüketilen keyif verici maddeler, telve ve kahve sözleri başlıkları altında incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Böylelikle yarım asırlık bir zaman dilimi içerisinde Türk toplumunu ve toplumunun kültürel zenginliklerini çeşitli yönleriyle ele alan Gürpınar'ın eserlerinde kahvenin kültürel manada toplumsal hayatımızdaki yeri, insan ilişkilerine etkisi ve kahve ve kahve kültürü ile ilgili unutulmaya yüz tutmuş bazı âdet, gelenek, teamül ve alışkanlıklar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmamızla kahve ve kahve kültürümüzle ilgili edebiyat ve sosyoloji alanında ileride yapılacak çalışmalara katkı sağlamayı amaçlıyoruz.

Kahve Pişirme Usulleri

Türk kahvesi, yeşil tane hâlindeyken tavada veya dolapta kavrulup özel kaplarda soğutulduktan sonra havanda, dibekte dövülüp ya da değirmende çekilip pişirmeye hazır hâle getirilir. Aslında kahve, dünyanın her yerinde çeşitli şekillerde kavrulur, dövülür veya el değirmenlerinde çekilir, fakat onu “Türk kahvesi” yapan ve ülkemizde kahve

* Bkz. Ayvazoğlu, Beşir (2016). *Kahveniz Nasıl Olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi*, 3. baskı, İstanbul: Kapı Yay.

** Bu eserlerden sadece yazarın *Eti Senin Kemiği Benim* (1963) adlı hikâye kitabının ikinci baskısı incelenmiştir. Bunun sebebi kitabın ilk baskısında yer alamayan on hikâyenin genişletilmiş ikinci baskıya dâhil edilmesidir.

yetişmemesine rağmen dünyada bu adla tanınan ve anılan bir kahve olmasını sağlayan unsurlardan en önemlisi kendine has pişirilme usulleridir. (Kuzucu ve Koz 2015, s. 313) Günümüzde Türk kahvesi ekseriyetle zevke göre sade, az şekerli, orta şekerli ve şekerli olmak üzere dört farklı şekilde pişirilip tüketilmektedir. Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde pişirildiği esnada kahveye şeker katıp katmama durumu, kahveyi içecek kişinin zevkenden çok tiryakilik durumuna göre değişir. Mesela yazarın İnsanlar Önce Maymun muydu? adlı romanının kahramanı Muallâ Lâhuti Efendi, yemek üzerine kahvesini nasıl içmek istediği sorulduğunda “*Ben kahve tiryakisi değilim. İçersem her zaman şekerli içerim.*” (s. 256) cevabını vererek kahve tiryakilerinin, tadını ve lezzetini şekerle bozmak istemedikleri için kahveyi şekersiz, bir diğer deyişle sade içmeyi tercih edişlerine göndermede bulunur. Bu tiryakilerden biri *Nimetsinas* adlı romanın kahramanı Emsal Kalfa'dır. Evde hizmetçi olarak işe başlayan Neriman'a elinin işe yatkın olup olmadığını anlamak için ilk iş olarak kahve pişirme görevi verir: “*Ay Neriman, git şu dolabı aç, orada kahve takımları var. Birer fincanlık iki cezve al. Bize birer kahve pişir. Ben sade içerim; öteki kalfa şekerli içer.. Haydi, bakayım, elin işe yaraşıyor mu göreyim! Kahveyi sakın kestirme, köpüklü olsun...*” (s. 60) Burada Türk kahvesinin pişirildiği sırada köpüğünün kaçmasına halk dilinde “kahveyi kestirmek” denildiği görülmektedir.

Yazarın eserlerinde yer alan birçok şahıs, kahvelerinin köpüklü olması kadar koyu kıvamlı olmasına da ehemmiyet verir. Mesela *Can Pazarı* romanının kahramanı Veysi, arkadaşı ve kendisi için kahve ısmarlarken kahveciyi bu konuda ikaz eder: “*Baba, iki şekerli kahve yap. Fakat yorgunuz, dikkat et, kestane suyu olmasın.*” (s. 70) Burada az miktarda kahve ile pişirilen kahvenin “kestane suyu”na benzetilmesi dikkat çekicidir. *Cehennemlik* adlı romanın kahramanı, ihtiyar bir kahve tiryakisi olan Hekim Senaî Efendi de aynı benzetmeyi yapar. Kendisi için kahve yapılması emrini verirken de kahvesinin nasıl pişirilmesi gerektiğini uşaklara izah eder:

“*Biraz dinlendikten sonra gözlük adeselerinin parlaklıkları altında gaip olan gözlerini kaldırarak zayıf, kesik bir seda ile:*

- *Bir bardak su ve kahvem,*

dedi. Fakat başı henüz muhataplarına müteveccih, dudakları aralık durduğundan emrini bitirmemiş olduğunu uşaklar anlayarak bekliyorlardı. Ve sonra ağır ağır ilâve etti:

- *Kahvem mümessek fakat menkû' değil matbuh olsun...*

Uşaklar çekildi. Yalnız kalınca:

- *Tabahat de tababet gibi münkâriz oldu. Nerede o eski konaklar? Evvelki uşaklar? Kahvenin atik usul-i tabhı? Şimdi kahve diye lezzetsiz, rayihatsız, kestane suyu gibi meşrûb-i siyah getirirler...*” (ss. 90-91)

Misk, kakule, amber ve karanfil gibi bitkisel maddelerin toz hâlinin çekilmiş veya öğütülmüş kahveye karıştırılması ve elde edilen bu karışımın pişirilmesi, eski kahve pişirme usullerimizden biridir. Senaî Efendi'nin istediği kahve de tat ve koku bakımından zenginlik katması için kahveye “misk” karıştırılması suretiyle pişirilen “mümessek kahve”dir. *Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)* romanında da Dinarî İzzet Efendi adlı bir ihtiyarın konağında konuklara geçmiş zamanlara ait bir konukseverlik terbiyesi ile “*eski usul üzere pişirilmiş kakuleli nefis kahveler*” (s. 209) ikram edilir. Bu çeşit kahve-

leri tüketen ve konuklarına ikram eden iki roman kahramanı da Osmanlı kültürünün tüm hususiyetlerini üzerlerinde taşıyan ve geçmişe bağlı kişilerdir. Bu tesadüf değildir, zira bu şahıslar hayat görüşlerine uygun olarak gündelik yaşantılarında kültürel değerleri ve âdetleri yaşatmaktadırlar. Bu değerlerden biri de geleneksek kahve kültürüdür.

Yazarın eserlerinde karşımıza çıkan bir diğer kahve pişirme usulü ise daha ziyade kahve tiryakisi şahıslar tarafından tercih edilen “okkalı kahve”dir. Bu kahvenin özelliği bol telveli, koyu kıvamlı ve köpüklü olması; aynı zamanda normal fincanın iki katı büyüklüğünde olup ekseriyetle kulpsuz olarak tasarlanmış “okkalı fincan”da tüketilmesi- dir. Şeytan İşi romanının kahramanı Muammer Efendi, keyif çatmak için kahve içmeye oturduğu zaman önündeki “*okkalı fincanlar birkaç defa dolar, boşalır.*” (s. 3) *Muhabbet Tılsımı* adlı romanda da kahve tiryakileri olan İlyas ve İshak bir araya geldiklerinde kahvelerini “*küçük yoğurt kâsesi kadar okkalı fincanlar*”da (s. 47) içerler.

Yazarın eserlerinde gördüğümüz bir başka kahve çeşidi ise “taklit kahve”dir. Aynı zamanda bir ticaret metaı da olan kahve, bazı ekonomik problemlere bağlı olarak kahve fiyatlarındaki yükselişler veya savaş dönemlerinde yaşanan yokluklar gibi sebeplerle zaman zaman tüketicilerin zor ulaştığı pahalı bir madde hâline gelmiştir. Bu yokluk dönemlerinde tüketiciler, bilhassa kahve tiryakileri, taklit veya diğer bir tabirle sun’î kahvelere yönelmek zorunda kalmışlardır. Bu kahveler; arpa, nohut, bakla, çitlembik, fındıkkağı ve hindiba gibi bitkisel maddelerin kahve ile karıştırılması veya tek başlarına kahve yerine kullanılması suretiyle pişirilmektedir. “Mırnav... Mırnav” adlı hikâyenin kahramanı Türkan Hanım ve ailesi, bir yangında tüm mal ve mülklerini yitirerek fakir düşmüşlerdir. Kahve alacak parası olmayan Türkan Hanım, bir tiryaki olması sebebiyle çaresizlikten taklit kahve tüketmek zorunda kalır:

“Lâkin hani kahve? Eskiden hastalanınca eş dost ilaç salık verirlerdi. Şimdi birbirimizden yiyecek, içecek reçeteleri alıyoruz. Sepetimde on türlü kahve tertibi var. Bakla kabuğu, zeytin çekirdeği... Daha böyle önceleri süpürüntülüğe attığımız neler varsa kavrulup, dövülüp, çekilip kahve kutusuna konacak! Ve o niyete pişirilip içilecek... Bunlar taka tuka tertibi, içlerinde kahveden başka her şey var.” (1973c, s. 48)

İncelediğimiz eserlerde kahve pişirmek için çoğunlukla mangal kullanıldığı görülmektedir. Bu usul sayesinde mangalın küllenmiş ateşinde yavaş yavaş pişen kahve, ayrı bir lezzet kazanır. Buna “kül kahvesi” de denilir. İlk olarak cezveye kişi sayısına göre su konular, suya da gerektiği kadar kahve ve isteğe göre şeker ilâve edilir. Ardından mangalın üstüne cezve yerleştirilir ve bu şekilde yavaş yavaş pişen kahve köpüklenir. İlk taşımın ardından köpük fincanlara dağıtılır ve cezve tekrar mangala sürülür; ikinci taşımın ardından ise kahvenin tümü, köpüğü dağıtılmamaya çalışılarak fincanlara dökülür. *Tesadüf* romanının kahramanı Gülsüm de evinin işlerini bitirdikten sonra bir odaya çekilerek kahvesini mangalda pişirir: “*Kaynanamın dırdırından kurtulmak için sokak üstündeki cumbalı küçük odaya çıktım. Mangalı önüme çektim. Cezveyi sürdüm. Belimi şöyle erkân minderinin yastığına dayadım. Oooh, dünya varmış, rahat varmış, biraz nefes alayım, kahvemi içeyim derken sokaktan bir satıcı sesi geldi.*” (s. 43) Bu alıntı- da, mangalın küllenmiş ateşinin üzerine cezveyi yerleştirmek suretiyle kahve pişirmeye “cezveyi sürmek” denildiği ve mangal başında kahve pişirip içmenin, bir dinlenme ve keyif çatma amacı taşıdığı görülmektedir.

Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahve pişirmede kullanılan mangal çeşitleri şunlardır: Mustafîlü'ş-*şekl* (dikdörtgen biçimli) büyücek saç mangal (1902, s. 35), ufak sarı mangal (1915a, s. 36), beyaz bakır mangal (1923, s. 597), battal saç mangal (1928, s. 47). Yazarın eserlerinde kahvenin az da olsa ispiroto ocağında (1923, s. 570) ve gaz ocağında (1948, s. 187) da pişirildiği görülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen “Mırnav... Mırnav” adlı hikâyenin kahramanı Türkan Hanım ise mangal kömürü alamadığı için başka yöntemlerle kahve pişirmek mecburiyetinde kalır:

“Ahbaptan biri ‘Mezarlıktan kozalak toplayınız. Üç kozalakla iki fincan kahve pişer!’ dedi. Sabah karanlıkları kabristanlara gittim. Kozalak değil, mezarlıklarımızda yavaş yavaş selvi bile bulamayacağız. En ufak ot parçasına kadar silmişler, süpürmüşler...

Yine ahbaptan birisi salık verdi. Bir bütün gazeteyi ufak ufak yırtmalı. Sekize bölmeli. Birer birer kullanılmalı. Bir gazetenin aleviyle böyle bir fincan kahve pişiyor, dedi. Denedim, sahi maltız ocağında, ispirotodan iyi, güzel pişiyor, ama gazeteyi nerede bulmalı?” (1973c: s. 47)

Türkan Hanım'ın ve ahbaplarının, kahve pişirmek için zorunlu olarak farklı yollara başvurmaları, kahve müptelalıklarının boyutunu göstermesi açısından önemlidir.

Metres romanında Hâmi Bey (s. 13) ve *Tebessüm-i Elem*'de Mehmet Kenan Bey (s. 551) gibi Frenk hayranı, alafranga tiplerin ise “sütlü kahve” içtiği ifade edilir. Bir miktar kahvenin süte katılmasıyla elde edilen sütlü kahvenin, yazarın eserlerinde sadece Avrupaî hayat tarzını benimseyen iki şahıs tarafından tüketilmesini, sütlü kahvenin kültürümüze batıdan girmiş bir kahve pişirme usulü olmasıyla izah etmek mümkündür.*□

Kahve İkramı

Bir içecek olarak kahve, tüketiminin yaygınlaşmasının ardından her evin ve kamusal mekânın basit bir ikram ve ağırlama vasıtası hâline gelmiştir. Bir fincan kahve ikramı, dostlukları hatırlatan ya da pekiştiren bir sembole dönüşmüş ve bu sebeple zengin ya da yoksul her aile, evinde, varlığı ölçüsünde kahve malzemesi bulundurma ihtiyacı duymuştur. (Kuzucu ve Koz 2015, s. 61) Bu şekilde kahve içme ritüeli gündelik hayatın olağan bir parçası olarak kendine yer edinirken zamanla kişiler arası yüz yüze yeni davranış kalıpları da üretmiştir. (Bingül 2013, s. 86) Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde de kahvenin kültürümüze girmesinden itibaren kendisine ait doğurduğu âdetler, gelenekler ve davranış kalıplarından biri olan kahve ikramı geniş bir yer tutmaktadır. Bu ikram bazen konuklara, seçenek sunularak “*kahve mi, çay mı?*” (1964b, s. 15), bazen de başka bir seçeneğe yer verilmeyerek kahvelerini “*sade mi, şekerli mi?*” (1946, s. 146) içmek istedikleri sorularak gerçekleşir. *Hakka Sığındık* adlı romanda ise kahramanımız iş yerine gelen konuğunu odadaki en rahat koltuklardan birine oturtur ve doğrudan kahve ikramına yönelir. (s. 134) *Utanmaz Adam* adlı romanda da ev sahibi, konuğuna benzer şekilde kahve ikramında bulunur:

* XVII. yüzyılın başlarından itibaren kahve, Avrupa'da da tanınmaya ve tüketilmeye başlamıştır. Kısa sürede de alışılmışın dışında popüler olmuştur. Avrupalılar geleneksel içme tarzına saygıdan başlangıçta kahvenin içine şeker katmasalar da bir süre sonra ise acılığını yumuşatmak için kahveyi süte karıştırıp tüketmeye başlamışlardır (Tez 2012, s. 230).

“Avnussalâh mükrim bir beşâşetle hizmetçilere emirler verir:

- Çabuk efendi hazretlerine kahve, cıgara. Nargile emir buyurulursa o da var.

Abdullah Ömer Efendi biraz müteaccip bakışlarla:

- Efendim kulunuzu mahcup ediyorsunuz. Bu kadar izzet ve ikram... Bu kötü dünyada ne iyi insanlar da varmış.

- Bir şey değil efendim, insanlık vazifemiz...” (ss. 440-441)

Burada konuğun, ev sahibine gösterdiği müspet tepkiyi, kültürümüzde kahve ikramının, konukseverliğin en büyük göstergelerinden biri olarak kabul edilmesi ile izah etmek mümkündür. Hatta yapılan bir kahve ikramı, ev sahipleri ile tartışan öfkeli bir konuğun tutumunu müspet manada değiştirmesini dahi sağlar:

“- Haydi buyurunuz. Bir kahve içip dinleniniz...”

Yenge Emine Hanım, kocakarıyı odaya alır. Başköşeye oturtur. Eline kahveyi sunar. İhtiyar kadın, muamelenin aldığı şu netice-i ikram ve nezakete mukabil tebdil-i tavır lüzumunu his ile...” (1915b, ss. 34-35)

Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler) adlı romanda kendisinden yardım isteyen fakir bir ailenin evine giden Salâh Efendi ise ev sahiplerinin kendisine kahve ikram edecek imkâna sahip olmadıklarını şu şekilde anlar:

“Kadın bana bitik bir yüzle:

- Efendi, gideyim size bir yorgunluk kahvesi pişireyim, dedi.

Hâlbuki kahve pişirilecek bir evde misafirden böyle bir müsaadeye hiç lüzum yoktur. Bu sual kahvenin pek büyük külfetler ve masraflarla pişirilebileceğini veyahut hiç pişirilemeyeceğini anlatır. Bu garip suale maruz kalan misafir, vereceği kat’î red cevabı ile ev sahibini bu ikram külfetinden kurtarmış olur. Binaenaleyh kahveyi katiyen reddettim.” (s. 125)

Bu romanın şahıslarından biri olan Halise Hanım ise kahve ikramı ile ilgili âdet ve geleneklerin unutulmaya yüz tutmasına dair bir eleştiri yapar:

“Şimdi kahve pişirerek yanlarına çıkıp da: ‘Efendim sefa geldiniz. Uğurlar kademler getirdiniz’ diyelim mi demeyelim mi? Zaman değişti. Bizim bildiğimiz o eski yollar, erkânlar kalmadı. Fakat evlâdım bunlar kiracılarımız olmakla beraber bugün herhâlde misafirlerimiz sayılırlar.

...Biz vazifemizi yapalım da onlar ne derlerse desinler. Güzel bir kahve pişirdim. Mihriban’a yeni prostelasını giydirdim, tepsiyi eline verdim. İki bardak su ile beraber yukarı gönderdim.” (s. 20)

Yine aynı romanda başka bir geleneğe rastlarız. Eğer evde kahve ikramında bulunacak erkek bir hizmetli yoksa erkek konuklara evin hanımı ya da hanımlarından biri kahve ikramında bulunmaz. Kahve tepsisini evdeki kadınlardan biri kapı aralığından uzatır, odada bulunan evin beyi de tepsiyi alarak kahveyi konuklara sunar. (s. 91)

Kahve ile ilgili çok bilinen ifadelerden biri olan “acı kahve” ise halk dilinde alçak-gönüllülük ve tevazu sembolü olarak kabul edilir (Ergun 2014, s. 107) ve bu sebeple kahve ikramında bulunulurken de sık sık telaffuz edilir. Mesela “Horoza Ses Talimi” adlı hikâyede kiralık bir köşke ailesi ile birlikte bekçilik yapan ihtiyar bir kadın, köşkü görmeye gelen beyleri ve hanımları bir ağaç altına “*bir acı kahvemizi içiniz*” diyerek

buyur eder (1934b, s. 66). Ayrıca ikram edilen bir fincan acı kahve, uzun süreli dostlukların habercisi ve bir sosyalleşme aracı olarak da görülür. Bu sebeple *İffet* adlı romanın şahıslarından bir kadın, “mahalleye geldikleri günden beri kimseye bir fincan acı kahve içirmediler” (s. 77) diyerek kendisini ve diğer komşuları evlerine kahve içmeye davet etmeyen, dolayısıyla kendileri ile komşuluk ve dostluk ilişkisi kurmayan İffet ve annesini eleştirir.

Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahve ikramının çeşitli sebeplerle reddedildiği durumlara da rastlanır. *Bir Muadele-i Sevda* adlı romanda eşleri hakkında mühim bir görüşme yapmak için ilk defa yüz yüze gelen Naki Bey ve Nazire Hanım, Florya'da bulunan bir açık hava kahvesine giderler. Naki Bey, bu kahvede çevrenin birbirlerine yabancı olduklarını anlamaması için Nazire Hanım ve yanında bulunan dadısına kahve ısmarlamak mecburiyetinde kalır. Kadınlar ise toplum içinde yabancı bir erkeğin yanında kahve içmeyi kadınlık terbiyesine aykırı görerek bu ikramı reddederler. (s. 263)

Tebessüm-i Elem romanında ise çevresine kendisini dindar biri olarak tanıtan ve Molla Hanım olarak bilinen Benli Faika adındaki eski bir hayat kadını, tespih çektiği esnada kendisine yapılan kahve ikramını kabul etmez:

“Kahveler tevzi' edildi. Bir tane de Molla Hanım'a götürdüler. Elindeki tespihi göstererek mükeyyifattan olan bu kara suyu içmek günahına katlanamayacağını işaretle anlattı.

Cemile Hanım:

- Molla Hanım, elinde tespih varken kahve içmez. O kaba soğan sofrusu değil, tam Müslüman...” (ss. 601-602)

Molla Hanım'ın tespih çekerken kahve içmenin mubah olmadığını düşündüğü görülmektedir. Bu tavrından kahvenin, ulema tarafından farklı zamanlarda dinen haram olduğu düşüncesiyle yasaklanmasının hâlâ halk üzerinde etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.*□

Yine aynı romanda Şirin isimli hizmetçi “hanımının karşısında kahve içmek teeddübünü unut”tuğu (s. 484) için ikramı reddetmez, ama bunu hatırladığında çok mahcup olur. Konuyu çok fazla dağıtmadan hizmetçilerin kahve içmesiyle ilgili yazarın *Nimetşinas* adlı romanında karşımıza çıkan bir örnekten de bahsetmek istiyoruz. Yukarıda da bahsettiğimiz kendisi de bir kahve tiryakisi olan Emsal Kalfa, evin yeni hizmetçisi Neriman'a “kahve içmek hizmetçiler için terbiyesizliğin büyüğü olduğu hakkında nasayih-i şedidede bulunur” (s. 60) Bu örneklerle bakılarak Osmanlı döneminde hizmetçi kadınların kahve içmesinin toplumda edebe aykırı bir davranış olarak görüldüğü yönünde bir değerlendirme yapılabilir.

Kahvenin sunulma şekli de ev sahiplerinin konuklarına gösterdiği hürmetin ve verdiği değerın göstergesi olarak kabul edilmiştir. Kahve sunumu, ilk olarak saraylarda ve konaklarda kendine has ritüelleri olan bir merasime dönüşmüş, ardından halk tabakasına sirayet etmiş ve halkın her kesimi imkânları dâhilinde bu ikramı en zarif şekilde gerçek-

* Osmanlı'da bazı din adamları, kahvenin tüketimi hâlinde bir şekilde İslamî kuralların çiğneneceğini iddia etmişlerdir ve bu sebeple kahve dönem dönem yasaklanmıştır. Buna gerekçe olarak kahvenin çekirdeklerinin kömür hâline gelinceye kadar kavruarak hazırlanmasını ve bu sebeple insan bedeni için zararlı olduğu görüşünü öne sürmüşlerdir. (Hattox 1996, s. 5)

leştirmeye çalışmıştır. Hüseyin Rahmi, eserlerinde kahve sunumuyla ilgili eski âdetlere fazla yer vermese de bu sunumun hoşta gider bir biçimde yapılmasının önemine değinir. *Metres* romanında bir halayık olan Karanfil, “kısa entarisi altından görünen ince bacaklarını çarpıtıp belini çökerterek fincanı ehemmiyet-i mahsusa ile” (s. 228) evin beyine takdim etmeye çalışır. Kahve sunarken kahvenin fincan tabağına ya da tepsiye dökülmeden konuklara ikram edilmesine de itina gösterilir. Mesela *Cadı* romanında on üç on dört yaşlarındaki köyden yeni gelmiş bir hizmetçi kızın, kahveyi dökmeden hanımının konuklarına ikram etmek için çabalaması şu şekilde aktarılır:

“Kızcağız, tepside dizili lebâleb dolu fincanları taşırmamak için ellerini ileri uzatıp, belini içeri, kıcını dışarı vererek âdeti terazi ile ipte yürüten acemi bir cambazın tehlikeli, mu'tenâ adımlarıyla geliyor; bir kazaya mahal vermek korkusuyla sağ ayağını atınca dilini ağzının sol ucundan dışarı uzatarak şiddetle ısırtıyor; sol ayağını uzatınca aynı ameliye ağzının sağ tarafında vuku' buluyordu. Kızı bu fena huyundan vazgeçirmek için pek çok tekdir etmiş olan Şükriye Hanım, bu defa yine hiddetlenerek:

- Ha! Nazikter... Dilini içeri sok... Terbiyesiz...

Bu kumandaya karşı biçare Nazikter; birdenbire durdu. Hâsıl olan sarıntıdan tabaklara birer parça kahve döküldü. Bu kabahat Nazikter'den ziyade Hanım'daydı. Çünkü kızın ağzında oynayan o dili, işleyen bir makinenin regülâtörü gibi âdeti bir nâzım-ı hareket idi. Ona 'dilini çıkarma' demek, 'kahveyi dök' emrini vermekle beraberdi. Kızcağız odanın ortasında donakaldı. Melül melül hanımın yüzüne bakıyor, dilinin hareketine müsaade edilmedikçe elindeki tepsi ile bir adım daha ileri gidebilmek ihtimali olmadığını lisan-ı hâliyle anlatıyordu.” (ss. 47-48)

Yazar/anlatıcı, bütün çabasına rağmen kahveyi gerektiği gibi sunmakta muvaffak olamayan genç hizmetçi için “Anadolu'da bir gün akşama kadar sırtında taş taşımış olsaydı böyle İstanbulvari kahve vermek için attığı birkaç adımdaki güçlüğü belki çekmiş olmayacaktı.” (ss. 48-49) yorumunu yapar.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür adlı romanda ise Erenköyü'nde bulunan bir köşkün emektar hizmetkârı olan Muhsine Hanım, konuklara kahveyi belinde mavi bir peştamal, başında kalın ve kirli bir örtü, elinde adi bir tepsi ile getirir. Ev sahibi ise bu durumdan oldukça rahatsız olur:

“Hiçbir komedyâ hizmetçisi bundan daha gülünç kılıklı, bundan daha aptal tavırlı, daha alık salık, daha tuhaf olamazdı. İşaret etsem ahmakça mukabelede bulunacak, büsbütün rezil olacağız. Hâlâ gözleri Cevher Hanım'da, elindeki tepsiyi ne yaptığını bilmez bir patavatsızlıkla oraya buraya uzatıyor. Hemen hemen kahveleri üzerimize dökcek.

Zevcem bitkin, baygın bana bakıyor. Ben de dudaklarımı ısırarak ona bakıyorum. Böyle sıkılacak teklifli bir misafir geldiği zaman yeni önlüklerini giyerek kahveyi ya Servinaz getirirdi, ya Nevres... Bugün neden bu âdet hilâfına misafirlere en kirli iş kıyafetiyle Muhsine Kadın çıkıyor? Bundaki sebebi anlayamadık.” (s. 88)

Bu alıntıda konuklara kahve götüren hizmetçinin şık giyinmemiş olsa dahi temiz

ve yeni bir önlük takıyor olmasının beklendiği görülmektedir. Bu emektar hizmetçinin, konuk hanımı yakından görmek için böyle bir işe kalkıştığı ise daha sonra anlaşılır. *Deli Filozof* romanının aslı kişisi Hikmetullah Bey ise Koska'da yaşarken piyangodan ikramiye kazanınca ailesi ile birlikte Erenköyü'ne taşınır. Bu aileye uzun seneler hizmet etmiş Anadolulu bir hizmetçi kadın olarak tanıtılan Uğur Ayşe'nin Koska'daki evde konuklara kahveyi ev hâliyle ve kınalı elleriyle sunması tabii karşılarken yeni taşındıkları köşkte, bu hâl evin oğlu ve kızı tarafından problem hâline getirilir.

“Çelebi:

- *Bu döşenecek salonda Uğur Ayşe belinde mavi peştemalı, ayaklarında imam çorapları, kirlî, partal mercan terlikleriyle mi gezecek? Misafirlere bu kıyafetiyle kahve verecekse yalnız komşulara eğlence değil, sinemalık bir aile oluruz vallahi...*

Filozof:

- *Bakınız, Uğur Ayşe'yi 'modernize' etmek işine ben karışmam. Onu şimdiki servanların biçimine sokabilmek için evvelâ bir heykeltıraşa gönderip vücudundan bir hayli kısmını epey yontturmalı.*

Uğur Ayşe kapıdan içeriye başını uzatarak:

- *Benim lafımı mı ediyorsunuz?*

Filozof gülerek:

- *Evet, senin lafını ediyoruz.*

Caize:

- *Ben, Ayşe'yi bir biçime sokarım.*

Damat:

- *Nasıl?*

Caize:

- *Başına güzel bir servant bonesi, önüne süslü bir prostela, ayaklarına uzun ökçeli iskarpinler...*” (s. 191)

Bu yeni girdikleri modern çevreye ayak uydurmak isteyen ailenin, konuklarına kahve ikramında bulunacak olan hizmetçilerinin kılık ve kıyafeti ile tavrının uygunluğunu bir nevi sosyal statü göstergesi olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum kahve sunumunun sosyal hayattaki önemine işaret etmektedir.

Şıpsevdi romanının başkişisi Meftun Bey, tahsil görmesi için ailesi tarafından Paris'e gönderilmiş, bir süre sonra ise tahsilini tamamlayamadan, batı hayranı ve kendi kültürüne yabancılaşmış bir tip olarak İstanbul'a dönmüştür. İstanbul'da da alafrağa yaşayışına devam etmek istediği için yaşadığı köşkteki hayatını buna göre düzenlemeye karar verir. İlk olarak işe hizmetlilerden başlar ve köşkün hizmetlilerinden biri olan Eleni'ye, alafrağa âdetler, tertip ve servis meselelerinde müracaat ettiği Fransız adab-ı muâşeret (savoir vivre) kitabında yazılanlar doğrultusunda kahve sunma eğitimi verir. Meftun Bey'e göre bu eğitim neticesinde hizmetçi kız, kahve sunumunu daha elegant bir şekilde gerçekleştirecektir. (s. 98) Meftun Bey'e göre de kahve sunumu, ev sahibinin hayat tarzını ve kültürünü yansıtan bir unsurdur.

Kahve eski hayatımızda evlilik işlerinin görücü gitme, kız isteme ve düğün gibi bütün safhalarında ritüelin çok önemli bir parçası olarak da kendisine yer edinmiştir (Ay-

vazoğlu 2016, s. 93). Abdülaziz Bey (1995, s. 107), Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri ile ilgili malumat verdiği eserinde, eski kültürümüzde görücüye çıkma merasimini ve görüçülere kahve sunumunun nasıl yapıldığını şu şekilde anlatır: İlk olarak görücü hanımlar, misafir odasına alınırlar. Bu arada görücü gelinen kız hazırlanır ve kahve ikram etme vakti gelince odaya girer. Kahveler konuklara dağıtılırken de görüçülerin karşısına yerleştirilmiş bir sandalyeye oturur. Kahve içme süresince görüçüler kıza bakarlar ve kızın konuşmasında bir bozukluk olup olmadığını anlamak için münasip bir dille onunla konuşurlar. Bu sebeple kahve fincanlarını âdet gereği bir çeyrek saat kadar ellerinde tutarlar. Vakit geldiğinde de görüçüler yaşmaklarını ister, kız da hepsine saygılı bir temenna ederek odadan çıkar, bunun ardından da konuklar evden çıkıp giderler. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı romanda ise bir genç kıza görmeye giden kadınlar, bu şekilde bir merasim beklerken büyük bir hayal kırıklığına uğrarlar. Çünkü görücü geldikleri kız, böyle gelenekleri hiç ciddiye almayan okumuş ve modern biridir. (Ayvazoğlu 2016, s. 94) Bu hadiseyi romanın şahıslarından Ferdane Hanım, oğlu İrfan Bey'e şu şekilde aktarır:

“Tarif ettiğin haneye gittik. Konak yavrusu temiz, pak bir ev... Küçükhanımı görmeye geldiğimizi anlattık. Bizi gayet alafranga, güzel döşenmiş bir odaya aldılar... Biraz sonra yanımıza ev kıyafetiyle bir taze kız geldi. Ev kıyafeti ama yine şık. Giydiğini vücuduna yaraştırmış... Genç bir mürebbiye, bir matmazel olmalı, dedim. Sonra başladı bizimle konuşmaya... Bir de baktım dili hiç çalmıyor, erkek gibi usturlu, gayet güzel lâkırdı söylüyor. O zaman Frenk kıza olmadığını anladım. Besbelli bize çıkacak kızın kardeşi olmalı, dedim. Çok geçmedi kendisi kim olduğunu bize haber verdi. Ne dese beğenirsin? ‘Efendim görmeye geldiğiniz kız bendenizim. Validem de şimdi gelecek.’ demesin mi? A, şaşırarak kaldık. Hay esirge Rabbim! Hiç böyle anasından evvel görüçülerin yanına çıkan kız görmedim. Dünyada işitilmiş şey değil. Sonra anası da geldi. Görüştük. Terbiyeli, ağır kadın, natıklı bir hanım... Ne yalan söyleyeyim anasından hoşlandım. Fakat kızından hazzetmedim.

Âdettir, hani ya orta yere bir sandalye konur. Kahve ile beraber kız içeriye girer, oturur. Fincanlar verince kız da çıkar... Bizim gördüğümüz, bildiğimiz görüçülük işte bu... Bize neden sonra kahve getirdiler. Fincanları verdik. Kız kalkıp gitmedi. Bizimle annesinden daha serbest konuştu. Kuyruklu yıldızdan korkan kadınlarla eğlendi. Nihayet gitmek için kalktı. Bizi orta kapıya kadar teşyi etti. O kadar serbest, o kadar serbest ki, ayrılırken bize: ‘Beni alacak beyefendiye çok selâm ederim’ diyecek zannettim. Hele şükür yalnız bu haltı etmedi...” (ss. 269-271)

Buna benzer bir başka sahne de *Tebessüm-i Elem* romanında yaşanır. Batılı tarzda bir eğitim ve terbiye görmüş, modern bir genç kız olan Ragibe Hanım, görücü usulü evliliğe karşıdır. Bir kır gezintisi esnasında Mehmet Kenan isimli bir gençle tanışır. İki genç bir süre flört ettikten sonra evlenmeye karar verirler ve bu durumu ailelerine bildirirler. Mehmet Kenan’ın annesi oğlunun evlilik kararını öğrenir öğrenmez genç kıza görücü gider. Ragibe ise bu törenin kaidelerine riayet etmeyerek olağan bir misafirlikte olduğu

gibi görücüleri kendisi karşılar ve ardından onlara kahve ve sigara ikramında bulunur. Bu hâl müstakbel kayınvalidesini önce şaşkınlığa sürükler, ardından dehşete düşürür. (s. 222) Ragibe almış olduğu Avrupaî eğitim ve terbiyenin etkisiyle evlilik kararında olduğu gibi görüçülere yapılan kahve ikramında da geleneklerin, âdetlerin dışına çıkar.

Türk kahvesi; hazırlanışı, pişirilmesi ve sunumu haricinde bu eylemler sırasında kullanılan araç gereçleri ile de kendi maddî kültürünü oluşturmuştur. Türk kahve geleneğinde, kahvenin sunumunda kullanılan ve ekseriyetle çini ve porselenden yapılan fincanlar, XIX. yüzyıla kadar kulpsuz olarak kullanılmıştır. Bu nedenle sıcak kahveyle dolu fincanların el yakmasını önlemek için değerli madenlerden yapılan zarflar geliştirilmiştir (Ayvazoğlu 2016, s. 71) ve uzun yıllar kulpsuz fincanlar, bu zarflarla birlikte kullanılmıştır. *Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)* adlı romanının şahıslarından Salâh Efendi ve kayınvalidesi, eski kültürün temsilcilerinden biri olan Dinarî İzzet Efendi'nin, dekoru ile insana bir asır evvelki vakitlere gitmiş hissi yaşatan Süleymaniye'deki konağına giderler. Bu konakta kendilerine kahve ikramı zarflarla yapılır: “Birbirimize bakışıp yutkunmakta iken uşak kârı kadim bir fağfur tepsi içinde kahve getirdi. Mineli zarif fincanlar; altın zarflar iki sıra asker gibi karşı karşıya dizilmişti. Fincanları zarfların içine oturtarak kahvelerimizi aldık.” (s. 209)

Aynı zamanda Osmanlı-Türk kültürüne özgü değerlerden biri olan fincan zarfları gösteriş, zenginlik ve zarafet göstergesi olarak da kabul görmüştür. (Türkoğlu 1997, s. 27) Bu bakımdan ikramda kullanılan araç ve gereçlerin zarafetinin ve kalitesinin, ev sahibinin konukseverliğini ve konuğuna verdiği değeri gösterdiği söylenebilir. Salâh Efendi ise hoş olmayan, rahatsız edici bir mevzu için ziyaret ettikleri konakta karşılaştıkları bu zarif ve geleneksel ikramın ardından “*Biz bu ikramlara lâyıık misafirler değildik*” (s. 209) diyerek mahcubiyetini dile getirir.

Gönül Bir Yeldeğirmenidir adlı romanda ise bir köşkün hizmetçilerinden biri olan Muhsine Hanım, sadece konuklar geldiği zaman kullanılmak üzere kilitli bir büfede hazır bulundurulmuş fincan takımını, büfenin kilidini açamadığı için konuklara ikramda kullanamaz. İkrâmı ev halkının günlük kullanımda tercih ettiği, fincanları ve tabakları ayrı çeşitten olan toplama bir kahve takımı ile yapar ve bu sebeple de evin beyinden azar ışıtır. (s. 93)

Bazen de konuklara kahveden önce veya kahve ile birlikte su veya şerbet gibi içecekler, tatlılar veya sigara ikram edilir. Bu ikramlar da geleneksel kahve kültürü unsurlarından biri olarak yazarın eserlerinde karşımıza çıkar. Mesela *Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)* adlı romanda Halise Hanım, yeni kiracılarına hizmetçisiyle birlikte kahve gönderirken kahve tepisine su koymayı ihmal etmez. (s. 20) Ekseriyetle bu âdet, suyun kahveyi yudumlamadan önce içilmesiyle ağzı başka tatlardan arındırma ve bu sayede sadece kahvenin kendine özgü tadını almayı sağlama amacı taşımaktadır. Kahveden önce veya kahve ile birlikte konuklara şekerleme (1946, s. 242) veya şerbet (1926b, s. 445) gibi katı veya sulu tatlıların da ikram edildiği görülür. *Tokuşan Kafalar* adlı tiyatro eserinde ise kahve ile birlikte sigara ikram edilmesi konuk tarafından büyük memnuniyetle karşılanır:

“*Hizmetçi kız kahve getirir. Naile önüne yeni açılmış bir Yenice sigara paketi kor. Hizmetçinin kulağına bir şeyler fısıldar.*”

*HAFİZE, bir eline fincanı alır, ötekiyle sigarayı tellendirerek – Söylemeye-
yim diyorum ama bu ikramlara nasıl dayanacağım?
NAZMİYE HANIM – Bu ikram ehemmiyetsiz. Her misafire yapılan bir şey.”*
(s. 47)

Kahve Tüketiminin Biçimleri

Hep birlikte yemek yemek gibi toplu hâlde bir şeyler içmek de insan kültürünün temel olgularındandır. Kahve de “sosyal içiciliği” teşvik eden evrensel bir içecek olarak hem özel hem de kamusal yaşamda günün her saati tüketilmeye uygundur. (Heise 1996, s. 102) Bilhassa tiryakilerinin güne kahve ile başlamaları nedeniyle sabah vakti ile özdeşleşmiş ve zamanla toplumda bir sabah kahvesi kültürü oluşmuştur. Hatta boş mideye kahve dokunacağı için, kahvenin altına bir şeyler yemek gerektiğinden sabah yenilen yemeğe “kahve altı” denilmiş ve bu kelime zamanla “kahvaltı”ya dönüşmüştür. (Açıkgöz 1999, s. 130) Bu sebeple kahvenin Türk yemek düzenine yeni bir öğün ekleyecek derece etkili bir içecek olduğunu söyleyebiliriz.

Sabahları kahve içme alışkanlığının oluşmasında kahvenin iş gününün başladığına işaret etmesinin, ihtiva ettiği uyarıcı bir etkiye sahip kafein maddesi sayesinde uykunun altına kalın bir çizgi çekerek günün görevlerini yerine getirmesi için insanı uyardırmasının ve zindeleştirmesinin de etkisi vardır. (Schivelbusch 2012, s. 76) Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde de sabah vakti ile kahve arasında sık sık ilişki kurulur. *Tesadüf* romanının kahramanı Saibe Hanım, sabah kahvesini içmeden evden çıkan kocasına “*Bir kahve içmeden, böyle gözünüzün çapağıyla nereye gidiyorsunuz?*” (s. 208) diye sorar. Bu sorudan evlerinde sabah kahve içmenin bir rutin olduğu anlaşılmaktadır. Şeytan İşi romanının kahramanı Muammer Efendi'nin de “*sabahları kalkar kalkmaz gözlerinin çapaklarını kahve buğusu ve sigara dumanlarıyla sil*”diği (s. 3) belirtilir. Bir diğer romanda ise hazırlanan kahvaltı sofrasında süt, tereyağı, yumurta gibi yiyeceklerin yanı sıra kahve de bulunur. (1968b, s. 259).

Ayrıca erkekler kahve kültürü anlamında sosyalleşmeyi ekseriyetle kahvehanelerde yaşarken kadınlar da “şehir içinde, hamam hariç kamusal alanlarda bir araya gelemediklerinden” (Georgeon 1999, s. 56) evlerinde bir “sabah kahvesi” kültürü oluşturmuşlardır. Bu kültür, kahvaltıdan sonra eşin işe, çocukların okula uğurlanmasının ardından yapılan komşu gezmelerine dayanır. (Ergun 2014, s. 110) Kadınlar sabah kahvesine büyük bir önem atfederler. İffet adlı romanın başkişisi İffet ve annesinin bu sabah kahvelerine katılmamaları bir komşuları tarafından kusur olarak görülür: “*Biz her sabah bütün komşular toplanıp kahveler içer, güler oynarız. İnsana karışmıyorlar ki... Komşu kusurları ...*” (s. 77) *Namuslu Kokotlar*'da ise gece mahallede vuku bulan bir hadise üzerine pencereden pencereye konuşan iki komşu kadından biri, diğerini rahat rahat dedikodu yapabilmeleri için sabah kahvesine davet eder. (s. 161)

Bazı eserlerde öğle veya akşam yemeklerinin ardından da kahve faslı yapıldığı görülür. Yemeğin ardından cezveler mangala sürülür ve ev halkı bir müddet kahvelerini içerek birlikte vakit geçirir. (1915a s. 49) Bazen de kahve, gün içinde yapacak bir işi olmayan birinin vakit öldürme aracıdır: “*Cazim Bey öğle yemeğinden sonra ne ile vakit geçireceğini düşünüyordu. Cigara, kahve... Bir fasıl uyku... Sonra yine cigara, kahve...*

Günlerin bu uzunluğunda daha sonra ne yapmalıydı?” (1928, s. 312)

Kahve gündelik yaşamda konukseverliğin göstergesi olmasının yanı sıra uzun süreli ve söze dayalı bir aradalığı sağlayan içecekler arasında da başı çekmektedir. (Bingül 2013, s. 164) Bu sebeple dost meclislerinin aranılan içeceği. Hatta çok bilinen ölçülü sözlerimizden biri olan “Gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül muhabbet/bir dost ister kahve bahane” dizeleri Türk kültüründe kahve, dost ve muhabbet kavramlarını buluşturmuştur (Ergun 2014, s. 109). Kahve, zamanla dost sohbeti ile özdeşleşmiş ve sosyal hayatın bir parçası hâline gelmiştir. Bir sohbet esnasında dostlarla karşılıklı ağır yudumlarla kahve içmek her kesimin benimsediği ve sohbete lezzet katan bir alışkanlıktır. Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde de birçok şahıs aileleriyle ve dostlarıyla “*birer elde kahve, öbüründe sigaralar*” (1911, s. 436) söze girer ve “*ellerindeki kahve fincanlarının diplerindeki tortuları çalkaya çalkalaya içerek göz süze süze cigaralarını çekerek pek koyu bir muhabbete*” (1925, s. 151) dalarlar. Bu şekilde yazarın, kahvenin keyif verici bir içecek olmasının yanında insanları birbirine yakınlaştıran ve kaynaştıran bir sohbet aracı olma özelliğinin altını çizdiğini söyleyebiliriz. Birlikte tüketilen bu kahveye yazarın eserlerinde “*sohbet kahvesi*” (1964b, s. 78) de denilir.

Kahve dedikodu yapılan ortamların da vazgeçilmezlerinden biridir. *Gönül Bir Yel Değirmenidir Sevda Öğütür* romanının kahramanı Lâtfeye Hanım dedikodu yaparken kahve fincanını elinden düşürmez:

“...Lâtfeye Hanım, biraz kambur, çenesinin ucu yukarı, burnunun tepesi aşağı kıvrılmış... Aralarında hemen hemen birbirine çatacak bir fısıltı var gibi duruyorlar. Ferhat ile Şirin'deki cadyı andırır eski tip bir kocakarı... Bunun bir eline okkalı bir fincan kahve, ötekine yanmış bir cigara sunduktan sonra artık dinlemeli. Kaplumbağalar deve, sivrisinekler yarasa olur.

Bir sabah Lâtfeye Hanım köşke gelmişti. Dinleyiciler halkası ortasında, elinde cigara, kahve anlatıyordu. Sabiha ile biz de onu dinlemeğe indik. Dedikodunun zeminini uğursuz köşkün yeni kiracıları teşkil ediyordu. Lâtfeye Hanım, her yudum kahvenin arkasından çektiği her nefes cigarada gözlerini süzüp sözün balını akıta akıta diyordu ki:” (ss. 53)

“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!” adlı hikâyede de kadınlar bir odada toplanıp mangal başında kahvelerini içerek dedikodu yaparlar:

“Evin alt katında tavanı basık bir oda vardır. Pencerenin önünü süsleyen sardunyalı, şebboylar, kınaçiçekleri mahallece buraya has bahçe adını kazandırmıştır. Haftada birkaç defa bu odada âdeta bir divan kurulur, mahalenin çeneleri kuvvetli, dilleri cür'etli dedikoducu kadınları geniş bir bakır mangalın çevresine toplanırlar; cezveler sürülür, sigaralar tütürülür, onun bunun ayağına ip takarak sürürler, süründürürler.” (1939, s. 64)

Bazen havadan, sudan bir sohbete yarenlik eden veya dedikoduya tat katan kahveye bazen de dertleri dillendirirken ihtiyaç duyulur. Dostlar kahve ikramının ardından hemen dertleşmeye başlarlar. Zira kahve, insanı sohbete sevk ettiği için duyguları, kederleri ve dertleri de dışa vurmayı kolaylaştırır: “Bu öyle acıklı bir hikâyeye, bir dertli macera ki anlatmakla bitmez tükenmez. Hangisini söyleyeyim? Neresinden başlayayım bilmem ki? Hele gel yukarı çıkalım. Kutuda biraz bayat kahve var, ispiirtoda pişireyim. Karşı karşıya

geçelim, ben anlatayım, sen ağla...” (1923, s. 570)

Bir hikâye anlatırken de konuşmacıların ve dinleyicilerin kahveye ihtiyaçları vardır. “Tövbeler Tövbesi” adlı hikâyenin kahramanı Hasibe Hanım uğradığı gülünç bir felâketin hikâyesini, kendisinden dinlemek için etrafına toplanan kalabalığa elinde kahvesi ve sigarası, “bu iki mükeyyifenin dumanları arasında süzüle süzüle” (1933c, s. 83) anlatmaktan keyif alır. *Muhabbet Tilsımı*’nda konuşmayı ve insanlara kendilerini dinletmeyi seven iki ihtiyar olan İlyas ve İshak da çevresindekilere mangal başında, kahve eşliğinde hikâyeler ve masallar anlatırlar:

“Ağalar odasında battal saç mangalın başında bağdaş kurup da küçük yoğurt kâsesi kadar okkalı fincanları ele aldıkları, uzun kiraz ağızluklara parmak kalınlığında cigaraları geçirdikleri vakit artık sefalarına payan olmazdı. Yine bir akşam mangal başına çöreklediler. Hacısının, hocasının, sofusunun, beynamazının, gencinin, ihtiyarının, bütün İstanbul halkının ayaklarına ip takıp sürükledikten sonra İlyas Ağa bir fıkra nakline girişti. Onların me’hazları: ‘Tilsımname’, ‘Tutiname’, ‘Kadi-i Kutbüddevrân’, ‘Şahmeran Hikâyesi’ nev’inden birkaç kitaptan ibaretti. Bunları başka birine okutturup dinlerler ve sonra kendileri okumuşlar gibi, yani kendi semere-i mütâlaaları gibi ona buna yani kendilerini dinlemeğe tahammül gösterenlere satarlardı.” (ss. 47-48)

Ayrıca bir başarı kazanınca veya uzun zamandır beklenen güzel bir haber alınınca da bazı şahısların kendilerini ödüllendirmek için bir “zafer kahvesi” ısmarlamadıkları görülür. Bu, bazen pazarlık neticesinde karşı tarafla istenilen fiyata anlaşmak (1934a, ss. 198) gibi ticarî, bazen de evin balkonunu istila etmiş karıncalardan kurtulmak (1973c, s. 94) gibi küçük ve önemsiz bir başarıdır.

Hüseyin Rahmi’nin eserlerinde kahvenin içilme vakitleri ve sebepleri kadar içildiği mekânlardan da bahsedilir. Bazı aileler her gece kahvelerini ve çaylarını en müzeyyen salonlara dahi değiştirecekleri ateş başında, “mangal başı safâ”sı (1948, s. 121) yaparlar içerler. Bu aile bireylerinin birbirlerine olan yakınlıkları ve sıcak ilişkileri mangal başında yapılan kahve sohbetleriyle ilişkilendirilir.

Mangal başında kahve keyfi yapmak kimilerine göre bir tür zevk ise de aksini düşünenler de bulunmaktadır. *Deli Filozof* romanının şahıslarından biri olan Hafize Hanım, Koska’da bulunan evlerinden Erenköy’ndeki köşke taşınınca kahvesini havuz başında içmeye başlar ve eski evinde mangal başında kahve içtiği günleri küçümser: “Kibarlık ne iyi şeymiş! Koska’nın kapanık odasında mangalın külüne karşı kahve içmek nerede, burada kırlara, denizlere bakarak yudumlarını çekmek nerede?” (s. 193)

Konaklarda, köşklere ve yalılarda yaşayan şahısların ekseriyetle pencere önünde veya bahçede kahve içmeyi tercih ettikleri görülmektedir. *Metres* romanının şahıslarından biri olan keyfine ve rahatına düşkün Arapça Hocası’nın da en büyük zevki, yemeğin ardından bahçede bir ağacın altına oturup denize karşı kahvesini ve sigarasını içmektir. (s. 95) “Allah Gönlüne Göre Versin” adlı hikâyenin kahramanı Sabih Bey, Boğaz’a bakan bir köşkün sahibidir ve sabah kahvesini denize bakarak içmeyi tercih eder. (1943b, s. 61) Bu gibi örneklerden kahvenin lezzetinin hoş bir manzara seyriyle tamamlandığı anlaşılmaktadır.

Yazarın eserlerinde, kahvenin kültürümüze kattığı bir kamusal mekân olan kahvehanelere de çokça yer verdiği ve kahvehaneleri birçok farklı fonksiyonuyla ele aldığı görülmektedir.*[□] Mahalle kahvehaneleri; Unkapanı, Şehzadebaşı, Kapalıçarşı ve Boğaziçi gibi semtlerde bulunan ve bir mahalleye aidiyeti olmayan merkez kahvehaneler; köy ve kır kahvehaneleri bunlardan bazılarıdır. Bu kahvehanelerde arkadaşlarla bir arada bulunma, dertleşme, dedikodu yapma, sohbet edip eğlenme, iskambil ve tavla gibi oyunlar oynama ve dinlenme esnasında başlıca tüketilen içecek kahvedir. Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahvehaneler, hijyen açısından problemlili mekanlar olarak gösterilir. Bu sebeple orada pişen kahveler de ekseriyetle iyi bir kahvenin hususiyetlerini taşımazlar. Şipsevdi romanında tramvay ispirleri, iki sefer arasında güç toplamak için Aksaray tramvay durağının yanındaki kahvelerin dışına atılmış iskemlelerde oturarak dinlenme kahvesi içerler. Burada içinde kahveden ziyade kaynatılmış arpa suyunun bulunduğu fincanlara sineklerin düştüğünden, fakat kahveyi içen kişilerin alıştıkları için bu durumdan büyük bir rahatsızlık duymadıklarından bahsedilir. (s. 33) *Bir Muadele-i Sevda* romanının kahramanı Naki Bey, Kâğıthane'de oturduğu bir kahvehanede, bir kahve ısmarlar ve kahveci kendisine “*kirli bir tepsi derununda bulanık bir su ve katran renginde bir fincan kahve*” (s. 163) getirir. *Can Pazarı* romanında ise kahveci fazla müşterisi olmadığı zamanlarda kahvenin kedisinin pirelerini ayıklar ve bu pireleri kahveleri pişirdiği mangalın ateşine atar. Bu durumu bilip rahatsız olmalarına rağmen müşteriler orada kahve içmekten geri durmazlar. Sadece kahveciyi, kahveler pişerken pireleri mangala atmaması için ikaz etmekle yetinirler. (s. 70) Bazı kahvehane müşterileri de pek güvenmediklerinden olsa gerek kahvelerinin iyi pişirilmesi için kahveciyi ya da çırağını tembih ederler. Bu şahıslardan biri olan İnsanlar Önce Maymun muydu? romanının kahramanı Hayrullah Efendi, kendisini Unkapanı Köprüsü yakınında bulunan bir kahvehanede ziyaret eden Enis Buharî'ye kahve ısmarlarken kahveciyi bu sebeple ikaz eder:

“*Misafirine bir iskemle uzatarak:*

- *Hele şöyle buyurunuz, dedikten sonra, çırağa seslendi:*

- *Gel Cemal, sor bakalım, efendi hazretleri ne emir buyuruyorlar? Kahve mi, çay mı?*

Karşısına dikilen Cemal'e, Enis Buharî:

- *Şekeri karar bir kahve...*

Arkasından Hayrullah Efendi ilâve etti:

- *Kestane suyu olmasın.*

Bu tembihi içeriden işiten kahveci, bir taş sayarak:

- *Kestane suyu, Sariyer'dedir. Burada ne gezer! dedi. ”* (s. 27)

Bu kahvehaneler yazarın eserlerinde söz konusu olumsuz özelliklerine rağmen müşterilerinin sigara veya nargile eşliğinde kahve içip keyif çıktıkları, dinlendikleri ve sosyalleştikleri önemli mekânlar olma özelliğini yitirmez.

* Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahvehane ve kahvehane kültürünün geniş bir yer tutmakta olduğunu tespit ettik ve bu sebeple bu konunun ayrı bir çalışmada ele alınması gerektiğinin daha uygun olacağını düşündük. Bu bakımdan çalışmamızda sadece, kahvenin bir içecek olarak kahvehanelerde nasıl pişirildiği ve tüketildiğine değineceğiz.

Yazarın *Son Arzu* adlı eserinde ise kahvenin bol tüketildiği mekânlardan biri olarak çayhaneler karşımıza çıkar. Bilhassa Ramazan aylarında tiryakilerin büyük rağbet gösterdiği Divanyolu, Şehzadebaşı, Direklerarası'nda bulunan çayhanelerde iftarın ardından tütün ve nargile tiryakisi müşteriler tarafından “kahvenin biri bitmeden öteki ısmarlanır.” (s. 14)

Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahve içmenin de tıpkı ikram etmekte olduğu gibi farklı şekilleri olduğu görülmektedir. Bazı şahıslar kahveyi, tadını ve lezzetini tam manasıyla alabilmek için “ağır yudumlarla” (1929, s. 35), bazıları da “höpürdeterek” içmeyi tercih ederler. (1915b, s. 312) Kahveyi höpürdeterek içmenin, içenin memnuniyetini, keyfini yansıttığı ve böylece ikram sahibinin de kahvenin hora geçtiğini düşünmesine ve memnun olmasına yol açtığı bilinmektedir. (Kuzucu ve Koz 2015, s. 318) Bazı tiryakilerin ise kahvelerini “kahvenin son yudumlarında fincanın telvesini elinde çalkalaya çalkalaya” (1923, s. 572) veya “kahve fincanının dibine dilini uzata uzata telvesini yalayarak” (1902, s. 66) tükettikleri görülür. Bu tarz kahve içiş ise adabımuaşerete aykırı bir davranış olarak görülür.

Kahvenin Faydaları

Kahvenin halk arasında şifa verici, sıhate faydalı bir madde olarak tüketildiği de bilinmektedir. Bilhassa içene canlılık ile güç verdiği ve sıkıntılı düşünceleri gidererek ferahlık sağladığı, hayali genişlettiği, hafızayı kuvvetlendirdiği ve hazmı kolaylaştırdığı kabul edilir. (Toros 1998, ss. 18-19) Hüseyin Rahmi'nin de birçok eserinde kahve bu yönleriyle ele alınır. Mesela kahvenin yorgunluğu giderici ve zindelik verici özelliğinden yola çıkılarak yorucu bir işin ardından içilen kahveye “istirahat kahvesi” (1911, s. 25) veya “yorgunluk kahvesi” (1964a, s. 125) denilir.

Aynı zamanda kahvenin içinde barındırdığı uyarıcı etkisi olan kafein nedeniyle merkezi sinir sistemini etkilediği ve böylece insanı uyurup zihni açtığı, algılama sürecini hızlandırdığı ve düşünceleri berraklaştırdığı bilinmektedir. (Schivelbusch 2012, s. 47) Bu sebeple de ekseriyetle tiryakilerinin, kahvelerini ve kahvenin yanında içmeyi alışkanlık hâline getirdikleri diğer keyif verici maddeleri tüketmeden benliklerini bulamadıkları görülür. Bu şahıslardan biri iflah olmaz bir kahve, tütün ve enfiye tiryakisi olan *Cehen-nemlik* adlı romanın kahramanı Senai Bey'dir. “*Bu üç mükeyyifin, doksan senelik yıpranmış asabı üzerinde, sıra ile tesirat-ı tenbihiyesi görülmeden onun dimağındaki uyusukluk açılmaz, gözlerinin dumanı gitmez*” (s. 91), işitme ve dokunma sinirleri işlemez. Şeytan İşî romanının kahramanı Muammer Efendi de kahvesini ve sigarasını içmeden kendine gelemeyen tiryakilerden biridir.

“*Sabahları kalkar kalkmaz gözlerinin çapaklarını kahve buğusu ve sigara dumanlarıyla siler. Okkalı fincanlar birkaç defa dolar boşalır. Yapılmış sigaralarının ikisi kulaklarının arkasında, beşi önünde, sekizi sarılmak üzeredir. Baş, beyni hiç yerinde değildir. Nerededir kendi de bilmez. Bu keyif çatışıyla benliğini bulmaya uğraşır*” (s. 3)

Başka bir roman kahramanı da kahve ve sigara ile aklını, fikrini başına toplamaya, muhakemesini ve şuurunu düzeltmeye uğraşır. (1929, ss. 204-205) Bunlara ilâveten kahve, yazarın eserlerinde sinirli veya üzgün olunan zamanlarda teskin edici bir ilaç niyeti-

ne de tüketilir. *Nimetsinas*'ta hizmetlilerden birinin evden ayrılışından dolayı büyük bir üzüntü duyan kahve tiryakisi Sabire Hanım, kendisini “yatıştırmak için üst üste sekiz kahve” (s. 231) içer. Bir başka roman kahramanı, kendisiyle öfkeli bir tavırla konuşan bir kadın konuğuna kahve ısmarlar ve sigara ikram eder. Bir süre sonra içtiği kahve ile sigara, “*kavaf karının sinirlerini yatış*”tırır. (1919b, s. 104) “*Namusla Açlık Meselesi*” adlı hikâyenin kahramanı Büyükbaba, tiryakilik keyfini yerine getirmek tadından bir süre yoksun kaldıktan sonra ilk içtiği kahve ve tütünle sinirlerine “*tatlı bir rehavet*” (1933b, s. 10) getirir. Bir başka roman kahramanı da zihnini kaplayan karamsarlık dumanını dağıtmak için kahve üzerine kahve içer (1926a, s. 159). Bazen de can sıkıntısından kurtulmak için kahveye başvurur: “- *Şükriye, dışarıda, oda kapısının yanında ufak bir mangal ile kahve takımı gördüm. Cezveyi sürsek de baba kız karşı karşıya birer fincan höpürdetsek belki can sıkıntısını def'e medâr olur. Üzerimde büyük bir ağırlık var...*” (1915b, ss. 312-313)

Bunlar dışında kahve, hazmı kolaylaştırıcı bir yiyecek olarak da tüketilir. İnsanlar Önce Maymun muydu? romanının kahramanı Muallâ Lâhuti Efendi, akşamdan yediği yemeği henüz sindirememiş olduğu için kendisine getirilen kahvaltı tepsisini reddeder. Bunun yerine bir fincana biraz süt koyup üzerine de azıcık kahve katar ve bir dilim francalay bu sütlü kahveye batırarak yer. (s. 259)

Bütün bu örnekler bakılarak kahvenin, yazarın eserlerinde yer alan şahıslar tarafından sadece keyif çatmak için değil; dinlendirme, rehaveti üzerinden atma, zihni uyan-dırma, sinirleri teskin etme, iç sıkıntısını ortadan kaldırma ve hazmı kolaylaştırma gibi faydalarına inanılarak tüketildiği yönünde bir değerlendirme yapılabilir.

Bunun dışında kahvenin “*insanın uykusu ile beraber şehvetini de*” (1964a, s. 92) kesici özelliğine dikkat çekerek zararları olduğunu ifade eden bir roman şahsı da bulunmaktadır. *Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı?* romanında da bir doktor hastasına et, ekmek ve çay ile birlikte sağlığa zararlı olduğu gerekçesi ile kahveyi de yasaklamıştır. (s. 156)

Ayrıca kahvenin koyu tenli kadınlar tarafından süs aracı olarak da kullanıldığı anlaşılmaktadır. *Tesadüf* romanında Hoşdem isimli Habeş kadın, ten rengine uyması sebebiyle yüzüne pudra yerine “*gayet açık kavrulmuş, ince çekilmiş kahve istimal*” (s. 149) eder.

Kahvenin Yanında Tüketilen Keyif Verici Maddeler

Bazı kahve tiryakileri, kahvelerinin yanında sigara, nargile ve enfiye gibi keyif verici maddelerden birini tüketmeyi tercih ederler. Bilhassa kahve içerken keyfine keyif katmak için sigarasını tellendiren şahıslara yazarın birçok eserinde rastlarız. Bu kahve tiryakileri, ekseriyetle sigaralarını kahveleri hazır olduğunda ve önlerine geldiği anda yakarlar ve “*her yudum kahveyi sigara dumanıyla cilalandırarak*” (1911, s. 436) içerler:

“*İhtiyar Arnavud kahveye, sigaraya düşkündür. Ufak gaz ocağına cezveyi kor. Sigarayı sarar. Köpüğünü kaçırmamak için büyük dikkatle pişirdiği kahveyi okkalı fincana boşalttıktan sonra tütünü de yakar. Gece sokakta elektrik ışıklarının rüzgârla kıpırdayan yaprakların üzerindeki pırıltı oyunlarını seyrederek keyfini çatar.*” (1948, s. 187)

Bu şahıslardan bir diğeri de *Nimetşinas* romanının şahıslarından biri olan Emsal Kalfa'dır:

*"Kahveleri pişirdi. Sadesini Emsal'e. şekerlisini Şevkefza'ya verdi. Emsal:
- Haydi, kızım, bir de ateş getir,
emrini verdikten sonra cebinden ufak bir tabaka çıkardı. Gayet cılız, ince yapılı
sigaralardan bir tane aldı, yaktı. Bir yudum kahveden sonra sigarayı
öyle bir çekiş çekti ki burun deliklerinden parmak kalınlığında dumanlar
çıkmağa başladı. (ss. 60-61)*

Bazen de kahvelerin ısmarlanmasıyla birlikte nargile ateşlenir (1968b, s. 45) ve kahveden bir yudum içildikten sonra nargileden bir nefes çekilerek keyif tamamlanır. (1923, s. 476) Yazarın *Son Arzu* adlı romanının kahramanı Feyzullah Efendi ise kahvesinin yanında tütün ve enfiyeyi tercih eder. Geleneksel kültürün temsilcilerinden biri olan Feyzullah Efendi için Ramazan günlerinde tiryakisi olduğu kahve, tütün ve enfiyeden yoksun kalmak hayli güçtür. Bu sebeple iftardan önce perhizcilik üzerine yazılmış Arapça ve Farsça eserler okuyarak kendi kendine tavsiyelerde bulunarak vakit geçirir. Bu hâl iftar saatine kadar devam eder:

*"...İftardan sonra odasında kahve, sigara ve enfiyeyi birbirine ulaya ulaya
künkürler. Bir müddet sonra gözlerini açar. Yine bu üç 'mükeyyife'yi birbiri
ardınca sıralar. Eğer komşulardan kendi gibi bir iki tiryaki ihtiyar, zatını
ziyarete gelmezse divanlara dalar. Kâlâyî'nin ehlikeyf hakkındaki terci-i
bentini okur:*

*Kahve fincanı elinde hele ettikçe şükr
Kendi içti sanır ol kahveyi çakşırı içer*

*.....
Kahve, ma'cûn, tütün, enfiye vü kâfir afyon*

İşte beş şeydir eden bizi azîzim mecnûn" (ss. 85-86)

Telve

*"Kahve tortusu, fincan ve cezvenin dibinde oturan tortu"*ya (Şemsettin Sami 2010, s. 1200) telve denilir. Türk kahvesinin telvesiyle birlikte ikram edilmesi, kahve falı geleneğinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu fal çeşidi, kahve içildikten sonra dibinde telve olan fincanın üzerine tabağının koyulmasına, ardından her ikisinin birlikte ters çevrilmesine ve bu suretle telvenin fincan ve tabakta çeşitli şekiller almasına dayanır. Bu şekillere, benzetmeler vasıtasıyla o fincandan kahve içen kişinin hayatına ve geleceğine dair anlamlar yüklenir ve yorumlar yapılır. Hüseyin Rahmi, eserlerinde kahve falı gibi batıl inançlara ve hurafelere inanan, bunlara göre hayatlarını şekillendiren insanları eleştirel bir bakış açısıyla ele alır. *Dirilen İskelet* adlı romanda pozitivist bir dünya görüşüne sahip olan Tayfur; kahve falı bakan ve geleceğe dair tahminlerde bulunan Nasıra isimli genç kadını dinledikten sonra şunları düşünür:

"Yeisle bîçarenin bir nevi cinnet nöbetine tutulmuş olduğuna hükmetti. Bu hâle sebep kendisiydi. Kızın böyle nücumdan, burçtan, elden, kafadan, kahve telvesinden daha birçok şeylerden istikbal okumak gibi garabetleri vardı. İşte şimdi bu deliliği artmış, saçma sapan bir dereceye varmıştı. Fakat bazen

ne muntazam bir ifade, ne müessir bir mantık, ne büyük bir felsefe ve ikna kuvvetiyle söylüyordu.” (s. 187)

Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu? adlı romanda ise telvenin fincanda aldığı şekillerin kahvenin hazırlanması, pişirilmesi ve tazeliği ile olan ilişkisi hakkında bilgi verildikten sonra kahve falı da dahil olmak üzere tüm fal çeşitlerinde asıl marifetin falı yorumlayan kişi de olduğu ifade edilir. (s. 121)

Yazarın “Aferin Hayrullah” adlı hikâyesinde ise telveden halk hekimliğinde yararlandığı görülür. Bu hikâyede evin hanımı, hizmetçi kızın hamile olduğunu kahve telvesi yalamasından anlar:

“Bir gün zevcesi telaşla karşısına çıkarak:

- Bey, tuhaftuktan haberin var mı?

- Hayrola!

- Bizim Karanfil, yıkamak için götürdüğü kahve fincanlarının içinde ne kadar telve varsa yalayıp yutuyormuş.

- Vay pisboğaz vay ...

- Buna pisboğazlık değil, aşerme diyorlar.

Vahdet Bey biraz bozularak:

- Ne demek o?

- Gebelere ârz kül, kömür yediren acayip bir iştah ...” (1920, ss. 34-35)

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere halk arasında kahve telvesi yalayan ve yiyen kadınların aşerdiğine, yani hamile olduğuna dair yaygınlaşmış bir inanışın olduğu görülmektedir. Aynı şekilde yazarın *Tesadüf* romanında ve “Melek Sanmışım Şeytanı” adlı hikâyesinde genç kızların hamile olduğu kahve telvesi yalamalarından anlaşılır.

Kahve Sözlere

Kahve; ülkemize gelişinin ardından kısa sürede toplumun her kesimine yayılmış ve bu yayılmanın etkisiyle bir kültür oluşturmuş, bu kültür de zamanla halk arasında kahve ile ilgili çeşitli kelimeler, atasözleri, deyimler ve ölçülü sözler üretmiştir. Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde kahve ile ilgili veya kahve kelimesinden türeyen kelime ve terimler şunlardır: *Kahvaltı* (1973a, s. 48), *sabah kahvesi* (1912b, s. 132), *istirahat kahvesi* (1911, s. 25), *yorgunluk kahvesi* (1968a, s. 293), *sohbet kahvesi* (1964b, s. 78), *acı kahve* (1964a, s. 138), *şekerli kahve* (1948, s. 128), *az şekerli kahve* (1926b, s. 28), *mümessek kahve* (1919b, s. 70), *sütlü kahve* (1923, s. 551), *kahve telvesi* (1900b, s. 290), *kahve tiryakisi* (1968b, s. 139), *kurukahveci* (1973b, s. 163), *kahve değirmeni* (1924, s. 86), *kahve kutusu* (1915b, s. 350), *kahve takımı* (1943a, s. 93), *kahve cezvesi* (1915a, s. 36), *kahve fincanı* (1945, s. 30), *okkalı fincan* (1948, s. 187), *zarf* (1964a, s. 209), *kahve tepsisi* (1899, s. 166), *kahve stili* (1926a, s. 173), *kahve çömleği* (1911, s. 25), *telve çömleği* (1900b, s. 291), *kahvehane* (1934a, s. 26), *kahveci* (1919c, s. 7), *kahveci çırağı* (1968b, s. 39), *kahvecibaşı* (1911, s. 44), *mahalle kahvesi* (1933a, s. 82), *köy kahvesi* (1935, s. 18), *esnaf kahvesi* (1964a, s. 150), *esrar kahvehanesi* (1927, s. 166), *tulumbacı kahvesi* (1911, s. 169), *sıra kahveler* (1948, s. 112), *ayak kahvecisi* (1925, s. 530), *kır kahvecisi* (1973b, s. 97), *plaj kahvecisi* (1973b, s. 123), *kaldırım kahvecisi* (1926a, s. 69), *külhanbeyi kahvesi* (Ben Deli 1925, s. 383), *kahve peykesi* (1964b, 45), *kahveci iskemlesi*

(1900a, s. 491), *kahve ocağı* (1928, s. 264). Kahve kelimesinden türemiş bir renk olan *kahverengi* (1899, s. 126) ve bu rengin farklı tonlarını ifade eden *sütlü kahverengi* (1920, s. 38) ve *açık kavrulmuş kahverengine* (1923, s. 190) de yazarın eserlerinde rastlanır.

Kahve ile ilgili olarak yazarın eserlerinde kullandığı fiiller ise şunlardır: *Kahve ıs-marlamak* (1912a, s. 257), *kahve söylemek* (1900a, s. 811), *kahve pişirmek* (1973a, s. 33), *cezve sürmek* (1915a, s. 36), *kahve sunmak* (1915b, s. 35), *kahve getirmek* (1899, s. 163), *kahve vermek* (1964a, s. 21), *kahve içmek* (1929, s. 35), *kahve höpürdetmek* (1968b, s. 214), *kahve yetiştirmek* (1933b, s. 10), *kahveye çıkmak* (1926b, s. 20).

Aynı zamanda “kahve”nin roman şahısları tarafından farklı şekillerde ifade edildiğini de görürüz. Bazı şahıslar tarafından rengine gönderme yapılarak kahve, *kara su* (1923, s. 601) ve *siyah su* (1968b, s. 138) olarak anılır. Ayrıca incelediğimiz eserlerde halk dilinde şekerli kahvenin farklı adlandırılmalarına da rastlarız. Bir kahveci çırağı şekerli kahveye *nazik* (1923, s. 476), bir başkası ise çok şekerli kahveye *ağdalı* (1926b, s. 28) der.

Utanmaz Adam adlı romanda “*tahmiscilerin hınk deycisi*” (s. 218) deyimini geçer. **Günümüzde** “*kahve dövücülerin hınk deycisi*” olarak kullanılan bu deyim “yardakçı, yağcı, dalkavuk” manalarına gelir. Bu deyimde, dibekte kahve döven kişilerin tokmağı her vuruşunda çıkardığı “hınk” sesi ön plâna çıkarılmıştır. (Açıkgöz 1999, s. 145) Bir başka karşımıza çıkan deyim ise heyecanlanmak, coşmak manasında kullanılan “*kahve cezvesi gibi köpürüp taşmak*”tır. (1926b, s. 497)

Ehlikeyif, kahve zevkinin ürettiği terimlerden biridir ve ehlikeyiflerle ilgili birçok söz söylenmiştir. Bunlardan biri şudur:

Ehlikeyifin keyfini kim tazeler?

Taze elden, taze pişmiş, taze kahve tazeler. (Ergun 2014, s. 109)

Bir genç kızın elinden içilen taze kahvenin değerine vurgu yapan bu dizeleri *Nimetşinas* romanında genç bir hizmetçi olan Neriman’ın pişirip sunduğu kahveyi içen Sabire Hanım farklı bir şekilde söyler: “- *Ah ne tatlı pişirmiş! Ah ne tatlı pişirmiş! Bunun içine şeker attın mı; yoksa nazik parmakların dokunduğu için mi bu böyle tatlandı? Taze elinden içilen taze kahve, insanın içini tazelermiş... Yüreğim tazelandı, duydum... Yüzüm de tazelandı mi acep!*” (ss. 62-63) Bir diğer ehlikeyif dizelerini ise *Cehennemlik* romanının kahve ve enfiye tiryakisi kahramanı Senai Bey’den duyuyoruz: “Şimdi gelsin kahve, duhan, enfiye... Görülürse görülür iş keyf ile.” (s. 103)

Kahveyi içtikten sonra kahveyi yapıp ikram eden kişiye teşekkür etmek gayesiyle bazı hayır-dua sözleri de söylenir. Yazarın **İki Damla Yaş** adlı tiyatro eserinde kahve ikram eden kişiye “*Ellerin dert görmesin*” (s. 13), **Şıpsvevdî**’de ise “*Zahmet oldu kızım, helâl et*” (s. 699) denilir. *Nimetşinas*’ta, Sabire Hanım kahveyi kendisine sunan Neriman’a “*Kahve gibi aziz ol gelinim... Kahve götürenlerin çok olsun!*” (s. 62) diyerek teşekkür eder.

SONUÇ

Yapılan tüm bu inceleme ve değerlendirmelerin ardından özetle denebilir ki, Hüseyin Rahmi Gürpınar; roman, hikâye ve tiyatro türünde kaleme aldığı eserlerde Türk kahve kültürü ve zevkini çok canlı bir şekilde aktarmayı başarmış, kahveyi gündelik

hayatın vazgeçilmez ve anlamlı bir ayrıntısı olarak ele almıştır. Bunu yaparken eserlerinin kurgusunu oluşturan olayları, mekânları, zamanları, toplumun muhtelif zümrelerine mensup şahıslarının birbirleriyle olan sosyal ilişkilerini ve etkileşimlerini olduğu kadar özellikle tiryaki olarak yarattığı şahısların kahve ile olan yadsınamaz bağlarını, kahvenin bu şahısların yaşam biçimlerine olan etkisini kullanmıştır. Aynı zamanda kahveyi sadece bir içecek olarak değil, kültürümüzün önemli yapı taşlarından biri olarak görmüş ve kahve ile ilgili yaşadığı dönemin usul, âdet ve geleneklerini zengin bir içerikle ve çeşitli yönleriyle eserlerine dâhil ederek sosyal hayatımızda ve günlük yaşantımızda kahve kültürünün önemine işaret etmiştir.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri - Toplum Hayatı (Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye)**, Haz. Kâzım Arısan, Duygu Arısan Günay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Açıkgöz Namık (1990). “Kahve Etrafında Teşekkül Eden Edebî Kamuoyu”, **XI. Türk Tarih Kongresi Bildiriler Kitabı**, C. 3, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, ss. 1141-1164.
- Açıkgöz, Namık (1999). **Kahvenâme (Klâsik Türk Edebiyatında Kahve)**, Ankara: Akçağ Yay.
- Alver, Köksal (2004). “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, **Edebiyat Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, İstanbul: Hece Yay., ss. 13-22.
- Ayvazoğlu, Beşir (2016). **Kahveniz Nasıl Olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi**, 3. baskı, İstanbul: Kapı Yay.
- Bingül, İlyaz (2013). **Osmanlı’da Kahvehane ve Toplumsal Hayat Mekânları**, İstanbul: Gram Yay.
- Bostan, İdris (2001). “Kahve”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, Ankara: TDV, ss. 202-205.
- Demir, Erkan (2014). “Kahve-Mistik Bir Lezzetin Küresel Bir Tutkuya Dönüşümünün Kısa Tarihiçesi”, **Türk Kahvesi Kitabı**, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi, ss. 3-24.
- Ergun, Pervin (2014). “Türk Kahvesi Söylenceleri”, **Türk Kahvesi Kitabı**, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi, ss. 103-116.
- Georgeon, François (1999). “Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri”, **Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler**, Ed. Helene Desmet-Grégoire, François Georgeon, Çev. Meltem Atik, Esra Özoğan, İstanbul: YKY, ss. 43-85.
- Giddens, Anthony (2012). **Sosyoloji**, Yay. Haz. Cemal Güzel, İstanbul: Kırmızı Yay.
- Göçgün, Önder (1993). **Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1314/1897). **İffet**, İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1315/1899). **Bir Muadele-i Sevda**, İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1315/1900a). **Metres**, İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1316/1900b). **Tesadüf**, İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1319/1902). **Nimetsinas**, İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1327/1911). **Şıpsevdi**, İstanbul: Mihran Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1328/1912a). **Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç**, İstanbul: Mihran Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1328/1912b). **Sevda Peşinde**, İstanbul: Selânik Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1330/1915a). **Gulyabani**, İstanbul: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1330/1915b). **Cadı**, İstanbul: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1335/1919a). **Hakka Sığındık**, İstanbul: Matbaa-i Orhaniye.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1335/1919b). **Toraman**, İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1335/1919c). **Hayattan Sahifeler**, İstanbul: Orhaniye Matbaası.

- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1336/1920). **Kadınlar Vaizi**, İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1338/1922). **Son Arzu**, İstanbul: Orhaniye Matbaası
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1339/1923). **Tebessüm-i Elem**, İstanbul: Evkaf-ı İslâmiyye Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1340/1924). **Cehennemlik**, İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1341/1925). **Ben Deli miyim?**, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1926a). **Tutuşmuş Gönüller**, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1926b). **Billur Kalp**, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1927). **Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu**, İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1928). **Muhabbet Tılsımı**, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1929). **Mezarından Kalkan Şehit**, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1933a). **Şeytan İşİ**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1933b). **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1933c). **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1934a). **Utanmaz Adam**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1934b). **Tünelden İlk Çıkış**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1935). **Eşkıya İnde**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1939). **Gönül Ticareti**, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1943a). **Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür**, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1943b). **Melek Sanmıştım Şeytani**, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1945). **Ölüm Bir Kurtuluş mudur?**, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1946). **Dirilen İskelet**, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1948). **Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?** Hilmi Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1964a). **Kaderin Cilvesi (Başımıza Gelenler)**, İstanbul: Pınar Yayınevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1964b). **Deli Filozof**, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1968a). **Can Pazarı**, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1968b). **İnsanlar Önce Maymun muydu?** İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973a). **Ölümler Yaşıyor mu?** İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973b). **Namuslu Kokotlar**, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973c). **Eti Senin Kemiği Benim**, 2. Baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973d). **İki Damla Yaş**, İstanbul: Atlas Kitabevi
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973e). **Tokuşan Kafalar**, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Hattox, Ralph S. (1996). **Kahve ve Kahvehaneler – Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğudaki Kökenleri**, Yay. Haz. Ayşen Anadol, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Heise, Ulla (1996). **Kahve ve Kahvehane**, Ankara: Dost Yay.
- Kaplan, Mehmet (2002). “Türk Edebiyatı ve Türk Milletinin Kültürel Değerleri”, **Kültür ve Dil**, 15. baskı, İstanbul: Dergâh Yay., ss. 10-14.

- Keskin, Neslihan Koç (2014). “Kahve ile Bâde Âresinde 17. Yüzyıl Divan Şiiri”, **Türk Kahvesi Kitabı**, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi, ss. 27-42.
- Kuzucu, Kemalettin; M. Sabri Koz (2015). **Türk Kahvesi**, İstanbul: YKY.
- Moran, Berna (2000). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, 9. baskı, İstanbul: İletişim Yay.
- Schivelbusch, Wolfgang (2012). **Keyif Verici Maddelerin Tarihi. Cennet, Tat ve Mantık**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Ankara: Genesis Kitap.
- Şemsettin Sami (2010). **Kamus-ı Türkî**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Tekin, Mehmet (2012). “Kahve Yemen’den Gelir”, **Değirmen - Edebiyat ve Düşünce Dergisi**, S. 32, ss. 34-43.
- Tez, Zeki (2012). **Lezzetin Tarihi**, İstanbul: Hayykitap.
- Toros, Taha (1998). **Kahvenin Öyküsü**, İstanbul: İletişim Yay.
- Türkoğlu, Sabahattin (1997). “Türk Kahvesi Araç ve Gereçleri”, **İlgi**, S. 89, ss. 21-27.
- Yıldız, Cengiz (2006). “Türk Kültür ve Tarihinde Kahve ve Kahvehaneler, **Türkler**, C. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yay., ss. 635-639.

ÖZET

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR’IN ESERLERİNDE KAHVE VE KAHVE KÜLTÜRÜ

Kahve, toplumumuzda yüzyıllardır yoğun biçimde tüketilen ve her kesimin beğenisini kazanan keyif verici bir içecektir. Sosyolojik manada ise bir içecekten çok daha fazlasını ifade etmektedir. Zira hazırlanışı, pişirilme usulleri, sunuş biçimleri ve bunlara bağlı olarak kendi etrafında yarattığı birçok seremoni, teamül ve alışkanlıkla sosyal hayatımızın önemli bir kültürel unsurudur. Aynı zamanda konukseverliğin göstergelerinden biri ve dost sohbetlerinin sembolü olarak kabul edilmiştir. Birçok açıdan sıhhat verici olduğuna inanılarak şifa amaçlı kullanılmış ve halk hekimliğinde kendisinden faydalanılmıştır. Bunlar gibi birçok hususiyeti ile Türk kahve kültürü ve zevki, kendisi de kültürün bir parçası ve aktarıcısı olan edebî ürünlerde yer almıştır. Bu sebeple kahvenin sosyal hayatımızdaki yerinin, toplumsal ilişkilerimize etkisinin ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş veya unutulmuş kahve ile ilgili birçok âdet, gelenek ve göreneğin tespiti için edebiyata başvurmak gereklidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserlerinde toplumumuzun sosyal hayatının ve gündelik yaşantısının farklı görünümünü, kültürel değerlerini ve zenginliklerini ayrıntılarıyla yansıtan bir yazardır. Bu zenginliklerden biri de kahve kültürüdür. Bu da çalışmamızın çıkış noktası olmuştur.

Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın roman, hikâye ve tiyatro türünde kaleme aldığı eserlerde kahve ve kahve kültürü ile ilgili unsurlar tespit edilmiş; ardından kahve pişirme

usulleri, ikramı, içimi, tüketim alanları ve biçimleri ile faydalarına dair birçok maddî ve manevî unsur tasnif edilerek ve çeşitli örneklere başvurularak değerlendirilmiştir. Böylece Hüseyin Rahmi gibi üretken ve içinde yaşadığı toplumun hususiyetlerini başarılı bir şekilde eserlerine aksettiren bir yazarın gözünden ve kaleminden kültürel miraslarımızdan biri olan kahvenin cemiyet hayatımızdaki yeri, sembolik değeri ve sosyolojik konumu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Rahmi Gürpınar; kahve; kahve kültürü; içecek kültürü

ABSTRACT

COFFEE AND COFFEE CULTURE IN THE WORKS OF HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR

Coffee is a pleasurable drink that has been consumed extensively for centuries by every part of our society, receiving great appreciation. Socially, however, coffee means much more than just a drink. Because; its preparation, its brewing, its service and the many rituals it creates around itself, its behavior patterns and its habits are an important cultural element of our social life. At the same time, it is considered as one of the demonstrations of hospitality and a symbol of friendly conversations. In many ways, it was believed to have healing qualities and it was benefited in the folk medicine vastly. With many specialties such as these, Turkish coffee culture and taste have taken its place in literary works which by themselves are a part of the culture and in some ways mirror of the society. For this reason, it is necessary to refer to the literary works in order to determine the place of coffee in the social life of our society, its effect on our social relations, and many customs and traditions related to today's tend to be forgotten or already forgotten coffee. Hüseyin Rahmi Gürpınar is known as an author that reflects different aspects of the social life and daily life of our society, its cultural values and its riches in detail in his works. One of these riches is the coffee culture. This has been the starting point of our work.

In this study, elements related to coffee and coffee culture were determined in the works of Hüseyin Rahmi Gürpınar which were written in the format of novels, short stories and plays; followed by classification of a variety of material and spiritual elements relating to coffee brewing methods, its service, the way it was enjoyed, its consumption areas and forms and their benefits, and all are assessed in reference to various examples. Thus, it was attempted to unveil the place, symbolic value and sociological position of coffee, one of our cultural heritages, from the perspective and the pen of a productive writer such as Hüseyin Rahmi Gürpınar, who reflects characteristics of the inhabitants of the society very successfully in his works.

Keywords: Hüseyin Rahmi Gürpınar; coffee; coffee culture; culture of beverages



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.46

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

GELENEKSEL ÇÖPÇATANLIK KURUMUNUN GÜNÜMÜZ SOSYAL MEDYASINA EVRİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME *

Aslı Büyükokutan TÖRET**

1. Giriş

Kentleşme, küreselleşme ve teknoloji üçgeni ile yakından ilişkili olan insan ve hayat modeli sürekli değişimi ve yeniliği gerektirmektedir. Bu bağlamda, gerek geleneklerin gerekse geleneğin icra edildiği mekânların insanlar tarafından yaratıldığı ve insanların zaman içinde bunları çeşitli tarzlarda şekillendirip değiştirdiği olgusunu görmezden gelemeyiz (Bates 2013: 50). Bir diğer ifadeyle, gelenekleri, “insanların eskiden yeniye değişen birçok yönünü kapsayan” (Glassie 2002: 17) kültürel verimler olarak gördüğümüzde gelenek ile birey arasındaki ilişki daha iyi anlaşılacaktır. Gelenekler, tıpkı bireyler gibi, teknolojideki baş döndürücü değişmeye kayıtsız kalamazlar. Her kuşakta değişen kültürel çevre ve özellikle kültürün teknolojik yönü, toplumdaki sosyal örgütlenme ve ideolojik yapının değişmesine sebep olmaktadır (Ekici 2004: 20). Söz konusu teknolojik değişiminin takip edilebileceği kitle iletişim araçları arasında internet ve televizyon ilk sıralarda yer almaktadır. Internet Security Systems’in IBM şirketi rapo-

* Bu makale, *Motif Vakfı tarafından düzenlenen “Halk Kültüründe Aile Uluslararası Sempozyumu”nda (25-27 Mart 2016 Edirne) sunulan bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş hâlidir.*

** *Yrd. Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Balıkesir / Türkiye, abuyukokutan@hotmail.com.*

runa göre, 2006 yılından 2007'ye kadar dünya genelinde çöpçatan siteleri yüzde 16,4 oranında artmıştır.* Türkiye İstatistik Kurumu'nun 2015 yılı verilerine göre, bireylerin internet kullanım oranı % 55,9'dur. Mevcut çöpçatan sitelerine üye sayısının yedi milyona ulaştığı bilgilerini göz önünde bulundurursak, Türkiye'de internet kullanıcılarının % 20'ye yakınının internet üzerinden görüştüğünü, tanıştığını, evlendiğini ya da buna teşebbüs ettiğini söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra hanelerde % 97,7 oranında bulunan televizyonlarda (uydu yayını ve kablo TV dâhil) hafta içi her gün yayınlanan "Esra Erol'da" adlı evlenme programının, günlük izlenme oranı birçok televizyon programın önündedir.** Teknolojinin bireyin hayatına bu denli girmesi, Walter J. Ong'un (2003: 23-24) ifade ettiği üzere, kültürel ürünler üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmakta ve onlara yeni bir şekil kazandırmakta, dolayısıyla yeni bir sözlü kültür dönemi ortaya çıkmaktadır. Sözlü kültür ürünlerini, yeni görünüm ve dönüşümleriyle elektronik kültür ortamı içerisinde takip edebilmemiz açısından internet ve televizyon halk bilimi çalışmaları için de önemli bir veri kaynağıdır.

Geleneğin, teknolojik ve kentsel unsurlara ayak uyduran, değişmelere izin veren bir yapıya sahip olduğunu göstermesi açısından, Türkiye'de yaygın olarak görülen geleneksel evlenme modellerinde, aracılık etme işlevini üstlenen çöpçatanlık kurumunun, günümüz sosyal medyasına taşınması dikkat çekicidir. Hayatın ikinci önemli geçiş dönemi olan evlenme ve bu sürece geçiş aşamasına destek olan çöpçatanların yeni görünüm ve dönüşümlerle karşımıza çıkmasının temelinde toplumun çekirdeğini oluşturacak olan aile kurumunun kurulacak olması yatmaktadır. Toplumun geleceği açısından oldukça önemli olan bu kurum, kadın ve erkeğin sosyalleşme süreçlerinin önemli bir parçası olmanın yanında, aileler arasındaki dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi ve düzenlemesi açısından tüm toplumlarda önemli bir yer işgal etmektedir. Sağlam temeller üzerine kurulmuş olan bir ailenin toplumu olumlu yönde etkileyeceği ve sağlıklı nesiller yetiştireceği düşüncesindeki ortaklık evlenme olayına evrensel bir karakter kazandırmıştır. "Sanal ve dijital çağ"da (Özdemir 2008: 208) Türkiye'de çöpçatanlık geleneği, yeni görünüm ve yaratımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim çalışmamızın çatısını oluşturacak olan, geleneksel sosyal mekânların televizyon ekranları ve sanal ortamdaki yeni versiyonlarında, geleneksel çöpçatanlık kurumunun yeni görünüm ve dönüşümlerinin ne olduğu, evlenme ve aile olma yolunda sağlam adımlarla ilerlemek adına sosyal medya ortamında gerçekleştirilen iletişimin halk bilimi açısından ne şekilde değerlendirileceği soruları bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

Teknolojinin hızla ilerlediği günümüzde, televizyon ekranlarında ya da "bilgisunar ortamında eşzamanlı olarak yazışarak konuşma" (Türkçe Sözlük 2012) şeklinde tanımlanan "çet"te evlilik amacıyla tanışma, evlenme model, aşama ve uygulamalarında yeni bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel çöpçatanlık kurumu temsilcilerinin, birbirlerine uygun gördükleri çiftlerin tanıştırılması ve olumlu olduğu takdirde evlilik hazırlıklarının başlaması esasına dayanan geleneksel evlenme modelinden, kitle iletişim araçları vasıtasıyla, bireylerin belirlemiş oldukları kriterler doğrultusunda eş adayları ile tanıştırılması temelli evlenme modeline geçişte işlev aynı ancak bağlam farklıdır.

*<http://www.habera.com/haber/Dunyadaki-copcatan-sitelerinin-sayisi-hizla-artiyor/24177> (11. 03. 2016).

**"Esra Erol'da" evlenme programı ile diğer programların günlük izlenme oranlarının karşılaştırılması açısından bk. <http://www.medyatava.com/rating> (11. 03. 2016).

Evlenme model, aşama ve uygulamalarındaki bu dönüşümün sebebi, tarihsel akış içinde her dönemin, genel karakteristik özelliklerini belirleyen koşullarla bağlantılı olarak, bireylerin ihtiyaçlarında meydana gelen değişimdir. Çalışmamızın amacı da bu değişim, dönüşüm sürecine ait kodları tespit etmek, halk bilimi açısından bu süreci değerlendirmektir. Mahalleden tanıdık erkeklerle kadınların evlenmelerine vesile olan çöpçatanların, sosyal medya ortamında oluşturulan zeminlerde hiç tanımadıkları erkeklerle kadınların bir araya gelmelerini sağlamaları, bireylerin karşı cinsle tanışarak bu geçiş sürecini aşma çabalarına destek olmanın yanı sıra kültürün korunması ve aktarılması, toplumsal düzenin devam etmesine hizmet etmesi bakımından işlevsel olan bu çalışmanın, aile ile ilgili literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma, sosyal medya ortamına aktarılan geleneksel bir sosyal mekânda soru sormaksızın yapılan gözlemlere dayanmaktadır. 2000 yılından beri faaliyet gösteren beş milyonun üzerinde üyesi bulunan www.siberalem.com adlı online arkadaşlık sitesi, www.evlilikmerkezi.com, www.ecift.com, www.pembepanjur.com, www.islamievlilik.com, www.zevac.merihnet.com adlı İslami ve seküler evlilik sitelerindeki yazışmalar ile dokuz sezondan beri televizyon ekranlarında canlı olarak yayınlanan “Esra Erol’da” adlı evlenme programından elde edilen veriler literatür eşliğinde yorumlanmıştır. Böylece sosyal medyanın geleneksel evlenme model, aşama ve uygulamalarını ne şekilde etkilediği sorusuna da cevap aranmıştır. Söz konusu internet sitelerinden alınan yazışmalardaki anlatım bozuklukları, yazım ve noktalama hatalarına mümkün olduğunca az müdahale edilmiştir. Metin içinde vurgulanmak istenen yerler tarafımızca tırnak içinde ve italik olarak gösterilmiştir. Bahsi geçen çöpçatanlık sitelerine üye olan ve paylaşımlarda bulunan, internet terminolojisiyle “giren” kişiler ile adı geçen evlenme programına katılanların “profillerine” bakıldığında her meslek grubundan insanları görmek mümkündür.

2. Sosyal Medyadaki Çöpçatanlık Kurumları

İnternet kullanan bireylerin çevrimiçi bir araya gelerek, eşzamanlı yazışarak konuştukları, internet diliyle, “çetleştikleri” (Karaboğa 2008: 43) ya da televizyon ekranlarında tanışıp uygun gördükleri takdirde evlenme amacıyla iletişim ve aktarımda buldukları mekânlar, yeni bir evlenme modelinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Teknolojinin imkânlarıyla ortaya çıkan “sohbet ortamı” ve “stüdyo ortamı” olarak adlandırılabilirler söz konusu sanal mekânların işlevlerini ve gelenek içerisindeki yerini daha iyi anlayabilmek için öncelikle yapı ve işleyiş özelliklerinden bahsetmek gerekmektedir.

2.1. Çöpçatanlık (Online Arkadaşlık) Siteleri

Teknoloji, geleneksel çöpçatanlık kurumunu, internet üzerinden sanal ortamda yeni görünümüyle karşımıza çıkarmaktadır. Online arkadaşlık siteleri hakkında, Akşam Gazetesi tarafından yazılan, “*Falancanın güzel kıızıyla filancanın mühendis oğlunun arasını yapan akraba ya da komşu çöpçatanlar devri bitti bitecek. Modern dünyada özellikle de internet kullanımının giderek yaygınlaşmasıyla sosyal hayatımız da alışkanlıklarımız da kökten değişti. Hal böyle olunca online arkadaşlık siteleri de giderek daha cazip hale geldi*” şeklindeki cümleler konuyu en iyi şekilde ifade etmektedir.

*Gazete yazısının tamamı için bk. <http://www.aksam.com.tr/cumartesi/sanal-alemin-iliski-haritasi-istanbul-evlilik-izmir-guzellik-ariyor/haber-489510> (11. 03. 2016).

2000 yılından beri faaliyet gösteren, “Türkiye’nin internetteki ilk, en büyük ve güvenilir arkadaşlık platformu” olarak nitelenen “siberalem.com” adlı sitesinin veri tabanından çıkan istatistikler, çöpçatanlık kurumunun sanal ortamdaki seyrini görmemize imkân sağlamaktadır. Bu yıl 15 yaşına giren ve bu 15 yıl içinde 18 milyon kişiyi ağırladığı belirtilen sitenin genel müdürü Ayşe Gözde Ekmekçi’nin yaptığı açıklamaya göre, “Siberalem’in aktif kullanıcı sayısı 1,2 milyona ulaşmıştır. Bunun yanı sıra her ay 63 milyon kez arama yapılmakta, 100 milyon mesaj gönderilmekte, 300 bin yeni fotoğraf eklenmekte, 55 milyon kez de göz kırpılmaktadır. Üyelerin % 68’i İstanbul, Ankara ve İzmir’de yaşamaktadır.”*

Siberalem, aktif üyelerinin profillerinde yer verdikleri bilgilerden yola çıkarak şu tespitlerde bulunmaktadır: “İstanbul’da evlilik ve uzun ilişki arayan erkeklerin sayısı oldukça fazla. Ankaralılar tercihlerini eğitilmiş ve iyi bir mesleğe sahip kişilerden yana kullanıyor. İzmir, ilişki profilinde fiziksel özelliklere daha çok önem veriyor. Bursa, fotoğraf yükleme konusunda en cesaretli şehir. Balıkesir, evlilik arayan erkeklerin en çok olduğu şehirlerden. Trabzon, aradığı kişinin tuttuğu takıma bakıyor”.** Bu istatistiksel veriler aynı zamanda Türkiye’nin sanal ilişki tercihleri hakkında bilgi sahibi olmamıza imkân sağlamaktadır.

2009 yılının Haziran ayından beri aktif olan, “Türkiye’nin ilk ve tek bilimsel evlilik sitesi” olduğu belirtilen “evlilikmerkezi.com” adresli sitenin temel misyonu, “İnternette kişisel hayata saygılı, seçkin ve güvenli bir platformda, 18 yaşın üzerinde, evlenmek isteyen bekâr kişileri kriter ve karakterlerine göre bir araya getirerek, sosyal ortamlarına alternatif bir imkân sağlamaktır”. Sitenin bugün toplam 756.000’e ulaşan üyesi bulunmaktadır (www.evlilikmerkezi.com)¹

Türkiye’de, benzer amaçlarla kurulmuş örneklerini arttırabileceğimiz yüzden fazla çöpçatanlık sitesinin varlığı ve bu sitelere kayıtlı üye sayısının her geçen gün artması, günümüzde kadın ve erkeklerin evlenecekleri eş adayını ararken, interneti sanal çöpçatan olarak aktif şekilde kullanmaya başladıklarını göstermektedir: “Kalbimde ailesine kayıtlı üye sayısı 3019183’tür. Siteye bugün 1042 kişi kayıt olmuştur. Şu an sitede 2058 online üye bulunmaktadır” (www.kalbimde.com)¹

Evlenmek isteyen kişilerin, ilk olarak internet üzerinden sanal ortamda sayıları yüzü aşan evlilik, çöpçatanlık, arkadaşlık, sevgili ya da eş bulma sitelerinden birini seçerek, elektronik posta adresini girmeleri, şifre belirleyerek ilgili siteye üye olmaları gerekmektedir. Ardından yaş, boy, kilo, saç rengi, meslek gibi kendi bilgilerini belirttikten sonra benzer şekilde eş olarak düşündükleri kadın ya da erkeğin özelliklerini de yazarak profillerini oluşturmaları ve “evlenmek istiyorum” hanesini tıklamaları, evlenebilecekleri adaylara ulaşmaları yolunda ilk adımlardır. Böylece bireyler yerlerinden dahi kalkmadan birçok kişinin profilini inceleyerek ön elemeyi bilgisayar başında yapabilmektedir. Ayrıca birinin profilinde, sorulara verdiği cevaplardan onun hakkında çocukluk kahraman-

*Aksam Gazetesi yazarı Arzu Akyol’un, Siberalem arkadaşlık sitesi genel müdürü Ayşe Gözde Ekmekçi ile yaptığı röportaj için bk. <http://www.aksam.com.tr/cumartesi/sanal-alemin-iliski-haritasi-istanbul-evlilik-izmir-guzellik-ariyor/haber-489510> (11. 03. 2016).

**Siberalem’in veri tabanından çıkan diğer istatistik bilgileri için bk. <http://www.aksam.com.tr/cumartesi/sanal-alemin-iliski-haritasi-istanbul-evlilik-izmir-guzellik-ariyor/haber-489510> (11. 03. 2016).

larından, nefret ettiği yönetmene kadar pek çok bilgiye hızlıca ulaşabilmektedir. Mesajlaşmalar, bireylerin daha tanışmadan birbirleri hakkında birçok bilgiye sahip olmalarını sağlamaktadır.

Çöpçatanlık sitelerine üye olmak isteyen kişilerin onaylamaları gereken üyelik sözleşmesi metninde, oluşturdukları profilde doğru bilgiler vermeleri gerektiği aksi takdirde üyeliklerine son verilebileceği belirtilmektedir. Bu tip sitelerde her ne kadar haftanın yedi günü ulaşılabilir deneyimli bir müşteri ilişkileri departmanı bulunsa da verilen bilgilerin güvenilirliğini, doğruluğunu sistem kendi özelliğinden kaynaklı olarak sınavacak yeterliliğe sahip değildir. Öyle ki bu zeminlerde kimlik değiştirerek konuşmak da mümkündür. Kişisel güvenlik konusunda site yöneticileri, tüm üyelerine kişisel bilgilerini verirken temkinli olmalarını, fotoğraf istemelerini, özellikle ilk buluşmalarda ihtiyatlı davranmalarını tavsiye etmektedir.

2.2. Seküler Evlilik Siteleri

İnternet üzerindeki sayıları her geçen gün artan “Seküler Evlilik Siteleri” incelendiğinde, ortak amaçlarının, “*Yoğun kent ve iş hayatının koşuşturması içinde uygun biriyle tanışma fırsatı bulamayanları, ideal eşlerini bulmak için internet çatısı altında bir araya getirmek*” olduğu görülmektedir. Aynı amaçla 2009 yılında kurulan bilimsel kişilik analiz testleri ile üyelerini birbirine eşleyen “ecift.com” adresli internet sitesine, her gün 4 bin civarında üyenin katıldığı, ilk iki yılda 30’dan fazla çiftin “muradına erdiği”, üyelerinin yüzde 85’inin doktor, mühendis, avukat, bankacı, işletmeci ve yöneticilerden oluştuğu ifade edilmektedir.* 2010’da aktif hâle gelen, 3.370.000 üyesi bulunan “pembepanjur.com” adlı internet sitesi editörü, üyeleri arasından ilk bir yılda 500’e yakın çiftten birliktelik, evlilik ya da nişan haberleri geldiğinin altını çizmekte, yeni mutlu çiftlerin hikâyelerini okumak için sabırsızlandıklarını belirtmektedir (www.pembepanjur.com).

“Seküler Evlilik Siteleri”nde sohbet odalarına girebilmek için bireylerin, amaçları doğrultusunda (evlilik, çöpçatanlık, arkadaşlık, sevgili ya da eş bulma) sitelerden birini seçip, elektronik posta adreslerini girmeleri ve üye olmaları gerekmektedir. Ardından kendilerinin, doğum tarihi, boy, vücut yapısı, medeni durumu, mesleği, hobileri ve ilgi alanları hakkında bilgi vermeleri istenmekte, bu bilgilerin “*profillerine özel bir hava katacağı ve doğru insanı bulma şanslarını arttıracacağı*” ifade edilmektedir. Son olarak, istedikleri kadın ya da erkeğin özelliklerini işaretledikten sonra kişisel profillerinin büyük kısmı oluşturulmaktadır. İsteyen kişiler daha sonra kişisel bilgileri hakkında detaylı açıklamalarda bulunarak profilini tamamlayabilmektedir. “*Evlenmek istiyorum*” hanesini tıklayan adaylar, sohbet odalarına giren, eş adaylarıyla yazışarak ya da görüntülü olarak sohbe başlamaktadır.

Üye olunan evlilik sitelerinin başlangıçta bireylere verdiği “kullanıcı kodu” daha sonra istenilen takma adlar (nickname) ile değiştirilebilmektedir. Söz konusu takma adlar, karşı cinsi etkilemenin ilk yolu olarak algılandıkları için özenle seçilmektedir. Yine istenildiği takdirde, profile fotoğraf eklenebilmekte, sohbetin diğer günler de devam edebilmesi için karşılıklı elektronik posta adresleri ve telefon numaraları verilebilmektedir.

* ecift hakkındaki basın bildirimleri için bk. <http://www.ecift.com/editorial/basin/basin.html> (12. 03. 2016).

Bu konuda site yöneticileri, “Hayır deme hakkınız olduğunu aklınızdan çıkarmayın” şeklindeki tavsiyelerle üyelerini dikkatli olmaları gerektiği konusunda uyarılmaktadır. Sohbet odalarında, davranış kurallarına ve kullanım şartlarına aykırı hareket eden üyeler “chat odası operatörü” tarafından uyarılmakta ve site yönetimi gerekli gördüğü takdirde bu üyelerin üyeliğini - yasal takip hakkı saklı kalmak kaydıyla - iptal edebilmektedir.

Yapı ve işleyiş özellikler açısından “Seküler Evlilik Siteleri”ne çok benzeyen ancak kurulma amaçları ve işleyişleri arasında ince bir fark olan “İslami Evlilik Siteleri” üzerinde de durmakta fayda vardır.

2.3. İslami Evlilik Siteleri

İslami kurallar çerçevesinde yaşayan ve evlenmekte zorluk çeken kişileri, kendi yaşam tarzlarına uygun kişilerin üye olduğu internet sitelerinde tanıştırmak, evlenmelerine aracılık etmek üzere kurulmuş olan internet siteleri de bulunmaktadır. Bu siteler incelendiğinde, ortak amaçlarının, “İslami prensip ve hassasiyetler taşıyan, ahlaki değerlere önem veren Müslümanlara, Allah’ın sınırlarını gözeterek helâl sınırlar dâhilinde tanışmak, arkadaşlık kurmak, sohbet etmek için uygun ortam sağlamak” şeklinde ifade edildiği görülmektedir.

“İslami Evlilik Siteleri”nden “islamievlilik.com” kendini, “Göz zinasından uzak, helal sınırlar içerisinde evlenme niyetiyle tanışmak için en uygun mekân” olarak nitelendirmektedir. “Fazla aşinalık husumet doğurur” diyen söz konusu site, amacını şöyle belirtmektedir: “Özellikle coğrafik ya da sosyal çevre şartlarından dolayı birbirlerinden uzakta bulunan ve evlilik niyetinde olan inançlı insanların ilk tanışmalarına ve birbirleri hakkında ilk bilgileri edinmelerine vesile olmaktadır” (www.islamievlilik.com).

“Sitemiz sadece bir vesiledir, esas sonuca ulaştıran çiftlerin samimiyet, dürüstlük ve niyetlerinin doğrultusunda Hazreti Allah’ın onların dualarına icabet etmesidir” açıklamasını yapan “zevac.merihnet.com” aracılığıyla evlenen çiftlerden birinin, sitedeki paylaşımı şöyledir: “Şu kirlî net ortamında böyle kaliteli evlilik sitesi kurduğumuz için siz site editörlerine öncelikle teşekkür ediyorum. Eşimle bu site sayesinde Ekim 2006 tanıştık ve Ağustos 2008 de evlendik. 40 günlük bir bebeğimiz var. Aradığımızı birbirimizde bulduk diyebilirim. Çok mutluyuz... Rabbim herkese nasip etsin” (zevac.merihnet.com)¹

Eş adaylarının giyim tarzlarından, aile yapılarına, yeme içme alışkanlıklarından, insan ilişkilerine kadar İslam dininin kurallarına uygun olmasını isteyen “muhafazakâr” kesim, ağırlıklı olarak “İslami Evlilik Siteleri”ni tercih etmektedir. İslam esaslarına göre aile kuracak çiftlerin flört dönemi de ailelerin gözetiminde ve ilişkinin mümkün olduğu kadar çabuk evliliğe taşınması yönünde olmaktadır. Tanışma döneminden evlenme dönemine kadar olan süreçte, ilişkiye dinî bir kimlik kazandırmak için nikâh kıydırma isteğinde olan kişiler de bulunmaktadır. Öyle ki “www.zevac.merihnet.com” adlı sitede, sitenin kadrolu imamına evlenme niyetinden bahsedilerek onun duası ile “helalinden sevgili” olunabilmektedir.

“İslami Evlilik Siteleri”ne üye olmak isteyenlere, “Seküler Evlilik Siteleri”nden farklı olarak, üyelik kayıt formunda, “Farz namazları kılar mısınız?”, “Kur’an-ı Kerim’i orijinal metninden okuyabiliyor musunuz?”, “Farz orucu tutar mısınız?”, “Başörtüsü kullanıyor musunuz?”, “Farz zekâtı verir misiniz?” şeklinde dinî içerikli sorular sorularak, kişilerin dindarlıkları hakkında fikir edinilmektedir. Üyelik kayıt formunu dolduran aday, formda yer alan üyelik bilgilerinin tamamının doğru olduğuna dair yemin etmektedir. Üyeliği kabul edilen kişinin profili, “Evlilik Adayları Listesi”ne kaydedilerek “tesettürlü hanımlar”

ya da “dindar beyler” listelerinde gözükmektedir.

İslami siteye üye olan kişilerin kullandıkları takma adların da İslami çağrışımlı olması gerekmektedir. Kübra, Büşra, Rabia, Yusuf, Kerim gibi takma isimler rağbet görmekte ve öncelikli olarak tercih edilmektedir. İslami olmayan takma adla sohbet odalarına girenler hemen odanın dışına atılmaktadır. Bunun yanı sıra mahremiyet esaslarını zorlayan konularda sohbet açanlar da odadan atılmaktadır. Birkaç kez uyarıldığı halde ısrarcı davranan, “tövbe edip” davranışlarını düzeltmeyen kişilerin üyeliği askıya alınmaktadır.

2.4. Esra Erol’da

ATV kanalında hafta içi her gün 16.20’de yayına başlayan ve yaklaşık 2,5 saat süren “Esra Erol’da” adlı evlenme programı, “*Bu programdaki kişiler, olaylar ve yaşananlar tamamen gerçektir*” **cümlesinin yer aldığı videonun özel bir vurguyla okunmasıyla başlamaktadır.** Evlilik programları arasında izlenme oranları açısından en büyük payı alan, “*Aşka dair umutları her daim yeşerten, gelin ve damat adaylarını buluşturan, bugüne kadar yüzlerce mutlu yuvanın kurulmasına vesile olan evlilik programı*” Esra Erol’un ev sahipliğinde yürütülmektedir.

Orkestranın müziği eşliğinde Esra Erol stüdyoya girmekte ve müzik bitene kadar bazen dans bazen de müziğe eşlik etmektedir. Müziğin bitmesiyle Erol, stüdyodaki konukları ve izleyicileri, âdeta onları evinde ağırlıyormuşçasına, “Hoş geldiniz” diyerek selamlamaktadır. Program akışında da “Burası benim evim, ailem” gibi ifadeleri sıkça kullanılmaktadır. Ardından, stüdyoya ilk defa gelen biri olup olmadığını sormakta, ilk defa gelenlere mikrofon uzatarak kendini tanıtmalarını istemektedir. Programa ilk kez katılan adaylara, “Kaç yaşındasınız?”, “Programa nereden katılıyorsunuz?”, “Aslen nereslisiniz?”, “Eğitim durumunuz ne?”, “Çalışıyor musunuz?”, “Çalışıyorsanız mesleğiniz ne?”, “Daha önce hiç evlilik yaptınız mı?”, “Çocuğunuz var mı?”, “Neler yapmaktan hoşlanırsınız?”, “Nasıl biriyle evlenmek istiyorsunuz?” şeklinde sorular yöneltilmektedir.

Taliplerini aramak için gelen eş adaylarının verdiği cevaplara göre sohbetin gidişatı değişebilmekte, farklı sorular da gündeme gelebilmektedir. Esra Erol, sorduğu sorulara karşılık olarak, adaylardan ayrıntılı cevaplar isteyerek kendilerini tanımaya ve izleyicilere tanıtmaya çalışmaktadır. Katılımcılar belirli bir noktadan sonra özel hayatları hakkında detaya girerek yaşadıkları olumsuzlukları, dertleri ve sıkıntıları anlatmaya başlamaktadır. Adayların üzüntüsü Esra Erol, stüdyodaki konuklar ve diğer adaylar tarafından paylaşılmaktadır. Bunun yanı sıra neşeli, şarkı söyleyen ya da dans edip eğlenen adayların mutluluğuna da ortak olunmaktadır.

Program sırasında katılımcıların başvuru yapabileceği telefon numarası ve sosyal medya adresi sıklıkla hatırlatılmaktadır. Programa gelen başvuruların hepsinin kabul edilmediği, katılımcıların titizlikle incelenerek seçildiği vurgusu yapılmaktadır. Programa katılan adaylara program sırasında mikrofon verilerek, televizyonu yeni açan izleyiciler için kendileri tekrar tanıtılmaları ve evlenmek istediği kişinin özelliklerini belirtmeleri istenmektedir.

Bir adaya talip geldiğinde öncelikle paravan kapanmaktadır. Adaya gelen talibin müzik eşliğinde paravanın diğer tarafına alınmasının ardından sohbet başlamakta, adaylar birbirlerini tanımaya yönelik sorular sormaktadır. Paravan açıldığında aday, talibini

beğenirse, çift önce “canlı oda”ya sonra da “çay içme”ye gitmektedir. Canlı oda, çiftin seyirci ve kameralar önünde birbirlerine sorular sormaya devam ettiği bir mekândır. Çay içmek tabiri ise “birbirimizi daha yakından tanıyalım” anlamına gelmektedir (Eren 2012: 60). Aday gelen talibini beğenmediyse çoğunlukla “geldiğiniz için teşekkür ederim” diyerek reddetmekte ve nedenini “elektrik alamadım” cümlesiyle açıklamaktadır. Program bu şekilde karşılaşmalarla devam etmektedir.

Seyirci, daha önce tanışan çiftlerin evlenmeye karar verip vermediğini merak ettiği için kısa videolarla, “*Acaba neye karar verdiler; nikâh masasına mı oturacaklar yoksa ayrılıyorlar mı?*” denilerek seyircinin ilgisi canlı tutulmaktadır. Yine programda tanışıp evlenen, mutlu bir aile hayatı olan çiftler, bebekleri ile birlikte programa özel konuk olarak davet edilerek, tanışma hikâyelerinden kesitler içeren kısa videolara yer verilmektedir. Yayın, Esra Erol’un müzik eşliğinde, “*Bir sonraki programda görüşmek üzere, Allah’a emanet olun, hoşça kalın*” diyerek kameraya selam vermesi ile sona ermektedir.

3. Geleneksel Çöpçatanlık Kurumunun Sosyal Medyadaki Seyri

Çöpçatanlık (online arkadaşlık siteleri), seküler evlilik siteleri, İslami evlilik siteleri ve evlenme programları örneklerinden, geleneksel çöpçatanlık kurumunun sosyal medyadaki seyrine bakıldığında, evlenmelerde aracılık etme işlevini, geleneksel evlenme kodlarının dışında, kendine özgü bir zaman, mekân, araç ve araçlarla devam ettirdiği görülmektedir.

Geleneksel toplum yapısında evlenmek isteyen gençlerin bu isteklerini ailelerine doğrudan ya da çeşitli davranış değişiklikleri ve semboller aracılığıyla bildirdikleri andan itibaren çöpçatanlar devreye girmekte, uzun ömürlü ve mutlu bir evlilik için en uygun kişi aranmaya başlanmaktadır. Sosyal medyadaki çöpçatanlık kurumlarına üye olan ya da katılan kişilere bakıldığında, “çetleşerek” ya da televizyon ekranlarında boy göstererek evlenme isteklerini sadece ailelerine, dolayısıyla geleneksel çöpçatanlara değil, tüm dünyaya duyurdukları aşikârdır.

Geleneksel çöpçatanlık kurumu, evlenmeleri için aracılık ettiği kişilerde, geleneğin ön gördüğü evlenme yaşı, evlenme sırası, askerlik bitimi, iş sahibi olma unsurlarını göz önünde bulundururken sosyal medyada bu kodlar bireyler tarafından belirlenmektedir. Evlilik için sohbet odalarında ya da televizyon ekranlarında tanışan kişiler, kendileri için “uygun” ya da “ideal” olan zamanı belirleyip bu doğrultuda adaylarını beklemektedir. Bu açıdan bakıldığında sanal ortamın, geleneksel hayatın bireyi zamana ilişkin sınırlıklarından bağımsızlaştırdığını söylemek mümkündür.

Geleneksel toplum yapısında belli bir yaşa geldiği halde evlenemeyen, kısmeti kapalı olduğuna inanılan kızların bu durumu sadece kendilerini değil yakın çevresindeki çöpçatanları da rahatsız etmektedir. Kızı bu sıkıntılı durumdan kurtarmak için çeşitli fallara ve yıldıznamelere bakma, dinsel ve büyüsel içerikli bir takım uygulamalara başvurmanın ardından uygun birini bulma gayretleri hızla devam etmektedir. Sosyal medyadaki çöpçatanlık kurumlarında ise bireyler içinde bulunulan zamanın sunduğu yöntemlerle bu süreci aşmaya çalışmakta, bir anlamda gelenekselin sokak, mahalle aralarında çözmeye çalıştığı sorunu şehir ve hatta ülke sınırları dışına taşımaktadır.

Evlilik kurumu her ne kadar kadın ve erkeğin bir araya gelmesiyle oluşan bir kurum

olsa da evlenme girişiminde bulunmada geleneksel toplum yapısı, erkeği ön plana çıkar-
mıştır. Bir başka ifadeyle oğlan evi, aile olarak kendisine dünür olmaya uygun gördüğü
bir aileye, çöpçatanlar vasıtasıyla akrabalık teklifi götürmektedir. Bu durumda erkek ve
erkek tarafı aktif bir konumdayken, kız ve kız ailesi pasiftir. Sosyal medyada evlenme
niyetinde olan kişileri birbiriyle buluşturmak amacıyla kurulan çöpçatanlık sitelerine ya
da televizyon programlarına bakıldığında, oğlan evi devre dışı kaldığı gibi ilk girişim
kızdan da gelebilmektedir.

Geleneksel modelde evlenme girişimi, erkek tarafının yakın çevresinden başlamak
üzere kız bakması ile başlayan, kendilerine komşu ve tanıdıkların desteğiyle, görüclük,
dünürclük adı altında devam ederken, sosyal medyada “bireyin kendisi” ön plandadır.
Sosyal medya ortamında eş seçimi yapmak isteyen kişiler, çöpçatanlık sitelerine ücretli-
ücretsiz üye olarak ya da evlenme programlarına katılarak kişisel özelliklerini ve ara-
dıkları adayın özelliklerini belirtmektedir. Bu durumda, sınırlı bir çevrede, sınırlı sayıda
kişilerin aracılığıyla gerçekleşen “uygun eş” arama sürecinde geleneksel çöpçatanların
işlevi daha geniş bir mekânda devam etmektedir. Bunun yanı sıra birey, eş adayını se-
çerken birçok “profili” göz önünde bulundurarak kendi kararları doğrultusunda hareket
etmektedir.

Geleneksel hayatın çöpçatanları, tavsiye edecekleri kızın ailesinin toplum içindeki
saygınlığına, dürüstlüğüne ve namusuna oldukça önem vermektedir. Köklü bir aileden
gelmesine, ailesinde hırsız, uğursuz veya kötü işlerle uğraşan kişilerin olmamasına dik-
kat edilmektedir. Aynı zamanda kızın annesinin toplum tarafından ne şekilde değeren-
dirildiği de göz önünde tutulmaktadır. Sülalesini sormadan, pişirdiğini yemeden, süpür-
düğünü görmeden, diktiğini giymeden alınan kızıdan hayır gelmeyeceği düşünülmekte-
dir. Sosyal medyadaki çöpçatanlık kurumları da bünyesine dâhil olan kişilerin cinsiyet,
doğum tarihi, medeni hali, eğitim durumu, mesleği, boyu, kilosunu, aradığı cinsiyete dair
özellikleri vb. bilgilerine yer vermekte ancak soy sop ile ilgili bilgi araştırmasına gitme-
mektedir.

Geleneksel toplum yapısında evlenilecek kızın bakire olması “temiz” olduğu an-
lamına gelmekte ve hâlâ bazı yerlerde bu konuya önem verilmektedir. Özellikle küçük
yerleşim birimlerinde, evlenmeden önce kızın başka biriyle adının çıkmamış olmasına
özen gösterilmektedir. “Kız çıkmayan” gelinlerin, hiçbir soru sorulmadan eşeğe ters
bindirilerek baba evine geri gönderildiği zamanlardan bahsedilmektedir (Büyükokutan
2012: 416). Sosyal medyadaki çöpçatanlık kurumlarında bekârete dair sorgulama yapılmamaktadır.
Belki özel görüşmelerde bu konu ifade edilmekte ancak televizyon ekranlarında milyonların önünde dile getirilmemektedir. Erkeğin bu konuda hassas davranması halinde bakire olmayan kadın, kendine sunulan birçok profil arasından başka seçenekleri değerlendirmektedir.

Geleneksel yapıda evlilik için aracılık edilecek erkeğin asaleti, ailesinin geçmişi,
içki ve kumar alışkanlığının olup olmadığı, evini rahat geçindirip geçindiremeyeceği,
askerlik durumu hakkında ayrıntılı bir şekilde konuşulmaktadır. Erkeğin yaş olarak ka-
dından biraz daha büyük olması tercih edilmektedir. Sosyal medyadaki karşılaşmalarda ise kimi zaman erkeğin fiziksel özellikleri tüm bunların önüne geçebilmektedir. Kadınlar öncelikli olarak “elektrik alabileceği”, duygusal ve sadık erkekleri eş adayı olarak tercih

ederken, yaş olarak kadının erkekten büyük olduğu birlikteliklere de olumlu bakılabilmektedir.

Geleneksel çöpçatanlık kurumunun detaylı inceleme ve soruşturmaları neticesinde aracılık edilen kız hakkındaki bilgiler, evlenmek isteyen erkeğe annesi ya da yakın akrabaları tarafından duyurulmaktadır. Park, çarşı gibi açık mekânlarda ya da ortak bir tanıdığı evinde bir bahaneyle adaylar birbirine gösterilmekte, birbirlerini beğendikleri takdirde evlilik yolundaki adımlara geçilmektedir. Sanal ortamdaki sosyal mekânlarda, evlenmeyi düşünen kişiler eş adayları ile internet gibi geniş bir sosyal ağ üzerinde ya da televizyonda aile büyüklerinin gözetimi dışında görüşmektedir. Diğer taraftan sosyal medya, bireylere rahat davranma özgürlüğü vermektedir. Geleneksel çöpçatanların tanıştırdığı ve sürdürülmek istenmeyen ilişkinin sonlandırılması, çöpçatanlara karşı hissedilen sorumluluk duygusu nedeniyle, bireye sıkıntı verirken, sohbet odalarında konuşma bir tuşla sona erdirilebilmekte, televizyon ekranlarında, “*Geldiğiniz için çok teşekkür ederim ama cevabım olumsuz*” cümlesiyle bitirilebilmektedir.

Geleneksel toplum hayatının çöpçatanları, evlenmelerini uygun görüp bunun için aracılık ettikleri kişileri, aileleri de dâhil, yakından tanıdıkları gibi bu kişilerin birbirlerini tanımaları için fırsat tanımaktadır. Buradaki ilişkiler yüz yüze ve samimidir. “Çetleşirken” yüz yüze sohbetteki karşılıklı jest ve mimikler görülmemekte, göz göze gelmemekte, beden diline başvurulmamaktadır. İletişimin söz konusu temel unsurlarının yerine, içinde bulunulan duygu durumunu yansıtan, ne kadar içten olduğu anlaşılamaayan, “:-)”, “:-(” gibi birtakım işaretler kullanılmaktadır. Evlenme programları, kriterleri birbirine uygun olan adayları karşılaştırmakta ancak adaylar hakkında onların anlattıkları, kimi zaman da kendilerini tanıyan kişilerin canlı yayına bağlanıp verdikleri bilgiler dışında bilgi sahibi olmadıkları için güvenilirliği tartışmaya açıktır.

Sosyal medyadaki çöpçatanlık kurumları, geleneksel çöpçatan kurumunun, evlenecek kişiye karar verme sürecini değiştirip yeni bir modele dönüştürmekte ancak evlenme aşama ve uygulamaları açısından geleneksel olana devam edilmektedir. Bir diğer ifadeyle sosyal medya üzerinden tanışıp evlenmeye karar veren bireyler, tıpkı geleneksel toplum yapısının evlenme aşamalarında olduğu gibi, söz, nişan ve düğün törenlerini gerçekleştirmektedir. Bu aşamada toplum tarafından sıkça sorulan, “Nasıl tanıştınız?” sorusuna çoğu zaman geleneksel toplum yapısının kabul edebileceği tanışma hikâyeleri anlatılmaktadır.* Sürecin yeni olmasının yanı sıra sosyal medyanın kaygan zemini, bu zeminde başlayan evliliklerin olumsuz örnekleri, konuyla ilgili basın olumsuz değerlendirmeleri, kanaatimizce, bu uydurma hikâyelerin nedenidir.

4. Sonuç

Yirmi birinci yüzyılda bireyler eğitim, çalışma hayatı, ideal olanı bulamama gibi faktörlerle, geleneksel toplum yapısındaki kadar erken yaşta evlenemeseler de evlenip aile kurabilmek için kendilerini ifade edebilecekleri, birbirleriyle görüşüp tanışabilecekleri sosyal mekânlara ihtiyaç duymaktadır. Bugün hâlâ evlilik kurumunun üzerinde ısrarla durularak, toplumda önemli bir değer olarak görülmesinin nedeni, evlenme sonu-

*Bu tür evlilik yapanların hikâyeleriyle ilgili olarak bk. <http://www.ecift.com/editorial/ecift-nedir/basari-hikayeleri.html> (01. 06. 2017).

cunda oluşan ailenin, toplumun temeli ve modeli olarak nitelendirilmesidir. Geleneksel çöpçatanlık kurumunun, internette oluşturulan evlilik siteleri ve televizyondaki evlenme programları altında, evlenmelerde aracılık etme işlevini devam ettirmesi, evlenme amacıyla bireyleri bir araya getiren ortamların, yaşanan zamanın ve mekânın gerçekliği, birey ve toplumun ihtiyaçları doğrultusunda değişmekte, gelişmekte ve güncellenmekte olduğuna işaret etmektedir. Bunun yanı sıra sosyal medya, geleneksel toplum yapısının evlenilecek kişiye karar verme sürecini farklılaştırmakta, yeni bir model sunmakta ancak bu noktadan sonraki uygulamalar tıpkı geleneksel modelin uygulamaları şeklinde süregelmektedir. Bir başka ifadeyle, geleneksel bir sosyal mekândan sosyal medya ortamına aktarılan çöpçatanlık kurumunun, çiftlerin uzun ömürlü ve mutlu bir evlilik geçirmelerine aracılık etme işlevi korunarak, güncellenmektedir. Bu durum, sosyal çevre ve şartlar “bağlam” değişse de, işlevin, bağlamın üzerinden devam etmekte olduğunu göstermektedir.

Geleneksel çöpçatanlık kurumunun, “uygun görüp” evlenmeleri için aracılık etme işlevinin, sosyal medyada, “*Bilimsel araştırmalardan yola çıkarak tasarlanan ideal çift metodu ile üyelerine, ideal bir uyumluluk gösterdikleri üyeleri öneren*” internet sitelerine ve evlenme programlarına bırakmış olması, gelenekselin değişip güncellenerek kendine özgü araç ve araçlarla yoluna devam etmekte olduğunun işaretidir. Benzer şekilde evlenme programlarında yapılan eşleştirmelerde, programa davet edilen psikolog, ilişki uzmanları ve aile terapistlerinin görüşlerinin alınması bunun en açık göstergelerindedir. Katılımcıları arasında eğitilmiş ve kariyerli kişilerin de yer alması, hayatın ikinci önemli geçiş aşamasında karşılaşılabilecek sorunları en aza indirmek isteyen eş adaylarının, toplumun temel yapı taşlarından olan ailenin yerine getirdiği işlevlerin öneminin farkında olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Evlenme programlarının geniş bir izleyici kitlesine sahip olması nedeniyle, gelen eş adayları hakkındaki birtakım olumsuz gerçeklerin, canlı yayına bağlanan kişiler tarafından açıklanması, her ne kadar bireyleri zor duruma düşürse de, ileride meydana gelebilecek bazı olumsuzlukların baştan önlenmesi adına önemlidir.

Geleneksel mekânlarda ve dar bir çerçevede yapılan evlenmelerde aracılıkların, gelişen teknolojiye bağlı bir şekilde sosyal medya ortamına aktarılması, aynı zamanda toplumsal cinsiyet algısının değişimini de göstermektedir. Kadının ekonomik yaşama katılımı, mülkiyet üzerindeki denetim hakkı ve ürettiği ürünler (Kottak, 2002: 461-463) bağlamında toplumsal cinsiyete ilişkin tutumlar değişmiştir. Evlenme niyetlerini göstermek amacıyla içine kapanan ve en basit bir konudan dahi tartışma çıkaran, bulaşıkları sert hareketlerle yıkayan, sürekli gerinip of çeken, aynanın karşısından ayrılmayan kadın profili, yerini kariyer sahibi, kadın kimliğinin avantajlarının farkında, sosyal medyada oluşturulan mekânlarda kendini ve isteklerini rahatça ifade edip doğru kişiyi arayan bilinçli kadınlara bırakmıştır. Zamana ve mekâna göre meydana gelen değişim, kanatımızca, toplumsal cinsiyet olgusunun değişmeye devam edeceğinin de habercisidir. Bunun yanı sıra bu siteleri sadece kadınlar değil erkekler de kullanmaktadır. Karşılaştığı kadın ya da erkeğe evlenme isteğini rahatlıkla söyleyemeyenler, kendilerini bu tür ortamlarda ifade edebilmektedirler.

Bireyin doğası ve temel gereksinimleri doğrultusunda, her ne kadar birtakım gün-

cellemeler ve uyarlamalar meydana gelse de sosyal medyada sayıları hızla artan çöpçatanlık siteleri ve programları, geleneksel çöpçatanlık kurumunun işlevini devam ettirebilecek yeni ortamlara ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Sosyal medyada bireylerin birbirlerine gerçekten uygun eş adaylarını arayıp bulmaları, geleceğin sağlıklı ailelerinin kurulmasına ve bireylerinin yetişmesine hizmet edeceği için, özellikle çöpçatan sitelerinin konuyla ilgili uzman ekipler tarafından sıkı bir şekilde kontrol altına alınması yerinde olacaktır. Söz konusu sitelerin sayıları azaltılıp, üye olmak isteyen kişilerin, T.C. kimlik bilgileri saklı tutulmak kaydıyla, siteye üye olabileceklerinin ifade edilmesi sahte kimlikleri bir nebze olsun azaltacaktır. Bunun yanı sıra site editörleri tarafından belli aralıklarla yazışmaların ve paylaşımların ciddi anlamda kontrol edilmesi istismar, taciz, tecavüz ve ölümle sonuçlanan olayları aza indirebilecektir. Devlet, söz konusu denetleme için maddi destek vermeli, yasal düzenlemeler yapmalıdır. Toplumun küçük bir minyatürü olan ailenin, sağlam temeller üzerine kurulması, geleceğin sağlıklı nesillerinin yetişmesini sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

1. Yazılı Kaynaklar

- _____ (2012), *Türkçe Sözlük*, Üçüncü Baskı, Dil Derneği Yayınları, Ankara.
- Bates, Daniel G. (2013), *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri*, (Çev. Suavi Aydın vd.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Büyükokutan, Aslı (2012), *Muğla Yöresi Kadın Merkezli Geleneksel Uygulamalar ve İşlevleri*, Kömen Yayınları, Konya.
- Ekici, Metin (2004), *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Eren, Şükriye (2012), *Popüler Kültür ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Evlilik Programları: "Esra Erol'da Evlen Benimle" Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Antalya.
- Glassie, Henry (2002), Tradition-Gelenek (Çev. Ruhi Ersoy), *Folklor / Edebiyat*, S. 32, s. 17-32.
- Karaboğa, Figen (2008), *Evlenme Geleneğinin Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme: Sanal Ortam ve Evlenme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Kottak, Conrad Phillip (2002), *Antropoloji-İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış-*, **Çevirenler: Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Erdal vd.**, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Ong, Walter J. (2003), *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, Nebi (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

2. İnternet Kaynakları

- <http://www.tuik.gov.tr>
- <https://www.siberalem.com>
- <http://www.evlilikmerkezi.com>
- <https://www.ecift.com>
- <http://www.pembepanjur.com>

<https://elitislamievlilik.com>

<http://www.zevac.merihnet.com>

<http://www.kalbimde.com>

ÖZET

GELENEKSEL ÇÖPÇATANLIK KURUMUNUN GÜNÜMÜZ SOSYAL MEDYASINA EVRİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Bireyler için yeni bir hayatın başlangıcı ve toplumsal yapının temeli olacak olan aile birliğinin kurulma şekli, kentleşme, küreselleşme ve teknoloji üçgenine bağlı bir şekilde değişmekte, güncellenmektedir. Türkiye’de yaygın olarak görülen geleneksel evlenme modellerinde, aracılık etme rolünü üstlenen “çöpçatanlık kurumu” gelişen teknolojiye bağlı bir şekilde sosyal medyaya da taşınmakta, çok daha geniş katılımlı mekânlarda sürdürülmektedir. Bir diğer ifadeyle teknoloji, geleneksel çöpçatanlık kurumunu, yeni görünüm ve dönüşümleri ile karşımıza çıkarmaktadır. Evlenme programları, çöpçatanlık (online arkadaşlık siteleri), seküler evlilik siteleri, İslami evlilik siteleri şeklinde televizyon ekranlarına ve sanal ortama aktarılan geleneksel çöpçatanlık kurumu, evlenmelerde aracılık etme işlevini sokak, mahalle aralarından çıkararak şehir ve hatta ülke sınırları dışına taşımaktadır. Sosyal medya, mahalleden tanıdık erkeklerle kadınların evlenmelerine vesile olan çöpçatanların, kendilerini sosyal medya ortamında oluşturulan zeminlerde hiç tanımadıkları erkeklerle kadınların bir araya gelmelerini sağlarken, bireylerin de karşı cinsle tanışarak bu geçiş sürecini aşma çabalarına destek olmaktadır.

Makalede, geleneksel çöpçatanlık kurumunun, hayatın önemli bir geçiş aşaması olan evlilikle ilgili söz konusu işlevini, geleneksel sosyal mekânların televizyon ekranları ve sanal ortamdaki yeni versiyonlarında ne şekilde yerine getirdiği, evlenme ve aile olma yolunda sağlam adımlarla ilerlemek adına kimlerle ne şekilde iletişim içerisine girdikleri üzerinde durulmuştur. Günümüz sosyal medyasına aktarılan geleneksel bir sosyal mekânda soru sormaksızın yapılan gözlemlere dayanan çalışmada, tespit ve yorumlar, bugün birden fazla kanalda yayınlanmakta olan evlenme programları, hali hazırda aktif olan ve her geçen gün üyeleri artan çöpçatanlık ve evlilik sitelerindeki yazışmalar ışığında yapılmıştır. Bu çalışma ile sosyal medyanın geleneksel evlenme model, aşama ve uygulamalarını ne şekilde etkilediği sorusuna da cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: gelenek; çöpçatanlık kurumu; sosyal medya; değişim; dönüşüm; evlilik; aile

ABSTRACT

An EVALUATION ABOUT EVOLUATION of TRADITIONAL MARRIAGE BUREAU in the CONTEMPORARY SOCIAL MEDIA

Beginning of a new life and the way of starting a unity of family that will be the basis of social structure is changing and updated based on urbanisation, globalisation and technology triangle. "Marriage bureau", which is carried the role of intermediary in the traditional marriage models that is seen widely in Turkey, is also relocated into social media according as developing technology and it is continued in a much wider participation places. In other words, technology appears the traditional marriage bureau with its new views and transformation. Traditional marriage bureau such as marriage programs, match-making (online dating sites), secular marriage sites is transferred to the television screens and virtual environments, carries out the intermediary of the marriage function from street, neighborhood to outside of city and country's borders. While social media make unfamiliar people to come together in platforms that is created in social media environment it is also supportive for individual's transition period when individuals get to know each other. On the other hand, match-makers caused familiar males and females to get married.

It is dwelled on this article that how the traditional marriage bureau fulfils its duty related with marriage which is an important transition period of life in new versions of traditional social places in television screens and virtual environment, how they are in communication with each other in the manner of being a family. The study which is based on observations that is made by without asking questions in a traditional social place that is transferred to present social media is conducted in the consideration of determination and commentaries, marriage broadcasts in many TV channels, communications in match-making and marriage sites which is active and having members increasingly. It is searched for an answer with this study that how social media affects the traditional marriage models, stages and practices.

Keywords: tradition; marriage bureau; social media; change; transformation; marriage; family



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017. 47

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

JOSE SARAMAGO'DAN ELİF ŞAFAK'A FİLİN ANLATISAL YOLCULUĞU

Kadir Can DİLBER*

Edebi Karşılaş(tır)ma

Edebi metinleri okuma deneyimi genellikle bir bütün olarak gerçekleşir ve okur için metnin mesafesi öykü bağlamında değerlendirilir. Özellikle roman ya da hikâye metinlerinde yapılan tek düze değerlendirmeler veya okumalar sadece okur açısından değil edebiyat dünyasında da yanlış okumalara yol açar. Umberto Eco, “Yanlış Okumalar” kitabında Don Kişot okumalarının nasıl yanlış bir yön alacağını şöyle özetler: “Don Quixote denilen bu adam biraz kaçık. Uşak işlenmemiş bir sağduyuya sahip saftoriğin biri; efendisinin fantezilerine iğneler batırdıkça onunla özdeşleşiyor.” (Eco 1998: 45). Bu tür yanlış okumaların veya değerlendirmelerin önüne geçmek nasıl mümkün olabilir ya da bu bilgi kirliliği nasıl ortadan kaldırılabilir? Öncelikle edebi metinlerin yapısının geçmişten günümüze değiştiği bu bağlamda okurun zihinsel boşluk doldurma eylemini nedensellik ilkesi ile değil de tutarlık ilkesiyle yaptığı görülür. Aristo'nun çizdiği kuramsal çerçeveden ilerleyen Forster'a göre “öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur. Keşke olmasaydı; keşke en büyük ortak yön “ezgi” gibi, “gerçeğin kavranması” gibi değişik bir şey olabilseydi de, bu basit

* Yrd. Doç. Dr. Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü kadir-candilber@gmail.com

ilkel nesne olmasaydı.” (Forster 1982: 64). Forster’ın “keşke”leri aslında yaşadığı dönem içerisinde de geçerlidir çünkü söylem öykünün yerini alsa bile öykü hiçbir zaman tam olarak edebi metinden sınır dışı edilemez. Chatman bu durumu olasılıksızlık ile açıklamaya çalışır: “Olay örgüsü olamayan bir anlatı mantıksal bir olasılıksızlıktır. Olay örgüsünün olmaması değil, anlaşılmasız bir bulmaca olmaması, olayların “büyük önem taşımaması”, “hiçbir şeyin değişmemesi” söz konusu olabilir.” (Chatman 2008: 43). Her öykünün bir olay örgüsü olduğuna göre metinleri değerli ya da okunabilir kılan en önemli şey öykünün kendisi değil söylemidir. Burada önemli olan ise okurun bu söylemi nasıl alımladığı meselesidir. Akşit Göktürk’e göre “Okurun alımlama edimi, metnin tutarlılığına, metinde tümceden tümceye hep yeni şeyler açarak sürüp giden akışa dayanır. Bu akışta, okurun gerekli bağlamı kafasında canlandırabilmesini sağlayacak devingen bir özellik vardır.” (Göktürk 2007:26). Bağlamı kafasında canlandıran okur için iki düzey belirir: Örneğin birinci düzeydeki bir örnek okura yöneliktir; hikâyenin nasıl biteceğini bilmek isteyen bu okura anlamsal düzeydeki örnek okur diyebiliriz. Metin ikinci düzeyde bir örnek okura da yönelir buna göstergebilimci ya da estetik düzey uzmanı okur diyelim, bu okur kendi kendine, o öykünün kendisini ne tür bir okura dönüştürmek istediğini sorar ve örnek yazarın kendisini adım adım nasıl eğitmekte olduğunun farkına vararak okuma sürecine devam eder. Basitçe ifade etmek istersek, birinci düzeydeki okur ne olduğunu, ikinci düzeydeki okur ise olan şeyin nasıl anlatıldığını bilmek ister (Eco 2016: 267).

Nasıl anlatıldığı meselesine derinlemesine inen okur söylemler arasındaki tezahürü fark ettiğinde metinlerarası ilişkilerin derinliği başka bir önem kazanır. Metinlerarası ilişkiler aslında derinlerdeki büyük bir ilişkinin yüzeye çıkarılmasıdır. Aktulum’a göre “Her metin kılıfı bir alıntıdır. Ayrıca, alıntı kılıfıyla, genel olarak yazma kılıfı arasında da bir ayrım yoktur. Alıntının değergesi, bir yazarın yazmaya başlarken kullandığı öteki unsurlardan ayrılmaz: Her yazı bir yapıdır ve açıklama, alıntı ve yorumdur. Öyleyse yazmak hep yeniden-yazmaktır. Bir yazar yeni bir metin oluştururken bile aslında başka metinlerden aldığı parçaları bir bütün oluşturacak biçimde yan yana getirip kaynaştırarak bir yeniden yazma işine girer.” (Aktulum 2000: 96). Yazarın bir başka yazardan yaptığı alıntı bu bağlamda bir gereksinimdir ve her yazar için bu işlem farklı aşamalarda gerçekleşir. Bazı durumlarda alıntı ya da gönderge yazınsal olmaktan ziyade göstergelerarası olabilir. Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemi, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir (Aktulum 2011: 17). Açık ya da kapalı ilişkiler bu bağlamda edebi metnin değerini düşürmez aksine yücelterek daha kült bir eser haline gelmesini sağlar.



(Chatman, 2008: 23).

Seymour Chatman'ın çizdiği anlatı şemasında öykü ve söylem formlarını ayırarak edebi metinlerin yapı-sökümünü kolaylaştıracak bir adım atar. Bu şema ile edebi metinlerin birbiri ile ilişkisini değerlendirirken içerik ve söylem bakımından benzerlikleri, etkilenme endişesi ya da metinlerarasılık ilişkileri kolayca tespit edilerek edebi bir mukayesenin önü açılmış olur.

Filin Öyküsel Formu

Öyküler söz konusu olduğunda metinden etkilenen okurun aklına çok fazla soru gelebilir. Öncelikle bu hikâye daha önce başka bir yazar tarafından başka bir öykü içerisinde anlatıldı mı? Yazar böyle bir metni nasıl kurguladı? Acaba gerçekten bütün bunlar yazarın yaşamının bir parçası mı? Son olarak bu öyküyü ben de yazabilirdim! Bütün bu sorular ve verilebilecek cevaplar aslında aylak-külyutmaz-amprik vs. tabirlerle adlandırılan okurlar için geçerlidir. Bilgin-örnek-vurdumduymaz okur için metin perspektifi tamamıyla farklıdır.*

İster aylak isterse bilgin okur olsun filin öyküsü öncelikle fil motifinin temel kaynağını araştırmakla başlar ve bu araştırmanın özünde ilk olarak mitlerle karşılaşılır. Dünya mitleri incelendiğinde “Fil” kavramı değişik şekillerde bulunmakla birlikte Hint mitolo-

* Külyutmaz ve Vurdumduymaz okur kavramları Prof. Dr. Yavuz Demir'e aittir. (Yavuz Demir, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Hece Yay., Ank. 2011, s. 97).

jisinde fil başlı Tanrı olarak karşımıza çıkar. Ganesa adı verilen bu Tanrı; kısa, şişman, sarı renkli, göbekli, dört kollu ve fil başlı bir yaratık olarak düşünülür. Bu filin başında tek dişi vardır. Bir elinde istiridye kabuğu, bir elinde disk, bir elinde sopa, bir elinde de nilüfer çiçeği taşır. Her zaman yanında bir fare ile dolaşır. Ganesa bilgelik tanrısıdır ve engellerin aşıcısıdır (Kaya, 1997: 69-70). Fil Tanrının etkisi sadece mitolojilerle sınırlı kalmaz. Paganlık inancı çok yaygın olan Hindistan’da “Fil Tanrı”nın üzerine ayinler yapılmaktadır. 2013 yılında düzenlenen ayinde ona dokunabilmek için izdihamda ölen insanların sayısı hiç de az değildir. Bu edebi metinlerde karşımıza çıkan varlıkların ister mitoloji de olsun isterse de gerçek yaşamda olsun etkilerini hala sürdürdüklerinin bir göstergesidir.

Filin öyküsel formuna ilk olarak dünya edebiyatında Mark Twain’in “Beyaz Fil” isimli öyküsünde rastlanır. Bu öyküde krala hediye olarak gönderilen beyaz filin kayboluşu ve onun arkasında yatan nedenler, parasal arayışlar, toplumsal yozlaşma gibi konular ironik bir dille anlatılır. Öykü içerisinde en dikkat çekici nokta ise beyaz fil ile ilgili tanımlamalardır: “Siyam’da krala mahsus beyaz file o memleket halkı tarafından ne derece itibar edilip hürmet gösterildiğini biliyorsunuzdur her halde. Yine biliyorsunuzdur ki, bu renkteki bir fil sadece krala tahsis edilir, yalnız kral böyle bir hayvana sahip olabilir. Hatta beyaz fil bir dereceye kadar kraldan da üstün sayılır, çünkü sahibine yalnız saygı gösterildiği halde, filin önünde bir ilahmış gibi ibadet de edilir.” (Twain, 2015: 77). Hediye olarak sunulan ve sembol olarak üzerine ilahi bir form yüklenen beyaz fil, temellerini mitlerden alır. Bu mit, öykü formunda ilk kez Mark Twain tarafından kullanılması ilgi çekicidir. Öyküsel form olarak sadece beyaz ve kutsal olarak addedilen bir filin kaçırılma serüveni, güven-güvensizlik, toplumsal yozlaşma, kutsalın yitimi üst başlık olacak şekilde kurgulanır. Romanda karakterler ve varlıklar yüzeysel olarak ele alınır ve isimleri çok ön planda yer almaz. Öyküde asıl önemli olan ve okuyucuya değerli kılınan beyaz filin kaybolma ve bulunma serüvenidir. Bu bağlamda öykü tek bir uzamda ilerler ve o uzamda da sonlanır.

Jose Saramago’nun 2009 yılında yayımlanan “*Filin Yolculuğu*” isimli romanı 16. yüzyılda Portekiz’in başkenti Lizbon’dan Avusturya’nın başkenti Viyana’ya yapılan 2 yıllık yolculuğu konu alır. On sekiz bölümden oluşan romanın öyküsel formu karakter açısından sınırlıdır ve genel olarak bir yolculuğu konu alır. Öykü formu Süleyman isimli bir fil ve onun eğiticisi Subhro üzerine kurulur. Mark Twain’in öyküsündeki hediye formu bu romanın temel kırılma noktası olarak ortaya çıkar: “Süleymanımız var ya, musevi kralın durup dururken yardıma çağrılışına bir anlam veremeyen şaşkın donjuan, Ne, diye sordu, Evet efendim, Süleyman, fil, kral azarlar bir tavırla, Fili ne halt edeyim ben şimdi, dedi, ayağa fırlayan kraliçe, Hediye efendim, düğün hediyesi, diye yanıt verdi hem keyifliydi hem de heyecanlı mı heyecanlı, Aradığımız bir düğün hediyesi değil, Ne fark eder ki.” (S. 12) Öyküdeki olaylar zinciri yolculuk üzerinde gelişir ve fil gören Avrupa toplumunun onu kutsal olarak algılamasını sağlayan nedenler, onun için yapılabilecek savaşlar üzerinden değerler kategorize edilir. Eylemler genel olarak fili hediye olarak teslim edecek komutan ile Subhro arasındaki ilişki üzerinden gelişir. Öyküde fil sembolik bir işlevi haricinde bir göreve sahip değildir ve sadece görsel hafıza olarak metinde yer almasına karşılık başka unsurlar tarafından kutsallaştırılır. Metinde çok fazla karak-

ter olmaması öykünün bir düzlemde okurun belleğini zorlamadan ilerlemesini sağlarken diğer düzlemde sadece öykü odaklı bir metin olarak kalmasına neden olur. Yazarın kültürel kodlarını barındıran eser aynı zamanda bir ülkenin tarihine de kısa bir yolculuk yapılmasını sağlar. Böylece okur 1500’lü yıllara giderken bir ülkenin tarihinin yazarın kültürel kodlarına nasıl işlediğine de tanık olunur. Asıl dikkat çekici olan ise insanların hiç görmedikleri varlıkları kutsallaştırması ve onlara değer yüklemesidir.

Elif Şafak’ın 2013 yılında yayımlanan “*Ustam ve Ben*” romanı 16. yüzyılda Hindistan’dan gelen beyaz bir fil ile bakıcısı Cihan’ın ustabaşı Mimar Sinan’ın izleğinde yaşadığı serüvenleri konu alır. Osmanlı tarihine, padişahların yaşamlarına ve mimari yapının gelişimine derinlemesine inen metin, beraberinde beyaz bir fil ile bakıcısının öyküsünü de taşımaya bilir. Öykü formu olarak dört bölümden oluşan roman, öncelikle öykünün kurulması ile başlar. Metnin içerisindeki olaylar karmaşık bir yapıdadır ve metnin sürekli canlı tutulması için üstkurmaca tekniği (öykü içinde öykü) kullanılır. Her bölümün kurgusuna özel olarak tasarlanan öyküler okurun kafasında zengin bir metin izlemine doğurmaya yeterlidir. Filin ustabaşı Mimar Sinan ile buluşması ve bir araç olarak kullanılması kurgu bütünlüğü açısından sürekli yenilenir. Öykü içerisinde ayrıca karakter arasında geçen ihtiraslar, arzular, yenilgiler ve zaferler ayrıntılı olarak işlenir. Öyküdeki olaylar kısaca özetlenecek olursa, Cihan’ın Hindistan’dan gelişi ve Çota’nın (beyaz fil) serüveni, Mimar Sinan’ın kurgusal analizi, yaşantısı ve eserleri, Mimar Sinan ve Cihan’ın serüveni, Mimar Sinan’dan sonra Cihan’ın diğer çıraklar ile yaşadığı ilişkiler şeklinde sıralanır. Öykü zamanı açısından Osmanlıya inen yazar, buradaki taht kavgalarını, kardeş katlini, yaşayış biçimlerini ve mimari eserlerin yapılış şekillerini vermeye çalışır. Tarihsel olarak serüven yaklaşık olarak 58 yıllık bir zaman dilimini kapsar ve metnin girişinde bu verilerek sondan başlanarak geriye doğru bir zamansal yolculuk haritası çıkarılmış olur.

İki metin öykü formlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde Elif Şafak’ın hem Saramago’dan hem de Mark Twain’den etkilendiği görülür. Filin imgesel formu Mark Twain’den alınırken yolculuk formu ise Jose Saramago’dan alınır. Saramago’nun öyküsü tamamıyla filin yolculuğu serüvenine bağlıyken Şafak’ın metni içerisinde farklı serüvenleri ve kurguları barındırır. En ilginç ve kurgusal olanı ise Elif Şafak’ın romanı içerisinde başka bir romandaki kurgusal bir varlıktan söz etmesidir. “Busbecq kitaplara düşküdü ve Cihan’ın, ilk izleniminin aksine, cahil bir hayvan terbiyecisi olmadığını fark edince onunla muhabbet etmeye başladı. Cihan hayrete şayan bir şey öğrendi bu sayede. Sefirin ülkesinde, kralın sarayında da bir fil vardı. Üstelik adı Süleyman’dı! “Hakaret değil, seni temin ederim” dedi Busbecq. “Bilakis saygı ifadesi file sultanın ismini vermek.” Böyle dedi ve göz kırptı muzipçe.” (Şafak, s. 168-169). Bu söylem metinlerarasılık için güzel bir örnektir çünkü yazarın intihal yapıp yapmadığı konusundaki düşünceleri aslında bir kurgu üzerine başka bir kurgu üretme tekniği olarak karşımıza çıkar. Böylelikle yazar kendi metnini orijinal kılma yolunda hem açıkça ilişkiyi kabul eder hem de ufak bir sihirbazlık numarası ile okuru ikna etme yoluna girer.

Filin öyküsel formu genel olarak değerlendirildiğinde öyküde filin kullanımı ve dünya edebiyatında yansımaları tabi ki bu eserlerle sınırlı değildir. Filin yapısı itibarıyla bakıldığında doğuya ait bir varlık gibi görünmesi ve batı tarafından sonradan keşfedilmesi

açısından öyküde merak unsuru yaratır. Karakterlerin ve mekânın varoluşu açısından da şaşırtıcı cüssesi nedeniyle bazen yadırganır bazen de kutsal sayılır. Bizim kullandığımız öykü örnekleri açısından özellikle Mark Twain'in fili, hediyedir ve bu büyüklükte bir beyaz filin kaybolması dikkat çekicidir. Aslında bu filin formu inanç ve değerler üzerine inşa edilir. Saramago'daki filin formu tamamıyla aynı doneleri içerir ancak fil yolculuğu içsel bir yolculuk halini alır. Elif Şafak'ın kullandığı fil ise aynı özellikleri taşır ve metnin bir yan unsuru olarak kullanılır. İlk iki metinde metnin varolma sebebi ve gösterge-leri açısından amaç halini alan fil, son metinde sadece bir araçtır ve öykünün yazılması için gerekli bir varlıktır. Bu aslında öykünün kökeninde yatan görsel imgenin gücünden kaynaklanır. Calvino bu durumu şöyle açıklar: “Emin olduğu tek şey her öykünün kökeninde bir görsel imgenin bulunduğuydü. Söz gelimi, bu imgelerden biri, bir parçası ötekinden bağımsız olarak yaşamaya devam eden iki parçaya ayrılmış bir adam olmuştur; bir başka örnek, bir ağaca tırmanan ve sonra bir daha yere inmeksiz bir ağaçtan ötekine geçerek yaşayan delikanlıdır; bir üçüncü örnek ise, içinde biri varmış gibi hareket eden ve konuşan bir zırhtır.” (Calvino 1994: 110).

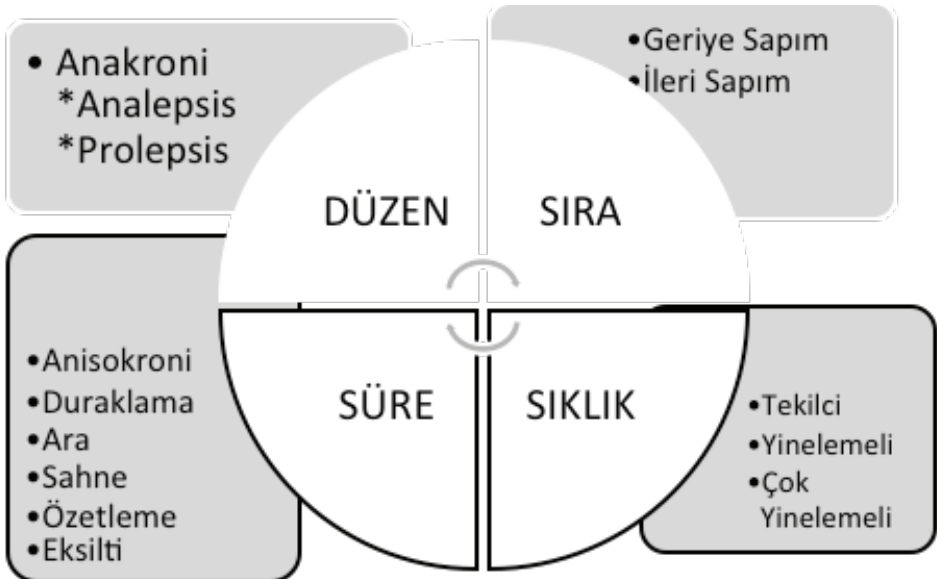
Fil imgesinin öykünün kökeninde bu kadar güçlü kalmasını sağlayan şey aslında tarih formudur. Mark Twain'in öyküsünde tarihsel formdan uzak olan fil imgesi özellikle Şafak ve Saramago'nun metinlerinde tarihsel bir nesne olarak kullanılır. Bu tür romanların kuramsal formu yeni tarihselcilik çerçevesinde değerlendirilir. Metni yorumlamanın tarihselliğinden çok metnin üzerinde birbirinden farklı pek çok tarihsel okuma yapılabileceği ileri sürülmektedir. Tarihi kişilikler ve olaylarda kesin/net/gerçek olgular kurgusallaştırılarak ve yapıbozucu bir dönüşüme uğratarak bir metin haline getirilebilmektedir (Yalçın- Çelik 2005: 30). Bu iki romanı yeni tarihselcilik anlayışla değerlendirdiğimizde “*Ustam ve Ben*” tamamıyla kurama uygun yazılmış bir roman olarak ortaya çıkar. Filin varlığı romanda sürekli var olur ancak asıl olan Osmanlı tarihinin modernize edilmesi ve Mimar Sinan'ın ön planda çıkarılmasıdır. Yeni tarihselcilik kuramının en önemli envanteri bu tür metinlerde bireylerin yaşantılarına, duygularına, ilişkilerine inip onu sanki gerçekmiş gibi okura sunmasıdır. Şafak'ın burada “*Ustam ve Ben*” başlığında kullandığı şey de aslında “ben” kavramının öznelliğinden “Usta”nın nesnelliğine varabilmesidir. Mimar Sinan'ın çırağı olan “ben” aslında bir fil bakıcısıdır ve bu pozisyondan Mimar Sinan'a yetenekleriyle ve filin beceriyle ulaşmayı dener. Öykünün merkezinde tarihsel form ile ortaya çıkan şey ise Mimar Sinan'ın bilmediğimiz, hiç fark etmediğimiz kurgusal biyografisidir. Ona ait kişisel envanter tarihsel metinlerle örtüşse de duyguları ve olaylara yaklaşımı tamamıyla postmodern tarih anlayışına uygun biçimdedir. “*Filin Yolculuğu*” romanı yeni tarihselcilik anlayışına yakın olsa da merkez de sadece fil ve bakıcısı olduğu için diğer bireysel ilişkiler ve tarihsel ayrıntılar sadece bir veri olarak göze çarpar. Bu romanın en önemli özelliği tarihi sadece bir belge niteliğinde kullanması ve tarihin arka sayfalarında yer aldığı düşünülen bir olayı yine tarihe dönerek, inançları ve ilişkileri yeniden sorgulamasıdır. Bu öykünün temelinde yer alan fil o kadar güçlüdür ki her şey çevresinde dönerken o sadece bir hediye pozisyonunda çıkar ve kimlik kazanır. Yeni tarihselcilik kuramı açısından metindeki en önemli tespit ise filin öyküsünün birey açısından değil de toplumsal bakış açısıyla değerlendirilmesidir. Toplumun farklı olana bakışı aslında onu tamamıyla ötekileştirmesiyle alakalıdır.

Filin Zamansal Yolculuğu

Modern romanların anlatı yapısı irdelendiğinde zaman kavramının daha çok tek boyutlu olarak kullanıldığı ve işlevsel olarak öykünün ya da romanın yazıldığı tarihi içeren yapısının ön planda olduğu görülür. Özellikle postmodern eserler ile birlikte roman formu değişime uğrarken zaman kavramının da değiştiği ve çoğulcu bir hal aldığı dikkat çeker. Modern ya da postmodern roman için zaman kavramı aynı şeyi ifade etmese de yapılanış olarak metnin gidişatını belirleyen ya da metne yön veren önemli bir varlık olarak eserde yer alır.

Zaman kavramı, okurun nezdinde tarihsel açıdan dikkati çekse de metinsel bağlamda anlatıyı oluşturan temel taşların başında gelir. Bir anlatının düzeyini belirleyen kurguya doğrudan etki yapan zaman, aslında iki boyutlu olarak bir edebi metinde yer alır. Gerard Genette, zamanı ikiye ayırarak “öykü/hikâye zamanı” ile “söylem zamanının” birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini söyler (Genette, 2011: 17-21). Bu bağlamda zamanı *süre*, *düzen* ve *sıklık* olmak üzere üç aşamada değerlendiren Genette, böylece öykü zamanı ile söylem zamanının farklı perspektifte değerlendirme imkânı bulur. Alfonso De Toro, “Time Structure in the Contemporary Novel” (Çağdaş Romanda Zamanın Yapısı) makalesinde Genette’nin söyleminden yola çıkarak onun tespitlerini kullanmasının yanı sıra okuma zamanı, metnin zamanı ve gerçek zamanı da işin içine katar (Toro, 2011: 109). Mark Currie ise zaman yapılanmasının Genette ile başlayıp belli bir yol aldığını ve her romanda aynı zaman yapılanmasına rastlanılmadığını dile getirir (Currie, 1998: 66).

Bu başlıklar dâhilinde genel olarak Genette’nin söyleminden yola çıkıldığında bir harita çıkarılmak istenirse karşımıza aşağıdaki bir yapılanma çıkar:



(Genette, 2011).

Bu yapılanmanın yanında okuma zamanı, metnin zamanı ve gerçek zamanı da işin içine kattığımızda zaman kavramının çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu ve bir ede-

bi eserde farklı şekillerde yapılandığını rahatça görebiliriz. Bu bağlamda Elif Şafak'ın “*Ustam ve Ben*” romanı analiz edildiğinde örnek okurların dikkatinden kaçmayan ancak ampirik okurun belki de hiç fark etmediği zamansal yapılanmalar dikkat çeker. “*Ustam ve Ben*” romanı yeni-tarihselcilik anlayışını içinde barındıran, okuru tarihe götürerek iki tip anlatıcısı ile yolculuk yaptıran ve zamansal geçişleri ile metnin içerisinde döngüler oluşturan bir romandır. Romanın öncesinde alıntılanan epigraf, okuru gerçek zamandan sıyrıp metnin zamanına sürüklemesi için yeterlidir. Fuzuli ve Hintli şair Mira Bai'den alıntı yapılarak ve 16. Yüzyıl şairi oldukları belirtilen ifadelerle yer verilir. Böylece okur artık zamansal olarak zihninde dönemi canlandırır ve metne giriş için hazırlık yapma olanağı bulur.

Romanın girişinde yaratılan söylemle birlikte aslında zaman kavramını anakroniğe* uğrar yani zamanda bir nevi bozulma meydana gelir. Anlatıcı olarak karşımıza çıkan Cihan, söylemsel olarak metnin geleceğini okura sunması prolepsis*** meydana getirir. Cihan'ın birinci şahıs anlatısı bu öngörüye açıkça olanak sağlarken anlatıda kopma meydana getirmeden geriye dönüş özelliğini de başlatmış olur. Genette'ye göre “Birinci şahıs” anlatısı, anlatıcıya geleceğe ve özellikle de şimdiki duruma göndermede bulunmasına izin veren şu apaçık geriye dönüşlü özelliği nedeniyle, öngörüye en açık tarzıdır.” (2011: 60-61). Bu bağlamda yazarın birinci anlatıcı kullanması metin döngüsünün bozulmasını engellemiş olur. Anlatının hemen devamında İstanbul / 22 Aralık 1574 tarihi atılarak geriye sapım (flash back) tekniği kullanılır ve anlatının zamanı başlatılmış olur. Karşımıza çıkan “Tanrısal Anlatıcı”, Cihan'ın “Ben Anlatıcı”sından farklı olarak metni bir tarihçi olarak dizayn eder ve okurun belleğindeki zaman kavramını tarihsellik üzerinden şekillendirmeye başlar. Mimar Sinan'ın padişah Murad ile olan diyalogu kardeş ve oğlu katli üzerinden verilirken zamansal olarak öykü ve tarih arasında kalıcı izlenebilir bir ilgi oluşturulmaya çalışılır. Bu izlenebilirlik sayesinde öykü kabul edilebilir bir pozisyona sürüklenir. “Her öykü, ilkece kendi kendisiyle açıklanır: Bir başka deyişle, her anlatı, neden? Sorusuna yanıt verdiği an ne? Sorusuna da yanıt vermiş olur; neyin meydana geldiğini söylemek, bunun niçin meydana geldiğini söylemektir. Aynı biçimde, bir öyküyü izlemek, güç, zahmetli bir süreçtir, kesintiye uğrayabilir ya da tıkanabilir. Bir öykünün her şeye karşın kabul edilebilir olması gerekir.” (Riceour, 2009: 108-109). “Henüz hiçbirini bunu bilmiyor olsa da, ne gariptir ki bundan seneler sonra, gene böyle bir gecede rüzgâr uğuldarken, hayvanlar yine kafeslerinde huzursuz dolanırken, bu sefer Sultan Murad'ın kendi oğulları —üstelik on dokuzu birden- aynı şekilde soylu kanlan dökülmesin diye yay kirişiyile boğdurulmak suretiyle tek tek öldürülecek, sonra da gene aynı yere, usta ve çırağın inşa ettikleri o hüznü tûrbeye gömüleceklerdi” (Şafak, s. 33). Metinde gerçekleşen zamansal prolepsis aslında metnin gerçeklik algısını en yüksek seviyeye çekmek için yapılır. Yazarın gözünden kaçan fakat metnin zamansal söyleminde açıkça ortaya çıkan şey ise tarihsel bilginin kurgusal söylemi yavaşlattığı ve başarısızlığa uğratabilme olasılığıdır. Tarihsel metinlerle örülü öyküsel formların ya da başarılı formların en büyük ivmesi kullanılan epistemolojik bilginin sınırlılığının yanı sıra metne kanalize edilebilmesidir. “*Ustam ve Ben*” gibi bir edebi eserin kardeş katli üzerinden siyasi

* Anakroni: Hikâye ile anlatının zamansal düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimlerini karşılamak için kullanılan kavramsal kelimedir (Genette, 24).

bir form geliştirmesi söylemi bozduğu gibi anlatı da kırılmalara yol açar. Paul Riceour'a göre "Öykü ile 'tarih' arasındaki anlatısal süreklilik üstünde pek durulmamasının nedeni, kurmaca ile tarih, ya da mit ile tarih arasındaki epistemolojik kopukluktan doğan sorunların bütün dikkati kanıtlama (apaçıklık) sorunu üstüne çekmesi ve çok daha temel özellik taşıyan, tarih kitabının ilgisini oluşturan şeyin ne olduğunu bilmek sorununun bir yana bırakılmasıdır. Oysa, tarihyazımı anlamındaki tarih ile sıradan anlatı arasındaki sürekliliği sağlayan da bu ilgidir (Riceour, s. 107). Mimar Sinan'ın kurgusu zamansal olarak söylemi bozmaz iken gereksiz fazla ayrıntılar ve geriye dönüşler öykünün geciktirilmesine ve akışkan bir metinden zorlayıcı bir metin haline dönüşmesine neden olur. Filin öyküsü üzerine inşa edilse de "Ustam ve Ben" kavramları zamansal söylemde ontolojik bir derinliğe yol açarken "aşk" söylemi içsel benliğin zamansal düzende yeniden keşfedilmesine de neden olur. "Zaman, bir öyküleme biçimine göre eklemeli olduğu ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur." (Riceour, 2005: 108). Bütün metin boyunca zaman bir öyküleme biçimine dönüşse de yaşam biçimine dönüşüyor mu sorunsalı devam etmektedir. Nedeni ise gereğinden fazla verilen bilgi zamanda üçlü mimesis anlayışının ötelenmesine neden olur. Yani kimi zaman katharsis yaşayan okur kimi zaman varoluşuna yönelse de çoğu yerde kopmalar yaşar ve tekrar başa döner, "acaba ben nerdeyim! Anlatıcı kim!" sorularında kaybolur durur. Fil üzerine kurgulanan zaman filden ayrı bir şekilde başka bir söylemin içerisinde inşa edilirken fil zamanla işlevini yitirir.

Jose Saramago'nun "Filin Yolculuğu" eseri zamansal açıdan değerlendirildiğinde öykü öncesi bir prolepsis ile metne gerçeklik kazandırılır. "Bana XVI. yüzyılda, III. Don Joao döneminde, tam olarak 1551'de bir filin yaptığı yolculuktan söz etti. Fil Lizbon'dan Viyana'ya gitmişti." (Saramago, s. 7). Bu veri aslında öykünün tüm serüvenini deşifre ettiği gibi ve öykünün kurgusal gerçekliğini de yükseltir. "Ustam ve Ben" romanına kıyasla romanın zamansal söylemi tamamıyla "Fil" üzerine kurgulanır. "Fil" bir varlık olmaktan öte zamanı kontrol eden, metnin söylemini hızlandıran ya da yavaşlatan en önemli öğedir. Filin yolculuğu üzerine kurgulanan öykü zamanı filin gitmek istediği yere varması ile sonlanır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli şey metindeki her varlığın işlevsiz olması ve söylemi hızlandırmak için başvurulan yöntemlerdir.

Dil olarak edebi metinde kesintisiz bir söylemi tercih eden yazar, metinde kurduğu yapı ile de eserin farklı bir pozisyonda algılanmasını ister. Bu pozisyon, okurun hiç zorlanmadan, fazla kelime yapısına takılmadan devam edeceği söylem tarzıdır. Metin o kadar akıcıdır ki diyaloglar içerisinde sadece virgülden sonra büyük harf ayırt edici bir özellik taşır. Metnin teknik düzenine baktığımızda "Güvenilmez" anlatıcının yaratıldığı görülür.* Bu anlatıcı seçimi ile birlikte yazar, tarihsel söylem içerisinde günümüz dilini yakalarken yapılacak tarihsel hataları da engellemiş olur. Böylece kamera gözü denilen yöntemi kullanan anlatıcı, okur ile iletişim halinde bulunarak sahnelerin tasvirinde bile ayrıntılara inebilir. Söylem zamanı ile öykü zamanı arasında kırılmalar meydana gelse de okunduğunda ikisinin birlikte yürüdüğü hissi verilir. Anlatı aktarımı klasik dilbilgisi kurallarını yikan yenilikler içeren bir yapıda ilerler. Aynı zamanda okur odaklı kurgula-

* Güvenilmez anlatıcı kavramı ilk kez Wayne Booth tarafından kullanılmıştır (Wayne Booth, Kurmacanın Retoriği, Çev. Bülen O. Doğan, Metis Yay. Ank. 2012, s. 225-254).

nan metin yer yer okura dönerek “öğrenme heveslisi meraklı okur, peki aralarında nasıl anlaşıyorlardı” (s. 31) şeklinde soru yönelir.

Öyküde çözümü beklenen hiçbir olay olmamasına rağmen anlatıcı, “Biz bunlarla uğraşır ve bu olay örgüsünün daha dramatik biçimde çözülmesinin değişik yollarını araştırırken, yani işin asıl keyifli yanıyla oyalanır ve farkındalık anını geciktirirken o kaçınılmaz çılgılık duyuldu.” (s. 44) şeklinde öykü ve söylem zamanını kurgusal bağlamda karıştırarak okurun dikkatini dağıtmayı hedefler. Zamansal söylemde sıranın yani geri ve ileriye gidişlerin çok fazla olmaması bu metnin söylemini nasıl etkiler? Öncelikle sıranın az olması sürenin azalmasına sıklığın artmasına yol açar. Metni zamansal söylemi azalmış gibi görünse öykü zamanı tek bir çerçevede yani filin yolculuğu üzerine odaklanır. Bu da öykünün odaklanacağı çerçeveyi belirlediği gibi okurun tek söylem üzerinde mekâna girip çıkmasını sağlar.

Öykü zamanı açısından bakıldığında filin bir adlandırılmayla başka bir öykünün habercisi olması sağlanır. Kanuni Sultan Süleyman’a göndermeler içeren fil, bu bağlamda aslında mitlerde gördüğümüz şekliyle kutsallaştırılır. “Süleyman kim diye sordu rahip, Filin adı Süleyman, dedi fil terbiyecisi, Bir hayvana insan adı konmasını uygun bulmadım, hayvan insan değildir, insanlar da hayvan değildir, Bundan o kadar da emin olmayın, dedi konuşana illet olmaya başlayan fil terbiyecisi, Rahip kınanmayı hak eden bir kurumla, Bu okumuşla cahil arasındaki farktır diye sözünü noktaldı.” (s. 65) Bu metin teorik açıdan bir doğrulayış olduğu gibi bir kopuşu da gösterir. Ricoeur’a göre “anlatıcının ve anlatıcının kahramanlarının kurmaca oluşu gerçek tarihsel olaylara yapılan bütün göndermelerin tarihsel geçmişte temsil etme işlevinden koparılmasına ve diğer olayların gerçek dışı statüsüne göre dağılımının yapılmasına tek başına yol açar.” (Ricoeur, 2013: 216). Gerçek ile gerçek olmayanın ayırt edilmesi zaman açısından ikiye bölünür, böylece file yüklenen sorumluluk öykü zamanı açısından tarihsel bir birlikteliği de beraberinde getirir.

Bu birliktelik ya da serüven, fillerin ayırt edilişi ile de aslında noktalanır. “Peki ya fil, Fil için, geçen gün de söylemiştim ya, durum farklı, bir filde iki fil vardır, biri kendisine öğretileni öğrenir, öteki her şeyi bilmezden gelmekte ısrar eder, Sen nereden biliyorsun, Fil gibi olduğumu keşfettim, bir parçam öğrenirken öbür parçam diğerinin öğrendiğini bilmezden geliyor ve ne kadar bilmezden gelebilirse, o kadar uzun süre yaşıyor, Senin bu kelime oyunlarını anlayamıyorum, Kelimelerle oynayan ben değilim, onlar benimle oynuyor.” (s. 119). Hegel’in ben ve öteki diyalektiğine atf yapan metin estetik açıdan da bir bütünlük yakalamayı başarır. Öz’e dönüş aslında filin biçimsel ayırt ediciliği ile ortaya çıkarılır ki bu da göstergelerin edebi metindeki rolünü bir kez daha ön plana çıkarır. Filin göstergesel açılımı bir anlamda yolculuk ve öze dönüşümlerken bir anlamda da kutsala olan bağlılığın aslında içsel bir yolculuk olduğunu da derin yapıda gizler. Kant’ın estetiğine de yaklaşan anlayış fenomenolojinin de alanına girer. Kurmacanın felsefeye yaptığı en önemli katkı, zamanı konu eden masalların ürettiği imgesel çeşitlemeler ile tarihin yaşanmış zamanını dünyanın zamanına yeniden kaydedişi arasındaki karşıtlıkta ortaya çıkar. Kurmacanın yaptığı katkı dünyanın zamanı ile yaşanmış zaman arasındaki uyumsuzluğu gidermek amacıyla önerdiği çözümlerde değil, tarihsel zamanın evrenin büyük kronolojisine gömülü durumda bulunuşu nedeniyle gizlediği fenomenolojik zamanın doğrusal olmayan özelliklerini keşfetmesinde yatar (Ricoeur, 2013: 220).

Sonuç

Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki en belirgin ayırım metnin felsefi derinliğinde yatar. Öykü zamanı aslında metnin gerçek ve tarihsel zamanı arasında yer alırken, söylem zamanı anlatıcının hem kurgusal hem de varoluşsal bağıyla çözülebilir.

Öykü ve söylem analizleri ışığında metinleri değerlendirdiğimizde öncelikle Mark Twain'in bir öykü varlığı olarak kurgulanan "Beyaz Fil", bir yüzyıl sonra karşımıza bir varlığın varoluşsal yolculuğu olarak karşımıza çıkar. Süleyman ismiyle anılan ve bir hediye olarak yola çıkan fil, öykü zamanının bir malzemesi olarak tarihsel bir yolculuk gibi görünse de söylem zamanının inşasını sağlayan felsefe ile yoğurulmuş bir anlatının yaşayan ve canlı bir varlığı gibidir. Tıpkı Siddhartha romanında olduğu gibi okura yönelen metin acaba bu öykü kimin yolculuğuydu şeklinde derinsel bir sorunsalı da ortaya çıkarır. Evet, filin yolculuğu bir yerden başka bir yere öyküsel zamanda sürer ancak bitmeyen ve hala devam eden sorunsal bu fil aslında neyin imgesidir? Saramago'nun "Körlük" romanında yakaladığı zihinsel sorgulama aslında bu filin üzerinde okura sorulur. Metinde karakterlerin işlevsizleştirilmesi ve "Güvenilmez Anlatıcı"nın sürekli okura yönelmesi bu yüzdendir. Zamansal derinlik kimi zaman kölenin efendi kimi zaman ise efendinin köle olduğu, görüngünün kimi zaman belirginleştiği kimi zaman ise belirsizleştiği bir yapıda sürekli ilerler. Bu romanın etkisinde yazıldığı yazar tarafından "Ustam ve Ben" romanının sonunda söylenmesine rağmen öyküdeki fil ile ayrışan noktaları nelerdir diye tespit edecek olursak, Mark Twain'in fili ile Elif Şafak'ın fili benzerlik gösterir. İkisinde de fil bir karakterdir ve onun üzerine bir öykü zamanı inşa edilir. Yolculuk devam eder ama asıl önemlisi öykünün geleceği açısından sadece bir araçtır. Saramago'nun fili ise kendi başına bir amaçtır ve zamanı kontrol altına alır. Öykü zamanı elbette vardır ama asıl önemli olan söylem zamanı da filin varlığı üzerinden kurgulanır. Güvenilmez anlatıcının file olan bakışı aslında okura bakışıyla aynı açıdadır. Fil vardır, her şey onun için yapılır, okur vardır ve metnin bir köşesinde sürekli olarak onun öyküsü de devam etmektedir. Sonuç olarak hepsinde bir fil anlatılır anlatılmasına ancak zamansal süreçleri yakalamak ve metni kusursuz kılmak adına özellikle kurgusal ve terminolojik açıdan bakıldığında "Filin Yolculuğu" kült bir eserdir. Yorulmadan metne girersiniz çıktığınızda ise bin bir soru ile aynı şeyi sorgularsınız "Evet, şimdi bu kimin yolculuğuydu!"

KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi
- (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları
- Booth, W. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Çeviren: Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Calvino, İ. (1994). *Amerika Dersleri*. Çeviren: Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. Çeviren: Özgür Yaren. Ankara: De Ki Yayıncılık
- Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. Macmillan Press.
- Demir, Y. (2011). *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Ankara: Hece Yayınları.
- Eco, U. (1998). *Yanlış Okumalar*. Çeviren: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Can Yayınları.
- (2016). *Edebiyata Dair*. Çeviren: Betül Parlak. İstanbul: Can Yayınları.
- Forster, E.M. (1982). *Roman Sanatı*. Çeviren: Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. Çeviren: Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Göktürk, A. (2007). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: YKY.
- Kaya, K. (1997). *Hint Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Riceour, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: Bir*. Çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: YKY.
- (2009). *Zaman ve Anlatı: İki*. Çeviren: Mehmet Rifat. İstanbul: YKY.
- (2013). *Zaman ve Anlatı: Dört*. Çeviren: Umut Öksüzan-Atakan Altınörs. İstanbul: YKY.
- Saramago, J. (2009). *Filin Yolculuğu*. Çeviren: Pınar Savaş. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Şafak, E. (2013). *Ustam ve Ben*. Çeviren: Omca A. Korugan. İstanbul: Doğan Kitap.
- Toro, A.D. (2011). "Time Structure in the Contemporary Novel", *Time*, Edit: Jannidis, F., Martinez, M., Pier, J., Schmid, W. (executive editor). Berlin: De Gruyter.
- Twain, M. (2015). *Beyaz Fil*. Çeviren: Ali Şen. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yalçın-Çelik, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Post Modern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

ÖZET

JOSE SARAMAGO'DAN ELİF ŞAFAK'A FİLİN ANLATISAL YOLCULUĞU

Edebi metinlerin karşılaştırılması hususunda yapılan tespitler genellikle yazarın etkilenme endişesi veya okurun bakışı açısıyla ilgilidir. Metinlerin derinlemesine karşılaştırılması hususunda ise teorik bir kısıtlama bulunmamakla birlikte, geçerliliği kabul edilmiş kesin bir yöntem bulunmamaktadır. Ancak edebi türün niteliği bir roman ise genel olarak olay örgüsüne bakılır ve bu bağlamda değerlendirme yapılır. Kristeva'nın "Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur" sözü dikkate alındığında aslında olayların ve söylemin bir etkilenme endişesi çerçevesinde gerçekleştiği görülür. Etkilenme endişesi, öykü formlarının aktarımında ya ileri düzeye taşınır ya da sadece belirli sınırlılıklar içerir. Bu bağlamda Seymour Chatman'ın yapılandırdığı öykü ve söylem haritası edebi metinlerin karşılaştırılması için önemlidir. Öykü ve söylem formlarını öncelikle varlıkları ve karakterleri ardından da zamansal açıdan değerlendirdiğimizde metnin inşa serüveni de ortaya çıkmış olur. Mark Twain'in "Beyaz Fil" örneğinde Jose Saramago'nun "Filin Yolculuğu" ve Elif Şafak'ın "Ustam ve Ben" romanlarındaki filin anlatısal yolculuğu bu kavramlar ışığında tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: fil; öykü; söylem; karşılaştırma; anlatı

ABSTRACT

THE NARRATIVE JOURNEY OF ELEPHANT FROM JOSE SARAMAGO TO ELIF ŞAFAK

Evaluations about comparison of literary texts usually relate to the author's concern of being influenced and the reader's point of view. Although there is no theoretical restriction about deep textual comparison, there is not a certain method whose validity is accepted. However, if the literary genre is novel, evaluation is generally focused on the plot. Considering Kristeva's words, "Every text is formed as a mosaic of quotations," it is seen that plot and discourse are realized in a frame of the concern of influence. In transferring story forms, this concern is either carried to a further degree or restricted to certain limitations. In this regard, the map of story and discourse structured by Seymour Chatman is important in the comparison of literary texts. When we evaluate the story and discourse forms first in terms of their existence and characters and then in temporal terms, the adventure of the text's construction is revealed. In this study, the narrative journey of elephant in the examples of Mark Twain's "White Elephant" and of the novels of Jose Saramago's "The Elephant's Journey" and Elif Şafak's "Ustam ve Ben".

Key Words: elephant; story; discourse; comparison; narrative



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.48

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

A STRUCTURAL STUDY on the IMAGE of the TURK in the BRITISH CARICATURES*

Evrım Uluşan ÖZTÜRKMEN**

Introduction

The subject of the paper is the image of the Turk in British caricatures. In the beginning, information will be given, in general, about some of the basic features of cartoons, and specifically, about some of the basic features of the political cartoons; and then the method of the study will be briefly mentioned. The chosen samples will be analyzed after mentioning the criteria for choosing the caricatures to be studied as well as the limitations in terms of the historical aspect of the subject and samples, the paper will be concluded with a short evaluation.

The term “caricatura” derived from the Italian word “carricare, carico” which basically means “to load; to exaggerate” has been used to refer to “satirical, exaggerated drawing”. The term “caricature” adopted by French from the same origin was used

*A part of this research was presented in *British and Turkish Literary and Cultural Interactions Conference* at Hacettepe University (Ankara) on 12-14 May 2015.

** Arş. Gör. Dr. Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halkbilimi evrimu@gmail.com

in English with the same meaning in the 1680s (“caricature”). At the end of the 16th century, caricature emerged as a game by exaggerating faces and flaws to disfigure them, and developed in the art gallery of the artist Annibale Carracci. After that date, small preliminary guide sketches that led a new understanding of arts were seen increasingly often. Preliminary sketches illustrate simple methods on how to change faces without making them unrecognizable using what kind of linear strokes (Gombrich, 1938: 319-42). The emergence of the caricature as a genre gives an idea about its most basic characteristic: there is a certain limit of estrangement from the reality it represents; humour feeds on the reality.

The caricatures studied in the paper come under political caricatures in thematic caricature classifications. Political caricatures which date back to the 16th century have been playing an active role in significant societal events taking place in England since the 18th century (Lee, 2003: 2). Although the media of the political caricature are not different from those of other types of caricature, the current events that it deals with and that it is about leaders who are prominent and known for their political identity put the political caricature in a different position among other types of caricature. Political caricature presents its message which contains critical and negative value judgments in a humorous way; even though its showy and exaggerated manner makes it almost fictional, its most basic characteristic is that it is based on reality.

Like every kind of narrative, caricature, on one hand, shows one aspect of reality by using media, wording and point of view unique to itself, and, on the other hand, it reshapes itself. In caricature, especially in political caricature, the primary purpose is to convey a message through images. Figurative expression is common in visual composition types. Caricature, which is a visual type too, also makes use of figurative expression. According to Gombrich, the figures in figurative expression in caricature, especially human figures, are systematically simplified, reduced, spoiled and stereotyped in order to reveal all the ugliness, weaknesses, wickedness and other negative characteristics concerned with human character. In terms of its expression style, caricature is “aggressive” aiming to detect and show the basic human characteristics with its negative aspects (Gombrich, 1938: 340).

While composing any caricature, like in every text that contains thoughts, it is moved from abstract categories to concrete ones. There is concretization from basic positive or negative evaluations which constitute the image to themes, and from themes to figures. In the analysis of this study this process will run in reverse, and concrete visual and verbal figures in caricatures will be handled and given meaning on an abstract platform. It is a two-step analysis. Firstly, each and every caricature will be analyzed first in its verbal dimension, then in its visual dimension and the themes will be determined. Subsequently, which images of Turkish figures are presented and which value planes they are related to will be revealed.



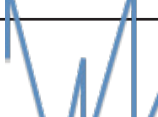



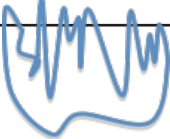
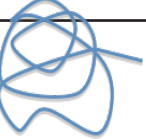
Caricature and Line

Just as the smallest figural unit in literary texts is “sound” and that it is shown through “letters” in writing, the basic medium used in caricature is the “line” that shows variety in colour, density and texture. The line on its own, the characteristics of the line such as being horizontal, vertical, or diagonal and its figural characteristics such as being circular, curved, diagonal, or zig-zag create different associations and semantic fields in the mind. Visual representation, like in other genres of expression, works with its own media and rules. The medium that the visual art chooses is partly unique to the visual art, and although it works with media and rules like line, colour, texture, shadow, perspective, there are different kinds of rhetoric within the visual representation itself. It is necessary to determine the specific media and rules if we are to figure out how art affects us (Leppert, 2002: 18). Among visual arts the genre that uses few lines to construct an image and aims to convey it in a short time is constructed by the basic expressive patterns of the line and its grammar.

The caricature figure that is made up of a line, a group of lines, the relationship between line groups is a concrete existence belonging to the outside world and perceived by five senses. Semantic fields which are made up of subject, feeling and thought categories of the figures in the caricature constitute the thematic field of the figures. Themes are abstract concepts comprised of feelings and thoughts that have no relationship with the outside world. The semantic depiction process of a figure in a caricature can be realized through themes. Finally, each theme makes reference to some values in the text which is a meaningful whole. Values are positive or negative judgments about the themes which are the content of the figure (Filizok: 4). For example, abstract concepts which can be seen as “themes” like being Turkish, education, love, mourning, gender and sacrifice are bound to the positive and negative value judgments of the artist depending on his/ her choice of use of visual and verbal media. These judgments which constitute the most profound meaning of the caricature make up the value dimension.

Caricature has the aim of conveying the most concentrated message with the minimum number of stylistic and verbal media within the shortest time possible. These principles require set expression patterns in caricature. If the caricaturist cannot get to the expressions in the minds of those who see the drawing, there is a risk that the message may not be understood. Patterns are guides that consist of cultural heritage. Visual patterns, in short, are comprised of lines in various shapes and colours and of visual grammar which bring these lines together. Some of the rules of this grammar may change depending on the historical periods and different cultural heritage; however, we claim that there exist some unchangeable rules which appeal to the most basic perceptions. Lines which are the basis of the visual kind form some themes that can be generalized in the mind. These themes can be seen in the table below (Özol, 2012: 62).

Table 1. *The Themes of the Lines*

Lines	Themes
	Horizontal straight line: associated with themes of certainty, hardness, severity, peace, stability, continuity, immovability, death
	Vertical straight line: height, hardness, power, tension, obstruction, difficulty
	Diagonal: indecision, instability, decline, movability
	Zig-zag lines: lines which suddenly change direction, vitality, hardness, harshness, sharpness, speed
	Curved line: flexibility, continuity, softness, effeminacy, love and affection.
	Horizontal and vertical lines: stability and strength. Right angles are associated with the theme of integrity.
	Diagonal, curved and zig-zag (jagged) lines: vividness, life
	Softly overlapping circles: flexibility, lightness. They leave an impression of indecisive torpid movability.

In this study, centering around the Turkish figures in the British caricatures, It is aimed to expose the themes that constitute the structural meaning of the image of the Turkish and the value dimension of these themes. While moving from the concrete to the abstract, that is, from the superficial level to the semantic structure, the media that will be the line and the word. Therefore, the comments related to the aesthetic aspects of the caricature, the evaluations regarding the wording of the drawer or the details of historic events in the caricature are not mentioned unless they contribute to the image content.

While choosing the caricatures in the paper, having examined the caricatures about the Turkish people which were published in the magazine *Punch* between 1841 and 2002 in England, I limited my study to 6 caricatures which I think best represent the image variety in a short period of time.

Analysis



Caricature 1. L'Enfant terrible (the unruly child)

In the centre of the caricature there is a young Turkish man swinging his sword, stamping on the “Treaty” angrily saying that he does not accept the Treaty and shouting that he will fight to the death for the national honour and in the background, there is an old Turkish man who says that he will not interfere until the young man wins the war. While the young Turkish man was illustrated as mobile and agitated in the foreground, the old man was portrayed as bent double under the smoke of a hookah pipe in the background.

It is observed that the illustrator of the caricature is aware of the clashes in the administration in Anatolia, and he knows that there is a discrepancy between the ideas of the Ottoman Empire representing the government in Istanbul and those of the Turkish nationalists, and that he belittles both parties. The period in which the caricature was drawn was the period during which the terms of the Treaty of Sevres had been determined but not legally signed. After World War I the Allied Forces negotiated on the partition of the Ottoman Empire among themselves and took some decisions. During this period, there was a political conflict in Anatolia; on one side there was the Istanbul government representing the Ottoman Empire and agreeing to defeat and the demands of the Allied Forces, and on the other side there was the Anatolian government consisting of supporters of the “National Campaign”. At first, the Turkish nationalists involved in the national struggle in Anatolia were seen as a small group of rebels and ignored by the Allied Forces. Later, as a result of the battles won and negotiations with the representatives of the Allied Forces, the active role of the Anatolian government was recognized internationally (Kırkpınar, 2004: 141-52).

The image of the Turkish person in the verbal dimension of the caricature has the themes of “national honour” and “sacrifice” in which the person is prepared to fight to the death. It is seen that these two themes are connected to the negative value dimension of the caricature with the speech of “L’enfant Terrible”. The rebellious Turkish is more in a state of unconscious attack than that of conscious campaign. The verbal dimension of the old Turkish man has the themes of “boredom”, “sluggishness”, “benefiting from what someone else has laboured to produce”, “cunningness” and “submission”. In the verbal dimension, both of these figures are presented with negative appraisal.

In the visual dimension of the caricature, the equivalents of the lines in the verbal dimension were reinforced by more intense stylistic media. The young Turkish rebel has been placed in the foreground, and the old Turkish man in the background with an armchair, carpet and smoke out of a hookah pipe. Such figurative positioning as the Turkish man who took refuge in a secure place and the Turkish man in the background gives people the impression that the old man can leave the stage any moment and the young man can attack even the person looking at the picture. While the zig-zag lines at the foot of the young man, the curve at the tip of the sword on the ground and circular lines in the plane reflect the tension, the intense use of the line is attributed to the negative values as a result of the themes related to “L’enfant Terrible”, full of tension but with unbalanced and uncontrolled energy.

In contrast to the young man, the old Turkish man has been illustrated in a state of soft and lethargic imbalance, just like the smoke of the pipe he smokes, as his shoulders fall

and bend holding his foot with one hand. The image of the old Turk has been presented with similar themes both in the linear and the verbal dimension of the caricature, and in relation to negative value dimension.



Caricature 2. Nine years after

In the caricature there is an illustration of a proud and happy “Kemalist” in his traditional clothes, sitting on a puzzled Greek soldier lying face down on the ground. In the verbal dimension the Kemalist says that in 1913 Sir Edward Grey suggests that the Turk should consolidate himself in Asia Minor and that he follows the suggestion nine years later. Edward Grey, the Minister of Foreign Affairs in that period, had some negotiations with Germany, France, Italy, Austria and Russia in 1913 and convinced these nations to leave the islands of the Aegean with Greece (Smith, 2002: 60). Along with these efforts, the general attitude of Britain in those years was not to demand land from the Ottoman Empire, but to maintain its economic and political influence in the area, to maintain the security of the transport routes of her empire which was spread all

over the world and to secure her authority by interfering with the land demands of other big nations. Consequently, this goal of Britain required the Ottoman Empire to defend its land in some situations (Olçay, 1981:13). Britain supported Greece during the Turkish-Greek war which ended up with the Kemalists under the command of Mustafa Kemal defeating the Greek army in 1922 (Kırkpınar, 2004: 226). The illustrator of the caricature makes a reference to the conflicting political manoeuvres of Britain.

In the verbal dimension of the caricature there is an image of a Turkish person called “Kemalist” who is different from “L’enfant Terrible” who was aggressive and lordless. The Kemalist announces that he has been following the suggestions of Britain and that he has won victory over the Greeks upon her request. The Kemalist, on the other hand, implicitly makes Britain a partner in the defeat of the Greeks.

In the visual dimension of the caricature it is seen that the Kemalist in the centre of the picture is placed vertically in comparison to the Greek soldier but horizontally in the composition. The regular and balanced structure consisting of horizontal and vertical line groups in the illustration is attributed to the themes of “decisiveness”, “tenacity” and “victory”. These themes seem to be associated with positive values in view of the defeated Greek soldier looking bewildered and helpless in the horizontal position.



Caricature 3. The habitué

The caricature drawn by Leonard Raven Hill was published in April 1923. In the caricature, the “Habitué” İsmet İnönü comes to Lausanne with a caged dove in his hands and seeks season tickets from the ticket seller. The Treaty of Lausanne which ended World War I was signed in Lausanne, Switzerland. Due to various excuses it was postponed for about a week; since there was no agreement on some specific issues, especially mainly on the problems between the Turkish and the Greek, the negotiations which started in November 1922 were broken off in February 1923. The Turkish delegates were invited to Lausanne again a month later to resume negotiations which would end in July 1923. Since İsmet İnönü and his team did not know the talks were postponed and, therefore, arrived in Lausanne early, the talks having been broken off, İnönü and his team had to visit Lausanne a few times (Uzun, 2013: 329-50). The caricature makes a reference to the frequency of the visits, the persistent attitude of İsmet İnönü during the negotiations and the lengthy stay of the Turkish delegates in Lausanne.

The caricature in which “The Habitué” İsmet İnönü seeks “season” tickets is associated with the themes of “persistence” and “decisiveness” in the verbal dimension, but it seems that these themes are not related to specific value context in the verbal dimension.

In the visual dimension of the caricature vertically drawn uninterrupted lines have clarified the drawing of the figures. The emotions in the facial expression of the figures are also clear. This line use relates the content value of the figures in the caricature to the theme of “sense of duty”. İsmet İnönü is one of the serious parties of the negotiations; the ticket seller is on duty vigilantly; the dove representing peace and looking towards the door is waiting to fly.

The common theme of the figures of the ticket seller who performs his duty with extreme seriousness, İsmet İnönü who patiently travels to Lausanne for the peace talks and the dove, the symbol for peace and stability, which stays put turning its head towards the door like its owner is the “sense of duty”. Although the themes in the verbal dimension of the caricature may seem neutral in terms of assessment, the drawings of the figures in the visual dimension require these themes to be placed in positive values.



THE IRREMOVABLES.

TURKEY (to his old patron in Holland). "SO WE'RE BOTH REMAINING, WHAT?"
VOICE FROM THE OTHER END. "YES, BUT YOU'VE GOT TO BEHAVE."

Caricature 4. The irremovables

The illustrator of the caricature which was published in February 1920 is Leonard Raven Hill. A telephone talk between Wilhelm II, beaten at the end of World War I and exiled to the Netherlands, and the Sultan of the Ottoman Empire Mehmet Vahdettin sharing the defeat with Germany has been illustrated. The Ottoman Sultan has been drawn wearing unkempt clothes and laying on his bed beside the window. Sultan Mehmet II asks Wilhelm II whether they are both remaining. Wilhelm II answers "yes, but you've got to behave".

The caricature is based on the fact that two leaders who lose a war cannot accept the situation and that the Ottoman Sultan is not aware of the seriousness of the situation. The Ottoman Sultan asking the question "Are we both remaining?" has lost his power to run his country completely and a big part of his country's territory. Despite this, he looks comfortable and at peace in the illustration while Wilhelm II is in exile in the Netherlands. Themes in the verbal dimension are "lethargy", "apathy", "irresponsibility" and "servitude", and these themes are associated with negative value context.

The visual dimension only consists of the figures and themes related to the Turkish person. The Sultan has been placed on the right close to the window in the illustration. It looks as though he is ready to leave the stage at any moment. The Sultan's body shaped by figures which are asymmetrical and curved lines and the lethargy in his facial expression place him closer to the figures of furniture in the room rather than the figure

of a leader who has to power to run his country. Like the furniture in the room he looks unkempt, untidy and is in great disarray. Though he is a leader who has lost the war and whose authority is at risk, he looks extremely comfortable, pleased and self-confident as if the situation is going to last forever.



Caricature 5. Out in the cold

The illustrator of the caricature drawn in December 1919 is Leonard Raven Hill. In the caricature there is a sad turkey waiting out in the cold because he has not been invited to the dinner where a “turkey” is being served in a nice dining hall. The poor turkey waiting out in the cold is, in fact, not aware that she is the menu of the people inside while waiting for an invitation from those inside. The Turkish person is associated with the “turkey” with a play on words and makes up the Christmas Day menu.

In the caricature there is a reference to the treaties signed among themselves by countries such as Germany, France, England, Russia, Bulgaria, Austria and Hungary

after World War I. These treaties declared how the Ottoman Empire would be partitioned among the aforementioned countries and they laid the groundwork for the Treaty of Sevres. The Ottoman Empire did not join these negotiations.

It can be said that the verbal dimension is based on the themes of “Christianity”, “defeat”, “exclusion” and “disappointment”. The Turkish have been depicted as the animal “turkey” with a play on words. In the visual dimension the figure of the Turkish who is not let in but left to stay out in the cold and in the dark, that is to say in an insecure environment, has been drawn to the right of the picture horizontally. In contrast, it is warm, secure and bright inside. All these contrasting themes like being dead/ alive, outside/ inside, secure/ insecure in the caricature support the basic theme of gullibility of a turkey that is, in fact, not aware of being eaten in the dining hall and that even awaits good-will from the people inside. It is in a negative value context.



THE TURKISH CONFERENCE BATH.

MUSTAFA KEMAL (*Shampooer*). "AS SOON AS YOU'VE DONE PERSPIRING, GENTLEMEN, I'M AT YOUR SERVICE."

Caricature 6. The Turkish conference bath

The creator of the caricature in March 1923 is Leonard Raven Hill. In the caricature, there are the depictions of Mustafa Kemal representing Turkey and the British statesman George Curzon in a Turkish bath. While Mustafa Kemal is a bath attendant

massaging customers, Lord Curzon is having a steam bath. Mustafa Kemal tells George Curzon that as soon as the latter is done perspiring, he is at his service. Although Mustafa Kemal is illustrated as a servant waiting on Curzon, his body language shows that he bosses the person laying below him about. His threatening expression in the verbal dimension is related more to the theme of threat than to the theme of servitude.

However much the theme of “servitude” in the verbal dimension” seems to be assessed as negative, the attributes of the workers called “bath attendants” in the Turkish bath require the theme of “servitude” to be reinforced with the theme of “threat”. Bath attendants massage and bathe the customers in a Turkish bath but since they rub the person roughly, they might hurt the person. Another verbal expression that supports the theme of threat is in the action of “perspiration”; “to perspire” has been used both metaphorically and literally. During the negotiations in Lausanne George Curzon struggled because Turkey did not relent on some issues, and he expressed his dissatisfaction to İsmet İnönü numerous times. This fact has been reflected to the caricature through the metaphor of “perspiration”.

In the visual dimension the use of horizontal and vertical lines, mostly straight, has attributed the image of the Turkish represented by Mustafa Kemal in the centre of the composition to the positive value plane with themes like “victory”, “threatening”, “physical stamina”, “toughness” and “decisiveness”. What weakens the positivity is the head of the British delegates George Curzon laying with his self-confident facial expression in the negotiations in Lausanne.

Discussion and Conclusions

It is conspicuous that there is a great deal of information on the events happening in Turkey and her domestic political stability based on the samples published in a certain period of time and limited number of samples. As a result of the analysis, it has been found that caricatures have verbal and visual dimensions parallel to their themes and value planes. The image of the Turk in the caricatures has been presented in several guises. The Turkish figures in the caricatures, in the verbal dimension, are named as “the Young Turk”, “the Old Turk”, “L’enfant Terrible”, “The Kemalist”, “turkey” (in the sense that it is an animal and it is a country), “butler”, “patron” in Germany and “the old boss” in the Netherlands, “Sultan” and directly the proper names of people. The themes emphasized in the visual dimension are classified into two groups by taking the Turkish figure into the centre. Among the themes in the first group are boredom, laziness, benefiting from someone else’s efforts and work, cunningness, drowsiness, imbalance, unconsciousness, obedience, death, naivety and submission for the leaders representing the Ottoman Empire. The themes of the second group include the Young Turks, and they are being uncontrolled, aggressiveness, unruly behaviour, persistence, patience, Islam, honour, sacrifice, decisiveness, solidity, victory and courage for the representatives of the Ankara government. While the themes in the first group constitute a semantic field of the Turkish image with negative values, the themes in the second group are on the more positive value plane.

Based on the samples above, the themes in the verbal and visual dimension, and the value planes to which these values are attached can be summarized.

The themes of the British on the Turkish are in general on a negative value plane. This situation is essentially related to the fact that these two countries fought each other on numerous fronts before and during World War I and that these countries have different ethnicities, religions and languages. It also results from sociological and political reasons as well as the critical discourse of the caricature genre. The characteristic of the caricature being based on real events may account for the diversity in themes presented with both positive and negative evaluations.

The verbal themes in the caricature studies are generally related to the same value planes as the visual themes. One exception is seen in the first caricature. While the Young Turk is portrayed as a hero ready to fight to the death for the national honour, to the illustrator he is just an uncontrolled and unruly boy who is unaware of what he is doing.

Although the illustrator was aware of the nationalistic movement that started in Anatolia and British public opinion was aware of rebellious Turkish during the period when the caricature was drawn, the actions of this group were not taken seriously. The same figure is a middleman that the old Turkish man needs to gain his former administrative power but cannot trust completely. The contradictory situation of the verbal themes within themselves is encouraged, and this situation brings about a sense of humour.

The verbal and visual themes in the second caricature are parallel to each other in terms of the value plane. Here the Kemalist exhibits a more solemn stance than the one in the previous illustration where he represents an unaware, unruly and rebellious Turkish figure. Thanks to this caricature it is seen that the caricatures featuring Mustafa Kemal and İsmet İnönü are associated with similar themes. It is observed that the image of the Turk has turned into a favourable one in a period where the nationalistic movements in Anatolia strengthened over the course of time and triumphed over the Allied Forces by beating Greece.

The description in the caricatures “The Irremovables” and “Out in the Cold” is that of a Turkish person representing the government in Istanbul. The image of the Turkish person here is related to the negative themes.

CARICATURES

Raven Hill, Leonard (13.09.1922). “Nine Years After.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]

_____ (24.12.1919). “Out in the Cold.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]

_____ (18.04.1923). “The Habitué.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]

_____ (25.02.1920). “The Irremovables.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]

- _____ (28.03.1923). “The Turkish Conference Bath.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]
- Townsend, Fredrick Henry (07.07.1920). “L’Enfant Terrible.” *Punch Magazine Cartoon Archive*. <http://www.punch.co.uk> [10 Dec. 2015]

REFERENCES

- “caricature.” Def. 1. *Online etymology dictionary* <http://www.etymonline.com/index> [5 Oct. 2015]
- Filizok, Rıza. “Metnin Üç Tabakası: Metinlerde figür, tem, değer düzlemleri”. <http://www.egeedebiyat.org> [5 Oct. 2015]
- Gombrich, Ernst and Ernst Kris (1938). “The Principles of Caricature”. *British Journal Of Medical Psychology* 17: 319-342.
- Kırkpınar, Kenan (2004). *Ulusal kurtuluş savaşı dönemi İngiltere ve Türkiye*. Ankara: Phoenix Press.
- Lee, Cynthia Bailey (2003). “A Semiotic Analysis of Political Cartoons”. <https://cseweb.ucsd.edu/~goguen/courses> [5.06.2015]
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü*. İstanbul : Ayrıntı Press.
- Olca, Osman (1981). *Sevres andlaşmasına doğru: çeşitli toplantı tutanakları ve bunlara ilişkin belgeler*. Ankara: Ankara University Faculty of Political Science Press.
- Özol, Ahmet (2012). *Sanat eğitimi ve tasarımı temel değerler*. İstanbul : Pastel Press.
- Smith, Michael Llewellyn (2002). *Yunan düşü*. Trans. Halim İnal. Ankara: Ayraç Press.
- Uzun, Hakan (2013). “Türk Heyeti’nin Lozan’a Gidişi ve Lozan Konferansı’ı Öncesinde Avrupa’daki Faaliyetleri (25 Kasım 1922- 20 Kasım 1922).” *Atatürk Yolu*. Spec. issue of the Treaty of Lausanne: 329-350.

ÖZET

İNGİLİZ KARİKATÜRLERİNDEKİ TÜRK İMGESİ ÜZERİNE YAPISAL BİR İNCELEME

Karikatürün temel aracı “çizgi”dir. Karikatür öncelikle çizgi yoluyla figürleri biçimlendirir ve mesajını üretir. Çizgi, renk ve doku gibi görsel kompozisyon araçlarının yanı sıra karikatür figürlerinin kompozisyon düzlemine yerleştirilmesi, figürlerin birbirleriyle olan ilişkileri gibi görsel kompozisyon ilkeleri karikatüre özgü anlamın üretilmesini sağlar. İletinin az araçla, hızlı bir şekilde ve mizahi yönü baskın olacak şekilde üretilmesini amaçlayan karikatür, görsel ve sözel olarak kalıplaşmış imgeler oluşturmak veya halihazırda var olan imgeleri kullanmak zorundadır. Karikatür çizeri, karikatürünü üretirken kullandığı araçların gramerini bilir. Çizgileri nasıl kullanacağı, figürleri nereye yerleştireceği ve birbirlerine göre nasıl konumlandıracağı gibi genel görsel gramerin yanı sıra karikatüre özgü figüratif bozma, abartma ve indirgeme gibi özel kullanımların da bilincindedir. Karikatürde bir figürün hangi

unsurlardan oluşacağından çok o figürün hangi yönünün ön plana çıkarılacağı, o figürle ilgili içerikleri vurgulayacak anlam araçlarının seçilmesi ve fazlalıkların atılması daha önemlidir. Tüm bu çabalar, karikatürdeki insan tiplerinin, nesnelerin, duygu ve düşüncelerin görsel olarak kalıplaştırılması ve aktarılması sürecidir. Bu kalıpsal dilin çözümlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, görsel kompozisyon araçlarından öncelikle çizginin kullanımı incelenmiş ve figürler kalıplaşma yönünden ele alınmıştır. Karikatürde, tek başına bir çizginin dikey veya yatay konumlandırılması veya çizginin dairesellik, eğrilik, kırıklık gibi biçimsel özellikleri karikatür okuyucusunun zihninde farklı çağrışımlar uyandırma işleviyle karikatürün içeriğine katkı sağlar. I. Dünya Savaşı sırasında İngiltere’de yayımlanan Punch dergisinden derlenen altı karikatür, özellikle görsel kompozisyonun biçimsel araçlarından hareketle ele alınmış ve şu sorulara yanıt aranmıştır; İngiltere karikatürlerindeki çizgilerle nasıl bir Türk imgesi oluşturur? Karikatürün sözel içeriği ve görsel içeriği nasıl bir ilişki içerisindedir? Türk imgesinin olumlu ve olumsuz içeriğini oluşturan alt içerikler nelerdir?

Anahtar Sözcükler: Türk; çizgi; imge; İngiliz karikatürü; yapısalcılık

ABSTRACT

A STRUCTURAL STUDY on the IMAGE OF THE TURK in THE BRITISH CARICATURES

The main tool of the caricature is the “line”. The line on its own, the characteristics of the line such as being horizontal, vertical, or diagonal and its figural characteristics such as being circular, curved, diagonal, or zig-zag create different associations and semantic fields in the mind. While the line in the caricature is processed with such tools as color, texture, shadow and perspective, it creates a discourse consisting of verbal and visual patterns. In this research, the following questions were sought to be answered by examining six cartoons published in England in the magazine Punch during World War I: What kind of image of the Turk do the lines in the England caricatures create? What kind of relationship is there between the visual content and the verbal content of the caricature? What are the concepts that make up the positive and negative contents of the images of the Turk?

Key Words: Turk; line; image; British caricature; structuralism



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

DOI: 10.22559/folkloredebiyat.2017.49

folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:91, 2017/3

ROMANDA NİYETSELLİĞİN SOSYAL ONTOLOJİSİ ÜZERİNE

Yılmaz YILDIRIM*

Giriş

“Her edebi eser içsel/içkin olarak sosyolojiktir; biçiminin her bir ögesi canlı bir toplumsal değerlendirme ile doymuştur” (Bahtin, 2015:363). Bununla birlikte “edebi eser derken kastedilen şey genellikle ne söylediği değil nasıl söylediğine bakılarak alınması gereken bir yapıdır” (Eagleton, 2015:13). Peşi sıra alıntılıandığında, okuyucuyu birini tercih etmeye zorlar gibi duran bu iki önerme -kültürün üretimi ile alımlanışının ayrıştırılamazlığı hesaba katıldığında- çelişik olmadığı gibi birbirini tamamlayan ifadelerdir. Oysa *insana anlatılan* ile *insanı anlatan* arasındaki ayrım şeklinde de ifade edilebilir olan bu konu üzerindeki düşüncenin tarihine bakıldığında; bir yandan ikisi arasındaki ayrımı netleştirmeye çalışan, diğer yandan iki etkinliğin söylemini birleştirmek isterken bunları estetik bir bulamaca çevirmekle malul sayısız örnek bulunabilir.

Güncel edebiyat teorisi incelemelerinde edebiyat ve toplum bağlantısı, edebiyatın kurmaca ile toplumun ise gerçeklikle eşleştirilmesinin yanlışlığının fark edilmesiyle birlikte yeniden kavramsallaştırılmaktadır. Bu bakımdan çağdaş edebiyat kuramı, yaşam,

* İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, SBBF, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi. yyildirim000@gmail.com

bilim, sanat ve felsefeyi birbirinin içine doğru yaymaya ve bunları edebiyatın gündeminde birleştirmeye başlamıştır. Bu yeniliğin bir sonucu olarak edebiyat, gerçekliği kendine has üslubuyla yansıtan ya da olguları kurmaca şekilde aksettiren bir etkinlik olarak değil, sosyal gerçekliğin bir formu, icracısı, aracısı ve hatta kendisi olarak değerlendirilmelidir. Böyle bir çaba, edebi üslup ve teknikleri “sosyal eylemin gramer kuralları” (Habermas, 2001) olacak şekilde kurgulamaktan ya da sosyal aktör ile toplum ilişkisini edebi terimlerle düşünmekten farklıdır. Zira edebiyat, sosyalin göstergibilimsel ya da dilbilimsel ifadesi olarak ele alınmamalı, yaşama her yönüyle bağlı şekilde değerlendirilmelidir. Bu bağlamda yazar ve okur ilişkisinin etik ve sosyal yönü - hak, adalet ve sorumluluk başta olmak üzere - yaşamın pek çok yönüne yoğun göndermede bulunan özellikleri içerir. Bu çalışmada çağdaş edebiyat kuramında yazar, okur ve metin ilişkisini bu perspektif ile değerlendiren Umberto Eco ve Mikhail Bahtin’in düşünceleri ekseninde, edebi ve buna bağlı bir sosyal ontoloji yorumu geliştirilmeye çalışılacaktır. Umberto Eco’nun “yazarın hakları” (niyeti) ile “okurun haklarının” (niyetinin) sürekli olarak karşı karşıya getirilmesine bir yanıt olarak “metnin haklarını” (niyetini) öne süren yaklaşımı, Jale Parla’nın “yazar-okur sözleşmesi” kavramı yardımıyla değerlendirilmektedir. Ancak bu çalışmada romana dair bir sosyal ontoloji fikri geliştirmek amaçlandığından, roman kişileri ve metin yanı sıra, “sözleşme”nin metin dışı öğelerini de metne dâhil etmeye çalışan bir yorum geliştirmek istenmektedir.

Edebi dil ve anlatım, kamusal alandaki “ben” ve “öteki” meselesini dillendiren söylemin ‘gramer kurallarına’ hem girdi sunmakta hem de bu söylemden etkilenmektedir. Bunu açıklayabilmenin en iyi yollarından biri, bu ilişkiyi *edebi kamu* kavramıyla düşünmektir. Bu çalışmadaki kullanımıyla edebi kamu, sadece bir metin etrafında bir araya gelen kişilerin birlikteliği ile sınırlı olmayan, tüm bir sosyal yaşamı da bu birlikteliğin bileşeni olarak gören bir kamusal alan fikrine gönderme yapmaktadır. Kaldı ki, modern kamusal alanın 18. Yüzyıl ortalarında yayınevleri, tiyatro salonları, okuma grupları gibi ortamlarda oluşmaya başladığı hesaba katılırsa, edebiyat ve toplum bağıntısını, edebi kamu kavramı ile tartışmanın isabetli olacağı ortadadır. Yazarın ya da okurun niyetselliğini değerlendiren edebiyat kuramlarının, belli belirsiz şekilde kamusal- özel ayrımının değişen koşullarının etkisinde kalmaları, edebiyat ve kamusal alan ilişkisindeki sürekliliğin göstergesidir. Ayrıca bu sürekliliği izlemek, yazar, okur, kahraman ilişkisinin, kamusalığın geçirdiği değişimden nasıl etkilendiğini araştırırken de faydalıdır.

Edebiyat ve toplum bağıntısının sosyal ontolojisini göstermenin bir adım ötesi, bu bağıntının normatif ve estetik ilkeleri hakkında düşünmektir. Bahtin’in düşüncesi, söz konusu ontolojinin ‘olan’ ve ‘olması gereken’leri hakkında düşünürken yeni açılımlar vadetmektedir. Bahtin’in “karşılık verirlilik (sorumluluk)”, “çokseslilik”, “diyaloji”,

“olay olarak varlık”, “katılımcı düşünce”, “karnavalesk” gibi kavramları; yazarın, okurun ve metnin yanı sıra kahramanın da niyet ve yönelimini soruşturan gerçek bir edebiyat kuramı örneğidir. Bahtin’e göre edebi göstergeler metinsel yapıdaki yansız unsurlar değil, mücadele ve gerilimin yapıtaşlarıdır. Zira Bahtin’e göre bir edebi metin, yazar ve kahraman diyalogundan öte, “ben” ve “öteki” diyalogunun ‘hukuki’ çerçevesini içerir. Bahtin bu anlamda yaşam, sanat ve felsefe arasında güçlü bağıntılar kurmakla kalmaz, diyalog ilkesi etrafında bütünlediği bu kavramları insani varoluşun etik, politik hatta hukuki temeli haline getirir. Bahtin yardımıyla oluşturulan böyle bir kuramsal perspektif, edebi etkinlik ve bunun parçası olan aktörlerin arasında -eğretileme, alegori ve teşbih gibi dolaylımlar gerekmez- bir toplum kuramına ulaşmakta umut vericidir.

1- Romantik Teori ve Sosyolojik Öykü

Sanatın, öldürülen Tanrının dublörliğüne soyunduğu (Eagleton,2011) doğruysa; “yazarın ölümü”, “toplumsalın sonu”, “iletişimin imkânsızlığı” temalarını işleyen postmodern anlatının, bu seri cinayetleri en çok estetik etkinlik yoluyla işlemesi anlaşılabilir bir durumdur. Sosyal gerçekliğin bilimsel anlatımının giderek “öykü” formuna dönüşmesi, edebi anlatımın ise giderek “teorileşmesi”*, söz konusu gerçeklik yitiminin (post-truth) semptomlarından sayılabilir. Bu yazıda edebiyat ve yaşam bağıntısının ilişkisel oluşunu fazlaca sulandırarak yorumlayan bu tarz yaklaşımlara itiraz etmekle birlikte, edebi ve sosyal bilimsel anlatımı bir birinin içinde eritip yok etmeden; aynı gerçekliğe farklı dil ve muhayyile ile bakan bu iki alanın “ufuklarının kaynaştırılması” amaçlanmaktadır. Tabi edebiyatın ve insan bilimlerinin kendi ufuklarının dışına çıkmadan bir kıyaslama yaptıktan sonra.

Edebi dil ile ifade ettiği gerçeklik arasında –her ikisi de dilden ibaret olduklarından- tam bir tekabüliyet vardır. Örneğin bir roman kahramanın bir sendikaya üyeliğinden bahsedilmiyorsa böyle bir üyeliği yok demektir. Ama insan bilimlerinde, kendisiyle görüşülen bir kişinin sendika üyelik bilgisi dile getirilmemişse, bu onun üyeliğinin olmadığı anlamına gelmez. Bu meseleyi iki şekilde yorumlamak mümkün: Birincisi, edebiyata ait gerçeklikle yaşamımıza ait gerçekliğin düzlemi farklıdır. İkincisi edebiyatın anlattığı, gerçekliğin bir yansıması, bir temsili ya da göstergebilimsel ifadesi anlamında gerçektir sadece. Ancak bu tür açıklamalar esaslı ve büyük edebi yapıtların özellikle büyük romanların neden gerçek yaşam deneyimlerimizle sarsıcı bir şekilde ilişki içinde olduklarını ya da onlara tesir edebildiklerini açıklamaz. Bunu şöyle açıklamak mümkündür: Bir karşı kültür numunesi gibi sunulmasına rağmen edebi kahramanların toplumsal düzenin karşısındaki marjinal konumlarına ve “anarşik eğilimlerine

* Eagleton’a göre, edebiyat teorisi bilim ise, edebiyatın kendisinde de izi olmalıdır.

bakıldığında, arzu edilen şey içsellğe değer atfeden söylem yoluyla nesnelleşen (yapılaşan) bir kültürdür...Uzlaşım sal dünyanın ütöplik yadsıması kendini yine var olan bir gerçeklikte nesnelleştirir (Lukacs, 2014: 145-146). Keza bu tip roman kahramanları* “kendilerinden daha büyük toplumsal ve tarihsel güçler tarafından oluşturulur ve yalnızca bölük pörçük farkında oldukları süreçlerle şekillenirler. Ancak o güçlerin elinde oyuncak oldukları anlamına gelmez bu” (Eagleton, 2015:74).

Edebiyattaki “her şeyi bilen bir anlatıcı” olduğu varsayımına göre, okur anlatıcının sözüne boyun eğmek zorunda bırakılmıştır adeta. Eagleton’a göre anlatıcıya boyun eğmek aslında bir risk almak anlamına gelmez. Çünkü anlatıcı bizi ikna etmek ya da kendisine inandırmak istemiyordur (2015: 91-92). Burada anlatıcının yazar, kahraman ya da üçüncü bir kişi olması meselesi temelde eserin müellifinin (yazarın) bütün anlatımın mimarı olduğu gerçeğini değiştirmez. Ancak modernist ve postmodernist edebiyatta anlatı kavramı son derece sorgulanmış ve eleştirel karşılanmıştır. Hikâyede bir nedensellik ilişkisi kurulmasına şiddetle karşı çıkılır. Artık metin, yani iplikle planlı ve formel bir şekilde dokunan kumaş anlamında metin (text) düşüncesi terk edilmiştir. Zira toplumsal gerçeklik gibi edebi gerçeklik de mevcut kaos söyleminden payına düşeni almıştır. Anlatıda saptırma, çarpıtma artık hikâyenin bir defosu değil bir anlatım tekniği olarak görölmektedir. Okurdan da artık metne bu şekilde yaklaşması beklenmektedir. Sosyal bilimlerde ise zaten geçerli tek ve büyük bir anlatının artık hüküm süremeyeceği düşüncesi çoktan yerleşmiş durumda. Ancak yine de sosyal bilimlerde -bilimsel prosedürler ve yöntemsel gereklilikler nedeniyle- anlatının keyfi olamayacağı düşüncesi terk edilmemelidir. Zira sosyal gerçekliği tüm boyutlarıyla kavramanın imkânsızlığı, gerçeklik idesini terk etmeyi haklı kılmaz.

Roman tipten kahramana doğru derinleştiginde netlik kazanırken aynı şeyi sosyal bilim için söyleyemeyiz. Örneğin sosyoloji toplumdan bireye doğru derinleştikçe netlik kazanmaz, belki de gücünden bir şeyler yitirebilir. Diğer yandan edebi kahraman ne kadar sıra dışı hatta ucube olursa o kadar ilgi çekerken, sosyolojinin tanımladığı insan ne kadar normal ve ne kadar gerçekse o kadar iş görür. Başka bir şekilde de söylemek mümkün: Edebiyatta norm ve değer sıkıcı, kötölük ayartıcıdır. Özellikle toplumsal oydaşmaya ve harmoniye önem atfeden ana akım sosyolojik tahayyülde ise kötölük, bir anomi semptomu olarak *normun*, nam-ı diğer toplumsal düzenin zıttı olarak tanımlanır. Edebi eserde her birey kendi kendinin ölçütüdür. Bu tip bir sosyolojide ise bireyin ölçütü, değer biçicisi olarak geniş bir toplumsal bütün söz konusudur. Edebi kahramanları bir diğerıyla karşılaştırmak, normatif ve değer-kuramsal açıdan anlamsızdır. Oysa sosyolojinin tanımladığı insan, genellikle karşılaştırmaya adına genel bir kategori içerisine oturtulmaktadır. Bu durumda edebiyata, sadece hukukun, siyasetin ve sosyolojinin anlattığı insandan sıkıldığımız için sığınmak yerine, sosyal bilimleri edebi ve estetik bir

* “Bu tip roman kahramanları” ifadesi hatalı görülebilir. Ancak bu ifade, kahramanın da tipik olabildiği ‘ironisi’ şeklinde okunmalı.

muhayyileyle buluşturmak çok daha anlamlı olabilecektir.

Edebiyatla ilgili bu değerlendirme, edebi eserin nasıl yorumlanması gerektiği konusuna yönelik –bu metnin amacının ve sınırlarının ötesinde- çok ciddi tartışmaları içerir. Kısaca söylemek gerekirse, edebiyatı kurguyla yaşamı gerçeklikle eşitlemek ve bu iki etkinlik arasına belirgin bir ayırım koymak düşüncesi yavaş yavaş terk edilmiştir. Bunun nedeni edebiyatın daha gerçekçi bir üsluba doğru yönelmesi değildir. Sosyal bilimlerle edebiyatın yakınlaşmasını sağlayan asıl yenilik, sosyal bilimler kaynaklıdır. Klasik sosyolojinin toplum anlayışında yaygın şekilde hüküm süren ‘büyük anlatı’ların tedrici şekilde terk edilmesi yanı sıra, 20 yüzyılın son çeyreği itibarıyla ‘anlatı’ kavramının kendisinde de bir anlam kayması yaşanmıştır. Örneğin bilgi sosyolojisi incelemeleri, dilbilimden daha fazla istifade ederek, sosyal bilimsel anlatıyı başlı başına sosyolojik bir incelemenin konusu olarak sorgulamakta ve yapı-bozuma uğratmaktadır. Sonuç olarak sosyal bilimlerin anlattığı ‘yaşam öykülerinin’ giderek kelimenin gerçek anlamında birer ‘öykü’ olabileceğinin tartışılmaya başlanması, kurgu-gerçek ayırımını belirsizleştirmektedir. Yani edebi anlatımın kurgusal olduğu düşüncesi devam etmekle birlikte sosyal bilimsel anlatının gerçeklikle olan tekabülîyet ilişkisinin sorunlu hale gelmeye başlamasıdır yeni olan. Kısacası sosyal bilimcinin anlattığı da –çoğu bunu kabul etmese de- bir nevi öyküdür aslında. Bunu kabul etmemenin tarihi çok eskidir ve erken modernlikten kalma “bilginin parçalanması” dediğimiz durumla ilişkilidir. Felsefenin, edebiyatın, sanatın ve bilimin anlattığı yaşam arasında öngörülen farklılık, bahsettiğimiz bilginin parçalanmışlığının sebebidir. İnsana ve topluma dair temel meselelerin felsefe yanı sıra romanla anlatıldığı bir dönemin akabinde 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başı sosyolojisi bu ‘hakkı’ üzerine devralmış ve toplumsal gerçekliği sadece kendisinin resmedebileceği inancını pekiştirmiştir. Bu noktadan itibaren Georg Simmel’in *Yabancı*’sıyla Albert Camus’un *Yabancı*’sı birbirine yabancı hale getirilmiştir. Bu karşılıklı yabancılaşmanın nedeni birinin toplumsal *tip*, diğersinin edebi *kahraman* ile ilgilenmesiyle alakalı değildir sadece. Zira tip ve kahraman ayırımı edebiyatla sosyoloji arasında değil bu iki alanın kendi içindeki ve günümüzde yanlışlanan kavramsal ayrımlardır aslında. İnsana anlatılanla, insanı anlatan arasındaki yapay ayırımdır bu farkı yaratan. Bu ayırımın yanlışlarından bahsetmek aslında bizi edebi anlatımla sosyolojik anlatımın yeniden yakınlaşması gerektiği sonucuna vardırmamalı. Eagleton’ın dediği gibi, “bir oyunun ya da romanın edebiliğini göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, kahramanların gerçek insanlarmış gibi ele alınmasıdır... edebi kişiliklerin geçmişî yoktur” (2015:55) . Ama Eagleton şunu da ilave eder: “Shakespeare’in hayal gücünün ürünü olan Ariel ve Caliban gibi bizler de hayallerden oluşuyoruz. Bu dünyanın tepesi bulut kaplı burçları da, görkemli sarayları da sahne dekoru neticede. Bununla birlikte, edebiyat da bize gerçekliği öğretebilir ama bu gerçeklik hakkındaki yanıltıcı ifadenin bir hakikatidir (2015: 58). Sosyolojinin hakikatinin bundan daha fazla olduğunu iddia etmenin meşruiyeti günümüzde son derece tartışmalı bir hale gelmiştir. Bu durum

sosyolojik bilgiyi son derece müphem ve kuşkulu bulmanın sonuçlarından biridir.

Edebiyatta yazarın metne dair bütünlüklü bilgisi, kendi okuru hakkındaki bilgisi için de kısmen geçerlidir. Edebiyatta Iser'in kavramıyla "ima edilen okur" (Akt. Parla,2015), yani yazarın öngördüğü ve yöneldiği okur tipi, sosyal bilimler için de geçerlidir. Sartre'ın "kimin için yazılır?" sorusu da aynı şekilde estetik değil, tarihsel ve sosyolojik bir açıklama peşindedir (Sartre, 2015). Her durumda yazar ve okur arasındaki *zımnî anlama* (edebiyatta bu özellikle alımlama kuramında görülür) ya da "yazar-okur sözleşmesi" (Parla, 2015) belirgindir. Bu anlamda edebiyatın benliğine hitap ederken üzerinde en fazla etki uyandıracığı okur, kamil yetenek ve donanıma sahip, okumayı ve eleştirel tepki vermeyi bilen, kısaca edebiyatı bilen okurdur.

Genel olarak yazar-kahraman ilişkisi ile araştırmacı-sosyal aktör ilişkisinin yaşadığı değişim arasında tarihsel bir benzerlik ve karşılıklık vardır. Edebiyat kuramında tarihsel olarak yazarın yüceltildiği romantizm ve klasik ekol, peşinden metnin öne çıkarıldığı (Yeni Eleştiri) yaklaşım ve günümüzde okura yönelik ilginin arttığı dönem olmak üzere üç ana yönelimden bahsedilebilir. Sosyal bilimlerde, edebiyattakine kısmen paralel olacak şekilde, önce Kartezyen anlayışın etkisiyle birlikte, bilim öznesi olarak sosyoloğun yazarlığınca oluşturulan toplum düşüncesi, akabinde naturalistik ve dolayısıyla mantıkçı pozitivizmin dil gibi yapılandığını iddia ettiği toplum düşüncesi ve günümüzde sosyal aktörün diline ve eylemine yorumsal yöntemle angaje olmayı yeğleyen diyalojik bir sosyoloji olmak üzere üç dönemden bahsedilebilir. Gelineen noktada, bireyin toplum içerisindeki dramı, gerilimleri ve psikolojik doğasıyla ilgilenmenin bir biçimi olarak başlayan romana karşılık, aynı bireyin narsistik, yabancılaşmış, egoist ve yıkıcı özneliliğinin tehdit ettiği bir toplumun 'haklarını' savunmak üzere oluşan sosyolojinin dili artık birbirine daha yakınlaşmıştır. Artık içinde tekil insanın hikâyesini içermeyen bir toplumun trajedisi söz konusu edilmediği gibi, romanda da daha geniş toplumsal bütünden kopuk, salt bireysel bir öyküyü anlatan örnekler neredeyse yok gibidir. Bir diğer buluşma hattı, sosyalbilimsel çözümlemede *bireydeki toplumsallık* ile *toplumsaldaki bireyselliğin* haklarını karşılıklı olarak teslim etmenin edebiyattaki eşdeğeri olarak, *yazar olarak okurun ve okur olarak yazarın haklarının karşılıklı teslim edilmişidir.*

2- Birbirinin Dublörü Olarak Yazar, Kahraman ve Okur

Edebiyatta yazarın niyeti ve bunun esere etkisi, eserin sanatsal düzeyinin değerlendirilmesinde son derece önemsenen bir ölçüttür. Bu anlamda niyet okunabilir. Sosyal bilimlerde ise araştırmacının niyetinin paranteze alınması, mümkün olduğunca yok sayılması beklenir. Sosyal bilimsel eleştiride 'niyet okumak' yanlış okumaktır. Araştırmacı bu türden okumanın önüne geçmek için bazen vardığı sonuçların sözüm ona kendisini şaşırttığını belirtir. Araştırmacı şaşırdığını belirtiyorsa, çoğu durumda, niyetini gizlemeyi ve böylelikle nesnel davrandığını kanıtlamayı istiyordur. Dolayısıyla "her şeyi bilen anlatıcı" meselesi edebiyatla sınırlı değildir. Toplumsal yaşamda "eylemin

niyetlenilmemiş sonuçları” belirleyici olabilmekteyken, romanda ise kurgu ve anlatım ne kadar şaşırtıcı öğelerle dolu olursa olsun yazarın niyeti metnin akışı boyunca –saklı tutulsa da- bellidir. Bu “kahramanın yazarı ele geçirdiği” durumda bile değişmez. Zira yazar kendini kahramana teslim etmekle aslında olay örgüsünü kahramanın niyeti temsili üzerinden kendi niyeti doğrultusunda sürdürmektedir yine de. Yazar olsa olsa okura çekici gelebilecek diyalojik, demokratik bir toplumsal karşılaşmalar mizansenini hazırlamıştır o kadar. Kendisini görünmez kılmaya çalıştığı anda bile durum böyledir.

Edebiyatta yazarı öne çıkarmak bir anlamada özel mülkiyet hakkındaki hassasiyetin bir biçimidir. Hische’e göre anlam yazara aittir ve okur buna saygılı olmalıdır (1967). Anlam değişmezdir, belki göstergeler değişir, o kadar. Yazarın bu statüsü, tanrının şifreli ve ezoterik dil ile konuşması gibi, yazarın dil yetisine de benzer bir yücelik atfetmenin sonucudur. Örneğin Dilthey, bu kapasiteye sahip bir yazarı ya da yorumcuyu “hermenötik virtüöz” (1999) olarak tanımlar. Tam da bu yüzden *tanrının ölümü* ile *yazarın ölümünün* sosyal ve edebi artalanı çakışmaktadır. Benzer şekilde “postmodern toplum bilimlerinde yazarın ölümü teması akademik araştırmancının bir biçimini büyük ölçüde ortadan kaldırır. Yazarın yokluğu ister Aristoteles olsun ister Keynes, Freud, Marx ya da Azize Teresa olsun tek bir bireyin hayat deneyimlerini çözümlemeye çalışan tarihçilerin, sosyologların, psikologların ve diğer toplum bilimcilerinin meşruiyetini tahrip eder” (Rosenau, 2004:65). Meşruiyet yitiminin yanı sıra yazar/araştırmacının sosyal sorumluluktan kaçınması için de elverişli bir söylemdir bu. Gerekliliğin ve nedenselliğin metinden sökülüp çıkarılması ve salt metnin ortada kalması, metnin hakları adına sorumsuz bir etkinliğin meşrulaşması demektir.

Gerek edebiyat eleştirisinde gerek sosyolojide önemli yeri olan yorumlayıcı ve anlayıcı kuramın bazen aşırıya kaçıp metinde, yazarın ve metnin niyetinde bir gizem olduğu ve bunun keşfinin neredeyse mümkün olmadığı yönünde güçlü bir eğilim mevcuttur. Bauman’ın bahsettiği *sağduyu* (2017:15) ilkesini yanlış anlayıp bu ilkeyi nesnelliğin tam karşı kutbuna yerleştirmek şeklinde bir eğilimdir bu. Buna yazarın ölümü, metnin imkânsızlığı, doğru bir okumanın mümkün olmadığı şeklinde yaklaşmak yaygın bir tutum haline gelmiştir. Umberto Eco, yazar, metin ve okur hakkındaki tartışmalara *aşırı yorum* ve bunun sakıncaları ekseninde yaklaşmaktadır (1997: 45). “Eco’nun çok geniş bir alanı kapsayan gerek eleştirel gerek kurmaca yazıları kesin olarak konferanslarında eleştirdiği hermetik saplantılı gizli kodlar arayışına nasıl yinelenen bir çekim alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Eco’nun yapı çözümünü, *sınırsız semiosis* kavramını kötüye kullandığı, dolayısıyla keyfi yorumlara yetki tanıdığı şeklindeki eleştirisi çok önemlidir” (Collini,1997:23). Eco’ya göre metinlerin hakları ile yorumcuların hakları arasındaki diyalektiği incelemek gereklidir. Oysa son yıllarda yorumcuların hakları aşırı derecede öne çıkarılmaktadır. Buna göre aslında yorumun potansiyel olarak uçsuz bucaksız olması yorumun bir amacının ve standart kurallarının olmadığı anlamına gelmez. “Metnin, yazarın kelimeleri okurun ise anlamları getirdiği

bir piknik” (Todorov, 1969:75) gibi ele alınması Eco için kabul edilemez bir düşüncedir. Böyle bakıldığında bir metnin yanlış okuması yoktur. Yorumlama sürecinde “anladım” diyen kaybeder. Hatta doğru okuma, yanlış bir okumayla eşdeğerdir. Buna okur yönelimli yorum denebilir. Okurun haklarını öne çıkardığı ve okuru yazar mertebesine taşıdığı için okurun niyeti, metni var eden temel unsurdur.

Eco, bütün bu çağdaş yönelime rağmen belli bir yorumun kötü bir yorum olduğunu söylemenin olanaklı olduğu koşulların var olduğuna inanmaktadır. Popper’cı bir ilkeyi kabul edebilmektedir Eco. Yani hangi yorumun en iyi olduğunu belirleyecek ölçülerimiz yoksa bile en azından hangisinin kötü olduğunu belirleyecek kurallar vardır. Buna yönelik olarak “metinsel iktisadilik” ölçütü kavramından bahseder (1997: 62). Bu düşüncesini temellendirirken *okurun niyeti ve yazarın niyetinin* yanı sıra bunlarla etkileşim içinde olan bir başka öğeyi yani *metnin niyetini* öne çıkarmaktadır. Metnin niyeti hakkında konuşurken okurun niyeti ile yazarın niyeti arasındaki diyalektik bir bağıntıyı korumak gerekmektedir (1997:74). “Böylece metin, yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametre olmaktan çok yorumun sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu bir nesnedir” (1997: 74-75). Buradan şu sonucu çıkarmak mümkün: Metin, okur ve yazar arasında bir paylaşım ürünü olarak bu iki öznenin haklarının dile getirildiği düzlemdir. Böylelikle edebiyat teorisinde sürekli olarak yazarın haklarının ya da okurun haklarının öne sürülmesine bir yanıt olarak metnin hakları- ki biz bunu aynı zamanda dilin ve toplumsal yaşamın ortak düzlemi olarak da düşünebiliriz- göstermektedir. Böylelikle tüm gerçekliği dile indirgeyip, sonra da dilin iletişimsel potansiyelini imkânsız bir noktaya getirme sonucundan uzaklaşılabilir.

Jale Parla, Umberto Eco’nun örnek okur ve *ampirik yazar* dediği olguya *gerçek yazar, gerçek okur* kavramıyla değinir. “Nitekim yorumda gerçek yazara yaklaşabilmek çok önemlidir. Oysa karşıtları için (biçimcilik, yeni eleştiri, yapısalcılık, postyapısalcılık) her okuma yalnızca varsayılan bir yazarın iletisini anlamaktan ibarettir” (Parla 2015:132). Parla için de metin bu ilişkide son derece önemlidir. Parla’ya göre *kayıp metin*, yazar okur diyalogunca oluşturulur. Bir kez yazılıp basıldıktan sonra bir anlatının anlamının belirleyicisi artık okurdur. Gel gelelim o anlatıyı o şekilde kurmuş olan bir yazarın varlığı da bilgisayardan üretilmiş sözcüklerin tesadüfi bir biraradalığından ortaya çıkmış bir metinden farklı olmak zorundadır. Anlamlandırmada yazarın niyetini yorumla ilgisiz görsek bile anlatı metninin dilsel kasıtlılığını yani sözcüklerin dizilişindeki kasıtlılığı göz ardı edemeyiz” (2015:132).

Bu noktaya kadar değindiğimiz, yazarın ve okurun niyetselliğini ve hukukunu belirleyen pozisyonlar ve bunların değişimi, kamusal iletişim ve davranış normlarının gelişim dinamiğinden derinden etkilenmiştir. Romanda yazar ve okur ilişkisinin erken döneminde okurun haklarının ve taleplerinin belirleyici önemi, kamusal yaşam ve kamusal davranışın bu dönemdeki biçimi ile yakından ilişkilidir. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi kamusal alanda da coşkulu, aktif bir toplumsalın güçlü olduğu bir dönemde yazarlar,

okurun eğilimleri karşısında biraz daha edilgendiler. (Tiyatroda izleyicinin oyuna ve aktöre müdahale etmesinin, hatta oyuna dahil olmasının sıklıkla yaşanması gibi) Kamusalığın ve kamusal davranışın ilk biçimlerinin ideal örneğinin yayınevlerinde; yayıncı, okur ve yazarın bulunduğu ortamlarda ortaya çıkması boşuna değil. Dolayısıyla hiyerarşinin az olduğu paylaşımın ve iletişimin daha çok katılımlı ve demokratik olduğu bir kamusalılıkta okurun gücü ve etkisi son derece önemlidir.

Yazarın giderek daha aktif ve metnin öznesi olacak noktaya doğru evrilmesi, insanların kamusal etkinlik ve davranıştan geri çekilmeye başladığı ve sahneyi yavaş yavaş oyun kurucu öznelere terk etmeye başladığı bir dönemin -19. Yüzyıl kamusal kültürünün etkisi altındadır. 18. Yüzyılda tiyatro başta olmak üzere sahne sanatlarında oyuna müdahale etmek, ısıklamak, yuhalamak veya aktörün rolünü bir nevi yönetmen tavrıyla değiştirmeye çalışmak gibi sıkça rastlanan izleyici tutumlarına artık rastlanmamaktadır. İzleyiciye düşen, *civilité* icabı, kibar şekilde oyunu izlemek, ama bunu yaparken söz yerine sadece gözünü kullanmaktır. Zira bu dönemde kamusal davranış, yazıdan ve sözden öte göz tarafından belirlenmektedir. Gözün kurduğu kamusalılık iç yönelimli, yani pasif ve seyirlik bir kamusalığın yükselişi demektir. Kamusal tahayyüldeki bu mutasyon, görsel kültürün ya da ‘gösteri toplumunun’ günümüz medya çağından çok önce, erken modernlikle birlikte başladığını göstermektedir. Nitekim bu dönemde tüm sahne sanatlarında oyuncu/ icracının pasif bir şekilde izlendiğinin kanıtları mevcuttur. Kırılma anını temsil eden önemli bir örnek şair Lamartine’dir. Şair, kalabalıkları etrafına toplayıp etkili ve karizmatik duruşuyla şiir okuduğunda, kalabalığın merkezinden yani kendisinden dışa doğru yayılan güçlü etki ve bu etki neticesinde gözüne ışık tutulmuş tavşan gibi olduğu yerde mihlanan dinleyicinin oluşturduğu kamusalılık manzarası, aynı zamanda yeni okur tipinin habercisidir. Kamusalığın bu dönüşümü yazarla okur arasındaki diyalogun giderek yazarın monologu haline gelmesi sürecidir. Artık okuru kollayan bir yazar yerine yazar tarafından koşullandırılan bir okur tipinin yükselişidir bu.

Ancak yazar ve okur ilişkisinde değişmeyen tek şey, yazarın kendisini takip eden okurun tepkilerini önemsiyor oluşudur. Okurun aktif ya da pasif görünüşünü belirleyen, “yazar-okur sözleşmesi”ndeki tarafların söylem piyasasının koşullarına bağlı kalarak karşılıklı olarak “mış gibi” rolünü icra etmelerinden ileri gelmektedir. Yazarın saygınlığı karşısında okurun edilginliği gibi görünen şey, yükselen yeni kamusal davranış stratejisinin taraflara yüklediği rolün icabıdır. Örneğin günümüzde de yayınevi, yazar ve okur buluşur, ama fuarlarda, AVM’lerdeki imza günündeki gibi bir buluşmadır bu. Buralarda “ima edilen okur”, “ideal okur”, güncel kamusal rolünü oynayan okurdur. Bu okur tipi, E. Goffman’ın “izlenim yönetimi” adını verdiği beceriyi sergileyen okurdur (2016:123). Buna göre okur yekdiğerinin (yazarın) rolüne aracılık ederken, taraflar birbirlerinin kamusal pozisyonlarını tahkim ederler. (Müdahale hakkı sadece yeni profesyonellerin/ eleştirilenlerin imtiyazıdır bundan böyle) Buna göre “mış gibi yapmak”, namı diğer “uygar kayıtsızlık”, kamusal alandaki davranış gibi edebi kamuda

da başat normdur. Nezaket aracılığıyla meşrulaştırılarak devreye sokulan bu davranış, bireyi kamusal risklerden korumaya yarar. Belirtmek gerekir ki, bu bir kayıtsızlık değil, muhababının rolünü oynamasında gerekli görünen yardımı ona sunmak adına (eleştirel) ilgisizlik taklidi yapmaktır.

Günümüzde okurun yeniden önemsenmeye başlaması, “sözleşmenin” bittiği değil, “izlenim yönetiminin”, kayıtsızlık görüntüsünün koşullarına uygun şekilde yenilediği anlamına gelir. Sözleşme, kendileri hiç de yeni olmayan ama sözleşmede yeni yeni yer alan kişilerin, “tip” ve “kahramanın”, izlenim yönetiminin araçları olarak yeniden formüle edilmesiyle yenilenmiştir. Artık yazar ve okur karşılıklı yönelimlerini (niyetlerini) kahramanın *suretleri* üzerinden işletmektedir. Bu da bir tür diyalogdur ama kamusalıktan geri çekilişin ve sahneyi suretlere/dublörlere bırakmanın edebiyattaki biçimiyle diyalog. Richard Sennett yeni kamusal davranış türünü, Goffman’ın *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*(2016) kitabından ilhamla “bedenin bir manken olarak sunumu” olarak değerlendirir. Kamusal alanda iletişim, paylaşım ve diyalog yerine sinsî bir dikizcilik mertebesine inmekte ve insanlar benliklerini bedensel suretleri üzerinden sunmakla yetinmektedirler. Bu bakımdan tip’ten kahramana, yani toplumsaldan öznel yöneliş, pekala mahremiyet fetişizminin yeni bir kamusal kültür şeklinde tezahürüdür. Yani esasında kamusal olana ilgi azalmamakla birlikte, kamusal olan ancak bireyin mahrem dünyasında alımlanışıyla sunulmakta. Sonuç olarak kamusal romandaki önemini hiç yitirmez. Nitekim Lukacs’a göre “Batı Avrupa kültürünün dünyası kendi kurucu yapılarının kaçınılmazlığına öylesine derinden kök salmıştır ki onlara karşı yalnızca polemik bir tutum benimsenebilir”(2014:146). Romanda öznel ve mahrem dünyaları karmaşık ve şaşırtıcı özelliklerle dolu kahramanlar bolluğu, söz konusu kurucu yapılarla problemlî ilişkinin başlı başına yeni bir kamusal tutum olarak yükselişe geçmesiyle açıklanabilir. Raskolnikov, Oblomov, Don Kişot, Prens Mişkin, Joseph K, kahramanlarını sarsıcı bir etki ile donatan dışsal normatif düzenlemenin ta kendisidir. Örneğin “Raskolnikov birey olarak doğmuş zamanla belli bir genel kategorinin temsilciliğini kazanarak tip olmuştur. Tersinden bakıp Oblomov’u düşünün, o da bütün tek yanlılığına karşın Capuana’nın değişî ile ‘tembel’ değil ‘Oblomov’dur.” (Belge, 2016:27) Edebi kamu, sokak kamusalının kaderinde ona eşlik etmekte ve sonuç olarak en bireysel konuşma bile toplumsal katmanların gerilimli sunumunun izlerini taşımaktadır.

Sonuçta kahraman ve tip, yazar ve okurun karşılıklı farkındalıklarını işletmek adına yarattıkları kamusal kişiler olduklarından; genellikle kamusal bir mesele olarak “değer” konuşulacaksa kahraman, “norm” konuşulacaksa tip olarak karşımıza çıkageldiler. Edebiyat teorisinde tip ve kahraman arasında uzun bir süre ve kasıtlı bir hatanın ürünü olarak yapılan ayrımı terk etmek, tam da kamusal-özel ayrımının ortadan kalkmaya yüz tuttuğu günümüzde son derece normaldir. Okurun tekrar sahneye çıktığı ve kamusal (norm)-özel (değer) ayrımının silikleştiği günümüzde kahraman -tip ikiliğinin eleştirilmesi bundandır.

3- Edebi Kamunun Estetik İnşası ve M. Bahtin

Mikhail M. Bahtin'in edebiyat düşüncesi, Belinsky'nin "Tüm insanca duyguların topluma sızdığı yaşamsal kaynak edebiyat" (1962:32) fikrinin edebiyat teorisinde zuhur etmiş halidir. Bahtin'e göre "bir sanat formu olarak edebiyat bir bütün olarak farklı bilinç düzeylerinde farklı şekillerde ve farklı araçlarla varlığını kaplamaya çalışır, en derin itkilerimizi ve en özel tepkilerimizi etkilemek ister. Duyarlılığımızı şekillendirme, bakışımızı dönüştürüp düzenleme ve dolayısıyla tüm davranışlarımızı etkileme çabasıdır. Kısacası bize nasıl yaşanması gerektiğini öğretmeye çalışır" (2015: 26).

Bahtin, edebiyat teorisinde yazar, metin ve okur unsurlarının dönemsel olarak öne çıkan biçimlerinin dışında kalmaya çalışan bir pozisyondan seslenmektedir. Bu haliyle yazar, kahraman, okur ve metin ilişkisinde, yazarın görüş alanının fazlalığına vurgu yapan *dışarıdalık* konumuna verdiği önem ile tutarlı bir konumdan (dışarıdan) bakmaktadır. Ama bu yazar, yorumcu ya da metinden herhangi birinin öne alındığı ve diğerlerinin dışarıda tutulduğu anlamına gelmez. Dışarıdalık, "tarafsızlık taslayan" bir nesnellik iddiasının argümanı değildir. Çoksesli, çokdilli ve *diyalojik* bir romanda bu olmaz. Bahtin'in çoksesli romanı, 'her şeyi bilen anlatıcı' anlayışını dışlar. Kaldı ki edebiyat, *bilişsel* ve *etik* bir etkinliği kendi prensiplerine tabi kılan *estetik* bir meseledir. Bu anlamda, "estetik nesnellik, bilişsel ve etik nesnellikinden farklı bir yönü hedefler. Bilişsel ve etik nesnellik, evrensel olarak geçerli olan veya olduğu savunulan veya evrensel geçerliliğe meyleden etik ve bilişsel bir değer bakış açısından, verilmiş bir kişinin ve verilmiş bir olayın yansız, tarafsız değerlendirilmesidir. Oysa estetik nesnellik değer merkezi kahramanın ve kahramanın yaşanmış hayat olayının bütünüdür ve etik ve bilişsel değerlerin hepsi bu bütüne tabi olmalıdır"(Bahtin,2005:28). Niyetsellik (intentionalite) bu bakımdan pek çok dilbilimcinin yaptığından farklı olarak bilişsel ve etik olanı kendi kurallarına tabi kılan estetik bir değerlendirmeye tabi tutulmalıdır. Örneğin yaygın edebiyat eleştirisinde genellikle roman kişilerinden biri ya da birileri, romanın sosyal ve ahlaki mesajını ileten kişi olarak görülür. Bu anlamda kahraman da tipiktir. Bahtin için ideal örnek Dostoyevski'nin eserlerine baktığımız zaman, romanda ahlaki açıdan ya da normatif açıdan birbirine zıt insanlar arasında herhangi birinin nirengi noktası olmadığı, herhangi bir normun ya da konuşma biçiminin baskın çıkmadığı bir anlatım tekniği görülmektedir. "Dostoyevski'nin kahramanlarının herbiri birer "ideolog"dur; yani her birinin dünyaya, yaşama ilişkin özgün bir bakış açısı, hem kendisini hem de dışındaki gerçekliği yorumlayıp değerlendirmesini sağlayan bir duruşu vardır" (Aliyev,2013:5). Dostoyevski'de başka insanların bilinç ve niyetleri nesne gibi ele alınmaz, onlarla diyalojik şekilde ilişki kurulabilir. Bu yapılamadığında yazara ya da okuyucuya bilişsel ve etik yüzlerini çevirirler, bu da estetik açıdan sessizliğe gömülmeleri anlamına gelir. Oysa, "Suç ve Ceza'da Raskolnikov tüketilemez bir kişilik olarak Raskolnikov için konuşur; Dostoyevski'nin dublörü olarak ya da nasıl konuşmamamız gerektiğinin olumsuz bir örneği olarak konuşmaz. Svidrigaylov, İvan, Lisa, Sonya - hepsi de yazarın

planlarına hizmet eden nesnelere olarak değil öznelere olarak, tek başlarına amaçlar olarak işlenirler ve yazarın onları kendi üstün planına uydurma yönünde kapılabileceği her türlü ayartıya meydan okurlar.” (Bahtin, 2015:20)

Çokdillilik (Heteroglossia) *sanatsal dil, halk dili, saray dili, diğer edebi türlere ait diller, basın dili* gibi farklı dil ve söylemlerin bir metinde kaynaşmasıdır. (“İki dil, iki dünya görüşüdür”) Eser tek bir yazarın gibi gözükse de (aslında teknik açıdan öyledir de) çok sayıda insanın sınıfsal, dilsel vs. özelliklerini içeren bir konuşmadır. *Romanda söylem*, bu bakımdan bir yandan karnavalesk bir karşılaşmada ama aynı zamanda “gerilim dolu bir ortamda” meydana gelen bir konuşmadır. □ Bahtin için anahtar kavram “diyalojizm” gereği, bu unsurlar her zaman coşkulu ve karnavalesk □ bir karşılaşmalar alanında beraberdirler. Mesela, “yazar ucundaki denetim ilerledikçe değişebilir. Yazar mesajını okura sunarken muhtemel okur tepkilerine göre kendi pozisyonunu da değiştirebilir En azından mesajını her türlü tepkiyi hesaba katarak kodlayabilir. Bahtin’e göre yazar ölçmüş biçmiş kendi pozisyonunu belirlemiş ve bu pozisyonu duygusal, akılcı, sanatsal, ahlaki ve yorumcu kodlamalarla okuruna ulaştırmaya çalışan yazardan biraz farklı olarak, hep diken üstünde muhtemel tepkileri kollayan o tepkilere göre kendi kendisiyle tartışmaya açık, duyarlı, kulağı kırışte, gözün sürekli sağını solunu önünü arkasını kolladığı yazardır. Daha doğrusu iyi yazar budur” (Parla,2015:136). Ayrıca “kahramanı, sürekli kendisini diğer insanların gözleri ile inceleyen ve ayrıca aklında kelimelerini icat eden birisi olarak tanımlamaktadır” (Petkova,2005:100). Dostoyevski kahramanlarının en belirgin özelliği de bu bakımdan nihaileştirilemez oluşlarıdır.

Eco’ya tekrar dönüp bakıldığında, “metinsel bir strateji olarak beliren örnek bir yazarın ideal mukabili olarak düşünülen örnek bir okuru üretmeyi amaçlayan bir stratejinin keşfi olarak metin yorumu” fikri, “ampirik bir yazarın” niyeti kavramını radikal olarak yararsız kılmaktadır. Kişi olarak falanca yazara değil metne saygı duymak zorundayız” (Eco,1997:76). Bu düşünce sorumsuz ve sınırsız yorumun yanlışlığını göstermek bakımından anlamlı olmakla birlikte, edebiyatın edebiyat-dışı dilsel unsurlarını eleştiriden soyutladığı için, Bahtin’in “olay olarak varlık” dediği durumu, dolayısıyla diyalogu kısmen dışlar. Bahtin’de esas olan eylemin nesnesinden (metin de buna dahildir) ziyade eylemin kendisinin (olay olarak varlık) öne çıkarılmasıdır. Bu varlık olayı estetik bir meseledir ve yazar bundan hayati derecede sorumludur. Bu varlık olayında yazarın başka hiçbir edebi aktörde olmayan hayati bir konumu vardır: Sanat ve yaşamı kendi sorumluluğunda birleştirme ödevi.

“İnsanın varoluşuna ve yaşamın anlamlandırılabilirliğine ilişkin en temel sorunların bir yazarla kahramanı arasındaki ilişki bağlamında ele alınmış olması bir rastlantı değil, tam da bu yöntemin bir uygulamasıdır” (Irzık, 2001:9). Zira edebiyatçının belirli ve değişmez bir kahraman imgesine ulaşma çabası, büyük ölçüde kendisiyle girdiği bir mücadeledir (Bahtin, 2005: 18). Ancak bu ilişkinin bütünlük bilgisinin “hamili ve hamisi” yazar olmalı. Bahtin’e göre yazar, kahraman dışındaki bu konumunu (bilme

fazlalığı) kaybederse eser, muhtemel olarak şöyle üç durumdan biriyle sonuçlanabilir: Birinci durumda yazar kahramanla uyuşmak yerine kahramana uyar. Kahramanın değer ve anlam konusundaki tutumu o kadar otoriterdir ki, yazar konusuna kahraman dışında bir gözle bakamaz. Diğer bir durumda, yazar kahramanı ele geçirir. Yazarın dil ve düşüncesi kahramanın kendisiyle ilişkisi olacaktır. Yazar kahramanın ağzıyla konuşur. Örneğin romantizm kahramanı böyledir. Utangaç yazar kendisi adına bir sığınak olarak kahramanı kullanır. Üçüncü olasılıkta ise kendiyile barışık, tamamlanmış adeta kendi kendisini yazan kahramandır. Her durumda estetik bir olay mümkün olmaz (Bahtin,2005:14-17). Çünkü bu olaya katılan tekil ve benzersiz ve aynı zamanda bütünlüklü bir katılımcı varsa diyaloji, dolayısıyla estetik bir olay yoktur. Estetik etkinlik asla örtüşmeyen ve diğerleri karşısında varlık olayına açık, özgür katılımcılar varsa mümkündür. Dostoyevski'nin farkı, romanında konuşan kim olursa olsun söylenen her bir söz başka bir söze yanıt (karşılık verebilirlik) olarak durur. Yazar kahramanla ilgili gerçeği onun bilincine bırakır, ama bunu anlatmaz gösterir. Diğer yandan çokdilli (heteroglot) bir anlatım bunun içindir. Bu konum, yazarı her şeyi bilen anlatıcı yerine her şeye açık bir gösteren kılar. Ancak belirtmek gerekir ki çokdilliliğin kaynağı dilden ziyade insandır. Diyalojideki diyalektik, sadece okurla yazar ya da yazarla kahraman arasındaki diyalog değildir. Bundan farklı dil ve söylemlerin bir arada bulunup çarpışması ve mücadelesi de çıkar. Bunun ideal örneği Dostoyevski romancılığıdır. Dostoyevski romancılığında anlatım, sürekli olarak olası tepkileri düşünerek konuşan, hem okurla hem kahramanla hesaplaşmayı göze alabilen bir yazarlık tekniğidir. Dostoyevski'nin kahramanlarından Raskolnikov, Prens Mişkin, ya da yeraltı insanı, Dostoyevski ile diyalojik ilişki kurma imtiyazına sahip olan kahramanlardır. İkinci düzeydeki kahramanlar ise daha çok kahramanı şeyleştirmeye, onunla monolojik ilişki kurmaya ve böylece kahramanın bir söylem bir imge değil, sosyolojik birey olmasını isteyen tehdit kaynakları olarak gösterilir. Kahramanların sürekli küçük düşürülmesi bu ikincil kahramanların işidir. Burada adeta *monolojik* ve *diyalojik* ilkeler bu iki kahraman tipinin çatışması ekseninde gösterilir.

“Bahtin’in bütün yapıtlarında, bir yazarın özgünlüğünü bağlı olduğu gelenek, zamanı mekân, sanata özgü olanı gündelik yaşam, bireysel olanı toplumsal ilişkiler cinsinden ele alan, bu ilk döneme özgü “ben” ve “öteki” diyalektiğinin uzantılarını bulmak mümkün” (Irzik,2001:9). Çoğu temasında ve yaklaşım biçiminde Yeni Kantçılıktan ve fenomenolojiden etkilenmekle birlikte Bahtin, özne ve öznelarasılık sorununu bu felsefe geleneklerinin uzamının ötesindeki bir sosyolojik vukufu birleştirebilmiştir. Örneğin Bahtin'deki niyetsellik, bireyin niyetine sığdırılmaz, grup ve ilişkilerin mülkü olarak sosyaldır. Bahtin'e göre roman, bir edebiyat türü olarak toplumun yazma ve konuşma forumları içine gömülüdür. Toplumdaki seslerin çoğulluğu aynı zamanda roman dilinin kaynaklarıdır. Yazarın bağlı olduğu bu kurallar bir metin içerisinde temsil edilen sosyal ve hukuki normlardır. Bu bakımdan “roman metni, aynı zamanda toplumun konuşma türleri arasındaki diyalojik düzenlemeyi de yaratır” (Smith,1998:65). Roman,

ben ve öteki arasındaki sosyal gerilimlere hem tanıklık eden hem ondan etkilenen hem de müdahale eden bir sanattır. Bu anlamda “kamusalın çöküşü” olarak tanımlanabilecek “hayat krizi, genellikle eşlik ettiği yazarlık krizine benzer şekilde, hayatı edebi kahramanlarla doldurmaya, hayatın mutlak geleceğinden uzaklaşmasına, hayatın bir koro ve bir yazar barındırmayan bir trajediye dönüşmesine dayanır” (Bahtin,2005: 256).

Postmodern sosyolojik anlayışın, Bahtin ve Çevresi’nden yanlış yorumlanarak devşirilmiş “öznesizlik” teması, Bahtin’in kabul edemeyeceği bir söyleme bürünmüş durumda. Şöyle ki, bir taraftan hem metnin hem öznenin; özne olarak yazarın, özne olarak okurun ve kahramanın yok edilişi karşısında geriye ne kalır? Öznenin ölümü mevcut söylem piyasasında kulağa hoş geliyor. Çünkü modern bir yapıntı olarak öznenin hikâyesi eski değildir ve bir kurmaca olarak kalması belki de en doğrusudur. Sosyal bilimciler bu sorunu çözmek için özne yerine aktör kavramını kullanmayı tercih etmişlerdir. (Bazıları da özneyi tekrar geri getirmek istemektedirler) Ama her ne olursa olsun ister özne ister aktör diyelim, yazar ya da okurun herhangi birinin ‘diktasını’ ortadan kaldırmak için seçilecek yol, bunların her birinin haklarını ellerinden almak, metne havale etmek ya da bir sözleşmeyle sınırlamak mıdır? Sözleşme kavramı -biçimci dil gibi- “estetik nesnellik” içermeyen bir dayanak olma riski içerdiğinden, “son sözün henüz söylenmediği” Bahtinci dil ile uyumsuzdur. Dil ve anlam açık uçlu ve sınırsızdır. “Henüz dünyada sonuç niteliğinde hiçbir şey gerçekleşmemiştir, dünyanın son sözü ve dünyaya dair son söz henüz söylenmemiştir, dünya açık ve özgürdür, hâlâ her şey gelecektedir ve daima gelecekte olacaktır” (Bahtin, 2004:236).

Bahtinci bir sosyal teorinin erişim uzamını göstererek ve bu konuda yapılması muhtemel çalışmalara öneride bulunarak bitirmek yerinde olacaktır. Bahtin, sosyal bilimlerin ilgi ve faaliyet alanlarına giren konuları, *bilinçler arası ilişkiler, hakikatler, sevgi, bağlılık, bunlardan esinlenen güven, ihanet, dostluk* vs. şeklinde tanımlar. Bunlar aynı zamanda benzer anlayıştan gelen sosyolog Simmel’in ve romancı Dostoyevski’nin yoğunlaştığı alanlardır. Benzer şekilde Bahtin, Simmel’in “toplumlaşma biçimleri”ndeki sosyolojik öngörüsünü takip ederek yazarlık biçimlerini tartışır (Simmel, 1995:418). Yazarlık, içinde bulunulan “çevre”ye dair içgörülerini yansıtan bir takım toplumsal etkileşim biçimlerine tesir emenin yanı sıra bunları temsil eder. İyi yazar bu bakımdan iyi bir sosyolog gibi iletişim biçimlerinin cereyan ettiği çevreye “sempati” ile yaklaşmalıdır. Simmel’in sempati derken, Bahtin’in diyalojiden anladığı şeyi kastettiğini belirtmek yeterli olacaktır. Sempati ve diyaloji; toplumda birey, romanda da kahramanın sürekli olarak, her şeyi gözleyen bir yargıç (estetik yasalar) tarafından yargılandığı bir “alan”da perspektiflerin kaynaşmasını sağlayan prensiplerdir. Bu kaynaşmada kahramanın “özgürlüğü” ile “yazarın sorumluluğu” birbirinin içinde eritilmeden estetik bir harmoniye doğru yolda olmalıdır/kalmalıdır. Bahtin’in, özellikle yazar için öngördüğü ve adeta hukuki bir çerçevede tanımladığı *sorumluluk* nosyonu dikkate alındığında, bir yandan sosyal bilimcilerin nesnesine yönelirken dikkate almaları gereken etik ve estetik prensip-

lerin olgunlaşmasında diğer yandan öznelarasılığa dayalı dipdiri ve coşkulu bir edebi kamusal ortamının açılmasında yeni olanaklar doğabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aliyev, J. (2013). M. Bakhtin'nin Edebiyat Eleştirisi Kuramı. Yazın Kuralları ve Çeviri. (Yayın bilgisi belirtilmemiş)
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bahtin, M.M.(2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bakhtin, M (2001). *Karnaval'dan Romana*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2017). *Sosyolojik düşünmek*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Belge, M. (2016). *Edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: İletişim.
- Belinsky, V.G. (1962). "Thoughts and Notes on Russian Literature". *Essential Writings by the Founders of Russian Literary and Social Criticism*. Ralph E. Matlaw (Ed.). New York: Dutton,
- Brandist, C. (2011), *Bahtin ve çevresi. felsefe, kültür ve politika*, Cem Soydemir (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Collini, S. (1997). "Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum". *Yorum ve aşırı yorum*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve tin bilimleri*. Doğan Özlem. (Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı*, Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür yorumları*. Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat nasıl okunur*. Elif Ersavcı (çev.). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (1997). *Yorum ve aşırı yorum*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*, Çev. M.A. Kılıçbay, Ankara: İmge Yay.
- Goffman. E. (2016). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. Barış Cezar (Çev.). İstanbul: Metis
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı*, Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Hirsch. E.D. (1967). *Validity in interpretation*. London
- İrzık, S. (2001). "Önsöz". *Karnaval'dan romana, edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. Sibel İrzık (Der.). Cem Soydemir, (Çev.).Yayıma haz., Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı.
- Küçük, Ö. (2011). *Mihail bahtin'in sosyal ontolojisi*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı. (Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi). İzmir

- Lukacs, G. (2014). *Roman kuramı*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Merleau-Ponty, M, (1974). *Phenomenology of perception*, London: Routledge.
- Parla, J. (2015). *Don kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Petkova, S. (2005). "A Justification of Literature". *The Stanford's Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, Vol:1 Spring.
- Rosenau. P.M. (2004). *Post-modernizm ve toplum bilimleri*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Bilim ve Sanat
- Sartre, J. P. (2015). *Edebiyat nedir?*, Bertan Onaran. (Çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Simmel, G. (1995). "The Problem of Sociology". *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol: 6.
- Smith, D. E. (1998). "Bakhtin and the Dialogic of Sociology: An Investigation". *Bakhtin and the human sciences: No Last Words*. Michael Mayerfeld Bell and Michael Gardiner (Ed.). London: Sage
- Todorov, T. and Weinstein A. (1969). "Structural Analysis of Narrative", *A Forum on Fiction, Vol. 3, No. 1. Novel*.
- Yıldırım, Y. (2011). "Kamusal Alanın Göz İle İnşası ve Gözden Düşüşü: Parisli *Flaneur* ve İstanbullu *Bihruz Bey*". *İdealkent. Say. 3*

Özet

ROMANDA NİYETSELLİĞİN SOSYAL ONTOLOJİSİ ÜZERİNE

Edebiyatta yazar, okur ve kahraman ilişkisi, sosyal yaşamdaki "ben" ve "öteki" ilişkisinin sadece göstereni değil aynı zamanda kurucu bir bileşenidir. Bu çalışmada yazarın, okurun ve kahramanın niyeti, edebiyat teorisi yanı sıra bir sosyal ontoloji yorumunda ele alınmaktadır. Bu, sosyal ilişkileri edebi ilkelerle düşünmekle sınırlı olmayan bir çabadır. Sanat, bilim, felsefe ve yaşam arasında edebiyat yoluyla kurulan bağıntıyı düşünmek çabasıdır. Umberto Eco, yazarın ve okurun niyetinin fazlaca önemseniyor oluşuna, aşırı yorum şeklinde yaklaşmakta ve buna karşı metnin niyetinin önemini vurgulamaktadır. Bu anlamda metin-dışı konuşma ve yorum biçimleri metne sadık kalmalıdır. Ancak edebiyatın edebi dil dışı öğeleri hesaba katıldığında, Bahtin'in diyaloji kavramı ve buna bağlı sosyal ontolojisi son derece önemlidir. Bahtin'in "sorumluluk", "çokdillilik", "katılımcı düşünce" anlayışı; diyalojiyi, edebiyat-dışı sosyal gerçekliğin etik ve hukuki çerçevesi olarak düşünmeyi olanaklı kılar.

Bahtin için var oluşun hakikati diyalojiktir ve diyaloji her türlü bilmenin önkoşuludur. Böyle bir edebi perspektif ile yaşam, sanat, insan, hakikat gibi kavramları birbirinin içine doğru yaymak ve bunları kişinin sorumluluğunda birleştirmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: yazar; kahraman; niyetsellik; sosyal ontoloji; edebiyat; Bahtin

ABSTRACT

ON THE SOCIAL ONTOLOGY OF INTENTIONALITY IN NOVEL

The author, reader and hero relationship in literature is not only a signifier but also a constitutive element of the relationship between “I” and the “other” in social life. In this study, the intention of the author, reader and the hero is discussed through an interpretation regarding social ontology and literary theory. This effort is not limited to the thinking on social relations by means of literary principles. It is an effort of thinking on the link between the literature, art, science, philosophy and life. Umberto Eco criticizes the stress on the intentions of writer and reader by calling that kind of a relation as overinterpretation. Instead he expresses the importance of the intention of the text. In this sense, the forms of non-textual speaking and interpretation must remain loyal to the context. However, when non-linguistic elements of literature are taken into account, Bakhtin’s concept of dialogue and his social ontology associated with it become extremely important. Bakhtin’s concepts of “responsibility”, “heteroglossia”, “participatory thought” make it possible to think dialogic non-literary social reality as an ethical and legal framework. For Bakhtin, the truth of existence is dialogic and dialogue is the precondition for all kinds of knowledge. In this literary perspective, it is possible to scatter concepts such as life, art, people and truth into each other and combine them into one’s responsibility.

Keywords: author; hero; intentionality; social ontology; literature; Bakhtin



ÇEVİRİ YAPITLARIYLA AMİN MAALOUF'UN TÜRK YAZIN ÇOĞULDİZGESİNDEKİ YERİ*

Ceylan YILDIRIM**

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihiyle birlikte var olagelen çeviri, yüzyıllar içerisinde farklı şekillerde algılanmıştır. Özellikle “sözcüğü sözcüğüne” ve “anlamına göre” çeviri ayrımı uzun yıllar boyunca çeviri dünyasını meşgul etmiştir. Özerk bir bilim dalı (çeviribilim) olmadan önce çeviri çalışmaları filoloji, dilbilim, karşılaştırmalı edebiyat, toplumbilim, felsefe gibi çeşitli disiplinler altında yürütülmüştür. Çevirinin sorunsalını çevirinin “olanaklılığı /olanaksızlığı”, “sadakat”, “eşdeğerlik”, “çeviride başarı” gibi hususların oluşturması, çevirinin kuramsal boyutunun ve kültürel-toplumsal bağlamının uzun bir süre göz ardı edilmesine neden olmuştur. Böylece, çeviri, uzun yıllar boyunca, dille ilgili diğer bilim dalları kapsamında değerlendirilerek, çoğu kez, sadece dil öğretiminde kullanılan salt dilsel bir araç olarak görülmüştür. Fakat 1970’li yıllarda, çevirinin tüm bu sorunların ötesinde bir olgu olduğu anlaşılmış ve diğer disiplinlerin çeviri sorunlarına tam anlamıyla çözüm bulmada yetersiz kaldığı görülmüştür. Disiplinlerarası bir alan olan çevirinin ekonomi, toplumbilim, felsefe, tarih, edebiyat, dilbilim gibi çeşitli alanlarla etkileşimi kaçınılmazdır, fakat bu disiplinlerin her birinin tek başına çeviri sorunlarını çözemediği aşikârdır, zira her bilim dalı ancak çevirinin kendiyile ilgili sorunlarına çözüm getirebilmiştir. Çeviri sorunlarının tam anlamıyla çözülememesi, çalışma alanı “çeviri” olan özerk bir bilim dalının gerekliliğini açığa çıkarmıştır: James Holmes, 1972’de

*Bu çalışma “Amin Maalouf’un Romanlarının Türkçe Çevirileri: Çoğuldizge Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Çözümleme” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

**Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü,
ceylany@hacettepe.edu.tr

Kopenhag’da gerçekleştirilen Uygulamalı Dilbilim Kongresinde sunduğu *The Name and the Nature of Translation Studies* (Çeviribilimin Adı ve Doğası) başlıklı bildirisinde, çeviri çalışmalarının bağımsız bir bilim dalı altında yürütülmesi gerekliliğini vurgulayarak, bu yeni disiplin için “translation studies” (çeviribilim) kavramını önermiştir. Ayrıca, bu yeni bilim dalının çalışma alanının “çeviri” olduğunu ve bu yeni disiplini diğer disiplinlerden ayıran özelliklerin belirtildiği bir tanımının olması gerekliliğini dile getirmiştir. (Holmes 1994: 67-81). Holmes’un bu bildirisiyle, “çeviriye” kendi bağlamından yola çıkarak çözümler bulan çeviribilimin sınırlarını sistemli bir şekilde çizdiği görülür:

“1. Çeviri süreci ve çeviri ürünlerini kendi deneyim dünyamızda karşımıza çıkıtları biçimde betimlemek; 2. Bu olguları açıklamak ve önceden tahmin etmek için genel ilkeler oluşturmak.” (Holmes 2012: 111)

Çeviribilimle birlikte, “çevirinin” içinde bulunduğu kültürel ve toplumsal değerlere göre şekillendiğini öne süren çeşitli kuram ve yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bilimsel, kültürel ve sanatsal bir etkinlik olan çevirinin, sınırları önceden belli olmayan, aksine diğer alanlarla, özellikle kültürle, sıkı sıkıya bağlantılı bir alan olduğu vurgulanmıştır. Ulusal kültürlerin biçimlenmesinde çevirinin önemli bir işlevi olduğunun altını çizen İsraili çeviri kuramcısı Itamar Even-Zohar, çeviriyle kültür arasındaki ilişkiyi şöyle aktarmıştır: “Çeviri, yapısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş bir olay değil, belli bir kültür dizgesi içindeki ilişkilere bağımlı bir etkinliktir.” (Even-Zohar 2012: 131). Buna göre, bir toplumdaki kültürel normlar, dönemsel çeviri anlayışı etkilemektedir.

“Çeviri yazının” edebiyatla ilişkisini ele alan “çoğuldizge kuramı”, bu çalışmanın teorik alt yapısını oluşturmaktadır. Çoğuldizge kuramı, çeviri-edebiyat-kültür dizgeleri arasındaki ilişkiyi irdelememize ve çeviri yazının belirli bir ulusun edebiyatında yarattığı etkiyi gösterebilmemize olanak sağlamaktadır. Çalışmanın amacı, Amin Maalouf’un çevirilerinin, Türk yazın çoğuldizgesinde postmodern tarihsel roman türünün gelişimine ve konumuna etkisini, Türk edebiyatında alımlanışını ve popülerliğinin ardında yatan etmenleri “çoğuldizge kuramı” çerçevesinde ele alarak, yazarın çevirileri aracılığıyla edebiyatımızdaki yeri ve önemini açığa çıkarmaktır. Çalışmanın “Çoğuldizge Kuramıyla İlişkilendirme” başlıklı birinci bölümünde, Even-Zohar’ın geliştirdiği “çoğuldizge kuramı” ana hatlarıyla açıklanacak ve Maalouf’un çeviri yapıtlarının, Türk yazın çoğuldizgesinde yazınsal türler arası geçişteki yeri çoğuldizge kuramıyla ilişkilendirilerek ele alınacaktır. “Postmodern Tarihsel Romancı Yönüyle Maalouf” başlıklı ikinci bölümde, Maalouf’un yapıtları, Serpil Oppermann’ın “Postmodern Tarih Kuramı” çerçevesinde irdelenerek yazarın Postmodern Tarihsel Romancı yönü açığa çıkarılacaktır. “Maalouf’un Türk Yazın Çoğuldizgesindeki Yeri” başlıklı üçüncü bölümde, Maalouf’un yapıtlarının kaynak ve erek dillerdeki tirajlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesiyle, yazarın çevirileri aracılığıyla Türk yazın çoğuldizgesinde postmodern tarihsel roman türünün gelişimine ve konumuna etkisi irdelenecektir. Üçüncü bölüm altındaki “Maalouf’un Türk Edebiyatında Alımlanışını Etkileyen Sosyo-kültürel Unsurlar,” “Maalouf’un Türk Edebiyatında Alımlanışını Etkileyen Tarihsel Unsurlar” ve “Maalouf’un Türk Edebiyatında Alımlanışını Etkileyen Dinsel Unsurlar” başlıklı alt bölümlerde ise, Maalouf’un, çeviri yapıtlarıyla, Türk edebiyatındaki alımlanışını etkileyen sosyo-kültürel, tarihsel ve dini etmenler ele alınacaktır.

2. Çoğuldizge Kuramıyla İlişkilendirme

Çeviriyle kültürün iç içe geçen dizgeler olduğunu savunan Even-Zohar, kültür temelli olan “çoğuldizge kuramını” geliştirir. Even-Zohar’ın kuramında belirttiği üzere, kültüre bağlı bir dizge olan edebiyat, kendi içinde çeşitli dizgelerden oluşur: ilki, belirli bir ulusun edebiyatını oluşturan “ulusal yazın” ikincisi ise, belirli bir ulusun edebiyatına dışarıdan giren “çeviri yazın”dır. “Çeviri yazın”, “ulusal yazınla” etkileşim halindedir ve “ulusal yazın” içerisindeki devingenliği, duruma göre etkileyebilen bir dizgedir. (Even-Zohar 2012: 125-131).

Even-Zohar’ın çoğuldizge kuramı, çeviri yazınını kültürel bağlamda ve çeviri kuramını devingen bir sistem içerisinde ele alan ilk kuram olması açısından önemlidir. Ayrıca, Even-Zohar, “sistem” sözcüğünü ekleyerek, kuramın genel kuram olmasını sağlamıştır. 1970’li yıllarda Even-Zohar tarafından öne sürülen bu kuram, betimleyici kuramlara geçilmesine zemin hazırlamıştır. Yazıcı, kuramın diğer kuramlara üç farklı açıdan fayda sağladığını savunmuştur:

“Bunlardan birincisi, sistemi tanımak açısından betimleyici incelemelere ilgi artmış; ikincisi, çevirilerin sistemdeki rolünü anlamak açısından çeviribilimin inceleme odağı, kaynak ekin ve kaynak metinden erek ekin ve çevirilere doğru kaymıştır; üçüncüsü ise çeviribilim araştırmalarının devingen bir sistem içerisinde ele alınarak bu disiplinin durağanlıktan kurtulup dinginlik kazanmasına aracı olmuştur.” (Yazıcı 2005: 129)

Aslında bu kuramla birlikte, artık uygulama alanının kuram alanını yönlendirdiği değil de aksine kuramsal alanın uygulama alanına yön vermesi gerektiği anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Temelde çeviri-edebiyat-kültür dizgeleri arasındaki karşılıklı etkileşimi ve bu etkileşim sonucunda edebiyatın toplumsal gelişim, değişim ve dönüşümlerdeki rolüne vurgu yapan çoğuldizge kuramının amacını, Gürçağlar şöyle açıklamıştır:

“Kuramın amacı toplumsal evrim içinde edebiyatın rolünü vurgulamak, edebiyatı toplumlarda gerçekleşen değişimlerde önemli bir işlev üstlenen, farklı öğelerin sürekli sökülerek yeniden ve farklı bileşimlerde kuruldukları bir alan olarak sunmaktır.” (Gürçağlar 2008: 194)

Even-Zohar, çoğuldizge ve dizgeci yaklaşım arasında temelde bir fark olmadığını, bununla birlikte çoğuldizge terimini devingen dizgeci yaklaşımı vurgulamak için kullandığını belirtir ve terimi şöyle tanımlar: “Birbiriyle kesişen ve kısmen örtüşen, farklı seçenekleri kullanan, ancak üyeleri birbirine bağımlı, yapılandırılmış bir bütün teşkil eden çoklu bir dizge.” (Gürçağlar 2008: 194). Even-Zohar’a göre, çeviri yazını, edebiyat çoğuldizgesindeki dizgelerden bir tanesidir ve bu dizge içerisinde devingen bir yapıya sahiptir öyle ki, çeviriler, edebiyat çoğuldizgesinin merkezinde yer alabileceği gibi, zaman içerisinde çevre konuma geçebilirler. Even-Zohar’ın da belirttiği üzere, aşağıda belirtilen üç koşul sağlanırsa, yenilikçi özellikler taşıyan çeviriler edebiyat çoğuldizgesi içerisinde birincil konuma geçebilirler:

“a) çoğul dizge henüz oluşmamışken ya da başka bir deyişle, edebiyat henüz “genç” ve yerleşme sürecinde iken; b) edebiyat ya “çevresel”, ya “güçsüz” ya

da her iki durumda iken; c) edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar 2012: 128).

Maalouf’un edebiyatımızda postmodern tarihsel roman türünde bazı yerli yazarlarımızla birlikte merkezi bir konuma sahip olması, Even-Zohar’ın kuramında belirttiği gibi çoğuldizge içerisinde sürekli bir devingenlik olması ya da bu türde edebiyattaki örneklerin yetersiz olması gibi nedenlere bağlanabilir. Maalouf’un edebiyatımıza girdiği dönemde, postmodern tarihsel romanın klasik roman anlayışına karşı gelişerek Orhan Pamuk’la zirveye doğru yol almaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla, postmodern tarihsel romana geçiş, edebiyatta o dönem bir devingenlik yaşandığına işaret eder. XXI. yüzyılın, postmodern romanın egemen olduğu bir yüzyıl olduğu göz önünde bulundurulduğunda, klasik anlayışla oluşturulan romanların yeni kuşak için yeterli olmadığı ve dolayısıyla bu türlerin geçerliliğini yitirmesi muhtemeldir:

“Üçüncü durumda çoğuldizge içindeki devingenlik, dönüm noktaları, ya da başka deyişle, yerleşmiş örneklerin yeni bir kuşak için artık geçerli olmadığı tarihsel anlar yaratır. Böyle anlarda çeviri yazın, merkez konumlu edebiyatlarda bile merkeze yükselebilir.” (Even-Zohar 2012: 129).

Postmodern tarihsel romanın Türk edebiyatına yerleşme döneminde yapıtları çevrilen Maalouf’un, bu türün örneklerinin azlığına dayanan boşluğa bağlı olarak ve doğu kültürünü yansıtan eserler yaratması, dolayısıyla kültürümüze yabancı olmayan tarihsel, dinsel, kültürel unsurlara yapıtlarında sıklıkla yer vermesi gibi nedenlerle, bu türde yapıt veren diğer bazı yerli roman yazarlarımızla birlikte edebiyatımızda popülerlik kazandığı söylenebilir. Dolayısıyla, Maalouf’un yapıtlarının çevrilmesi, Even-Zohar’ın belirttiği üzere, çoğuldizgede egemen üçüncü duruma bağlanabilir: Maalouf’un çevirilerinin -edebiyat çoğuldizgemizde egemen olan türler arası geçiş, devingenlik durumuna bağlı olarak ve klasik tarihsel roman örneklerinin yeni nesil için geçerli olmadığı durumdan istifadeyle- bu yeni türde diğer yerli yapıtlarla birlikte merkez konuma geçerek, postmodern tarihsel roman türünün edebiyatımızdaki gelişimine katkı sağladığını söylemek mümkündür.

3. Postmodern Tarihsel Romancı yönüyle Maalouf

Maalouf, tarihten esinlenerek kurguladığı yapıtlarında sergilediği hümanist, uzlaştırıcı, barışçıl ve kozmopolit özellikleriyle dikkat çeker. Yazar, yapıtlarında, sadece Batı’nın gözünden Doğu’yu değil aynı zamanda Doğu’nun gözünden Batı’yı da yansıtır. Özellikle toplum sorunlarını ele alan yazar, yapıtlarında geçmişten günümüze çeşitli tarihsel olaylara ve bunların bireyler üzerinde yarattığı etkilere vurgu yapar. Maalouf, tarihin derinliklerine inerek göz ardı edilmiş, belki de görmezden gelinmiş ya da unutulmuş önemli tarihsel olayları romanları aracılığıyla farklı bakış açılarından sunarak, tek bir tarihsel gerçeklik olmadığını vurgular: “Postmodern görüşe göre tarihsel gerçeklerin içinden pek çok farklı öykü üretilebilir. Yani, postmodern roman tarihe yeni açılardan bakmayı ... denemektedir.” (Oppermann 1999: 28-29)

Maalouf'un yapıtları, Serpil Oppermann'ın "Postmodern Tarih Kuramı" çerçevesinde ele alındığında, yazarın postmodern romancı yönü açığa çıkar. Postmodern roman yazarları, yeni tarihselci düşünümsel yaklaşımı benimseyip anlatılarını bu yaklaşıma uygun olarak oluştururlar:

"Bu yazarlar hem kurmaca hem de tarihin yazar tarafından biçimlendirilen ve değişik yorumlara açılım yapan çok anlamlı metinler olarak yazıldığını sergilerler. Tarihsel olayların tartışmasız tek bir anlatımı veya anlamı olamayacağı fikrini, geçmişi alışılmadık anlatımlarıyla sunarak göstermeye çalışırlar." (Oppermann 1999: 29).

Maalouf'un tarihsel olayları diğerinin gözünden aktararak bu olayların çok anlamlılığına vurgu yapması ve uluslara göre farklı anlam ve anlatımlarının olabileceğini yapıtlarıyla göstermesi yukarıda değinilen yeni tarihselci düşünümsel yaklaşımı benimseyen postmodern tarihsel romanla ilişkilidir. Örneğin: Yazar, *Semerkant* adlı yapıtında Yavuz Sultan Selim'i Kahireli'nin gözünden, yaşadığı topraklarda yıkıma ve kıyıma sebep olan bir tarihi kişilik olarak yansıtmıştır. (Maalouf 2011: 285). Oysa bir Türk için Yavuz Sultan Selim bir kahramandır zira bir Türk'ün gözünden, Selim'in, Osmanlı topraklarını genişleterek hanedanı gerektiği gibi temsil ettiği söylenebilir.

Maalouf'un, yapıtlarında tarihin unutulmuş, üstü örtülmüş, belirsizliklerle dolu ya da yeniden düşünülmesi gereken kısımlarını ele alması ve ayrıca olayları görünmeyen yüzleriyle ötekinin gözünden farklı bakış açılarıyla vermesi ve böylece tarihe yeni bir boyut kazandırması, yazarın postmodern tarihsel romancı yönüne işaret etmektedir:

"... postmodern tarihyazımı unutulmuş, gizli kalmış, belirsizliklerle dolu veya önemsenmemiş tarihlerin yeniden düşünülmesi ve incelenmesi gerektiğini savunmaktadır... Bu yüzden postmodern bilgi bütünselliğe, mutlak kimliğe ve mutlak doğruluğa karşıdır. Zira postmodernizm çoğul kimliklere ve olası doğrulara odaklanır. Bütünselliğe yönelik her çeşit bilgiyi kuşkuyla karşılar." (Oppermann 1999: 59-60)

Postmodern tarihsel romanın, yukarıda değinilen, tarihin unutulmuş ya da gizlenmiş yanlarını açığa çıkarması ve tekrar masaya yatırması ilkesine paralel olarak, Maalouf, *Semerkant* adlı romanında, "unutulmuş önemli tarihi kişilikleri ve olayları" kaleme alır ve böylece, Hayyam'ın *Rubaiyat*'ının sırrı bir kez daha günümüz şartları içinde değerlendirilerek, tarihin derinliklerinden gün yüzüne çıkar:

"..., Semerkant yazmasının tuhaf yazgısının öğrenilmesi için tam sekiz yüzyıl beklemek gerekeceğini tahmin edebilir miydi?" (Maalouf 2013: 27)

Yazarın, *Béatrice'ten Sonra Birinci Yüzyıl* adlı romanında, unutulmuş olay ve konuları masaya yatırarak gün yüzüne çıkarması postmodern tarih kuramıyla örtüşmektedir: 1980'li yıllarda Çin'de yeni doğan kız çocuklarının cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle öldürülmesi olayı (30), Güney'deki yeni doğan çocukların Kuzey'e evlatlık verildiği Vitsiya

operasyonu (107) ve Naiputo Faciası (126).

Maalouf'un yapıtlarının temelinde -insanları oldukları gibi kabul ederek farklılıklara saygı duyulması gerektiğini vurgulayan- "hoşgörü" vardır. Yazarın, farklı toplumların farklı gerçeklikleri, doğruları ve bakış açıları olduğunu yapıtlarında vurgulaması, postmodernizmin savunduğu -tek bir doğruya inanmama- olgusuyla doğru orantılıdır. Gerçek diye ortaya atılan gerçeğin, kimin gerçeği olduğu ve hangi ideolojik ve kültürel bağlamda oluştuğu "gerçekliğin" sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Maalouf, olayları çoğu kez yarattığı kahramanların gözünden verir, tarihsel olayların, roman kahramanları birey üzerindeki etkilerini gözler önüne serer ve böylece tarihin sadece olaylar ve nedenler üzerine eğilerek bireyi yadsıyan yönüne karşıt bir tutum sergilemiş olur. Böylece, tarihsel olayların bireyler üzerindeki etkisine dikkatleri çeker. Bunun yanı sıra, postmodern tarihsel romanlar, tarihsel kişilikleri kurmaca kişilerle kaynaştırırlar. Tarihsel kişiler metinselleştirilerek metin içerisinde yeni anlamlar kazanabilirler. Maalouf da, romanlarının kahramanlarını çoğunlukla tarihsel kişiliklerden seçer, kimi zaman tarihsel kişilikleri görünmez yönleriyle kimi zaman da onlara metin içerisinde yeni kişilikler yükleyerek aktarır.

Postmodern tarihsel romanların diğer bir özelliği de, tarihteki anlam kaymaları ve belirsizlikler üzerine yoğunlaşarak tarihi olduğu gibi yansıtmak yerine, tarihin şimdiki zaman içerisinde, tarihe eleştirel bir gözle bakılarak, ele alınmasına olanak sağlamasıdır: "Tarih yazımcı postmodern romanlar geleneklerin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkıp değiştirirler." (Oppermann 1992: 251). Maalouf, romanlarında geçmişte yaşanan tarihsel olaylara dikkat çekerek yapılan hataların tekrarlanmamasına vurgu yapar. Maalouf'un roman kahramanlarına ve olaylara kendi bakışıyla anlamlar yükleyerek tarihi yeniden düşünmemizi sağlaması postmodern yaklaşımla örtüşür.

4. Maalouf'un Türk Yazın Çoğuldizgesindeki Yeri

Türk edebiyatında, postmodern tarihsel romancılarımız arasında, Nobel Edebiyat ödülünü alan tek Türk yazar olarak tarihe geçen Orhan Pamuk ve yine romanlarıyla birçok çalışmaya konu olan Nedim Gürsel ve Ahmet Ümit sayılabilir. Maalouf'un çevirilerinin, Türk edebiyatında Orhan Pamuk'la birlikte gelişmeye başlayan postmodern tarihsel roman türünün gelişimine katkısı, tartışmasız yadsınamayacak büyüklüktedir, zira yazarın Türkçeye ilk çevirisi, Orhan Pamuk'un bu türde yapıt verdiği döneme rastlar. Daha sonraki dönemlerde de yazarın yapıtlarının tümü Türkçeye kazandırılır. Yazarın yapıtlarının artan tirajları ve ulaştığı baskı sayıları, yazarın yapıtlarına duyulan ilginin kanıtıdır. Tirajlar ve baskı sayıları dışında yapılan araştırmalarda, yazarın tarihsel roman türünde en çok okunan yazarlar arasına adını yazdırdığı görülür. Bundan başka, yazarın yapıtları birçok kitapçada ayın en çok okunan kitapları arasında yer almıştır. Maalouf'un her yapıtı için yıllara göre Türkçe tirajları verilen aşağıdaki tablo, yazarın Türk yazın çoğuldizgesinde yüksek tirajlar elde ederek, zaman içinde popülerlik kazandığını destekler niteliktedir:

Kıtap Adı	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014		
Adriana Mater		8.195	863	1.336	1.158	1.024	1.024	1.906	1.240	601		
Afrikalı Leo	3.995	3.594	4.294	3.822	5.423	5.614	5.844	7.396	8.274	3.788		
Arapların Gözünden Haçlı		2.871	2.205	1.870	2.679	3.513	2.197	2.391	2.367	973		
Beatrice'ten Sonra Birinci Yüzyıl	5.061	2.252	1.939	1.742	2.129	1.694	1.749	2.484	2.336	927		
Çivisi Çıkmış Dünya					69.921	6.257	5.103	5.613	3.725	1.482		
Doğu'dan Uzakta								44.954	19.169	1.929		
Doğunun Limanları	5.532	6.182	4.886.00	7.715	9.235	9.062	10.801	12.888	12.961	6.738		
Işık Bahçeleri	84	2	2.436	3.279	3.762	2.950	3.547	4.249	3.663	1.322		
Ölümcül Kimlikler	3.951	4.958	3.323	4.111	4.913	4.168	4.020	6.143	5.536	2.445		
Semerkant	7.514	11.603	14.765	14.287	16.916	21.452	21.444	26.763	29.360	13.720		
Tanios Kayası	3.054	2.735	2.778	4.763	3.231	3.360	3.498	4.326	3.631	1.476		
Uzaktan Ask	2.199	1.528	1.374	1.518	2.365	1.833	1.855	2.721	2.737	1.155		
Yolların Başlangıcı	4.504	3.278	2.661	3.082	3.728	2.898	2.930	3.986	3.581	1.207		
Yüzüncü Ad	3.398	3.259	3.572	3.522	4.187	4.177	4.720	5.115	4.327	1.918		
Yüzüncü Ad 1 - Baldassare'nin Yolculuğu											36	
Yüzüncü Ad 2 - Yıldızsız Gökyüzü											26	
Yüzüncü Ad 3 - Cenova'nın Ayartması											413	
	39.292	50.457	45.096	51.047	129.647	68.002	68.732	130.935	102.907	40.156	726.271.00	
												Toplam

Tablo 1: Maalouf'un Türkçe Çevirilerinin Tirajları*

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere Maalouf'un yapıtları genel olarak yıllara göre

* YKY Satış Bölümünden Hülya Kaya ile yapılan görüşme ve yazışmalar sonucunda edinilen Maalouf'un yapıtlarının erek dildeki toplam tirajları.

gittikçe artan tirajlar elde etmiştir. Tirajlardaki genel artış yazarın edebiyatımızda gittikçe artan geniş bir okur kitlesine ulaştığını göstermektedir. Yukarıdaki Türkçe tiraj tablosu yazarın Fransa'daki J.C.Lattès yayınlarında basılan kitaplarının tirajlarıyla karşılaştırıldığında yazarın özellikle *Semerkant* adlı romanında Fransa'daki tirajına yakın bir tiraj elde ettiği görülmektedir. İkinci sırada *Afrikanlı Leo* yer almaktadır.

Tablo 2:Maalouf'un J.C. Lattès'te yayımlanan romanlarının tirajları*

<u>Kitap Adı</u>	<u>Toplam Tirajı</u>
- <i>Les Jardins de Lumière</i> (J.C. Lattès) 20. baskı (mayıs 2013)	93 000
- <i>Léon l'Africain</i> (J.C. Lattès) 35. baskı (mart 2013)	135 000
- <i>Samarcande</i> (J.C. Lattès) 27.baskı (temmuz2013)	178 000
- <i>Les croisades vues par les arabes</i> (J.C. Lattès) 01. baskı (kasım 1985)	46 000

Yukarıdaki istatistik veriler, Maalouf'un çevirilerinin Türk edebiyatında geniş bir yer tuttuğunu destekler niteliktedir. Eserlerini kaleme aldığı Fransa'daki tirajlarla Türkiye'deki tirajlar karşılaştırıldığında Maalouf'un bazı yapıtlarının Türkçe çevirilerinin tirajlarının kaynak dildeki tirajlara benzer bir tablo çizdiği görülmektedir. Örneğin; Yazarın *Semerkant* adlı yapıtının Fransa'daki tirajı 178 000 Türkiye'deki tirajı ise 177 824'tür. Bu benzerlikten yola çıkarak bu yapıtıyla yazarın, erek dilde kaynak dilde ulaştığı başarıya yaklaştığı söylenebilir. *Semerkant*'ın yıllara göre basımında, her geçen yıla göre (2014 baskısı hariç) artan tirajlar elde etmesi (2005'te 7514, 2006'da 11603, 2007'de 14765, 2008'de 14287, 2009'da 16916, 2010'da 21452, 2011'de 21444, 2012'de 26763, 2013'te 29360, 2014'te 13720) yazarın ve yapıtlarının edebiyatımızdaki önemini göstermektedir. Yapıtlarında doğuya ait sosyo-kültürel, tarihsel ve dinsel öğeleri işleyen Maalouf, Türkçe çevirilerdeki erek dil ve kültür odaklı çeviri yaklaşımının da etkisiyle edebiyatımızda adeta yerli bir yazar gibi benimsenerek yer edinmeye başlamıştır.

Maalouf'un *Semerkant* adlı yapıtı, hemen tüm dünyada büyük bir ilgiyle karşılanmış ve dünya klasikleri arasına girerek yazarını ölümsüzleştirmiştir. Unutulmaz 10 tarihi roman listesinde, Orhan Pamuk, Umberto Eco, İhsan Oktay Anar, Gürsel Korat, İskender Pala ile birlikte, yer almış olan bu yapıtın Maalouf'un Türk toplumunda daha fazla tanınmasına olanak sağladığı söylenebilir. (Radikal Gazetesi, 2011, para. 6). Bundan başka, Maalouf'un *Doğu'dan Uzakta* adlı yapıtı 2012 yılında en çok satan 100 kitap arasındaki yerini almıştır. (Haber7.com, 2013, para. 57). Maalouf, Türkiye'deki birçok büyük kitapçıda en çok satanlar listesine girmeyi başarmıştır. Yine Çivisi Çıkmış Dünya adlı deneme yapıtı büyük kitapçılarda en çok satanlar arasındaki yerini almıştır. (Nur Çintay A. 2009, para. 1) Ocak 2013'te Maalouf'un *Doğu'dan Uzakta* adlı yapıtı haftanın en çok satan kitaplarının başında birinci sırada yerini almıştır. İskender Pala ve Sabiha Serin gibi yazarlarımız listede Maalouf'tan sonra yer almışlardır. (Haberler.com, 2013,

* Basım Asistanı Emily Vaquié / Vaquié, Assistante de presse- JC Lattès - 21/11/2013 - 13:53/ ile görüşülerek edinilen Maalouf'un J.C. Lattès'te basılan yapıtlarının kaynak dildeki toplam tirajları

para.1) Maalouf'un Çivisi Çıkmış Dünya adlı denemesi haftanın en çok satan kitapları listesinde Elif Şafak'ın *Aşk* adlı romanından sonra ikinci sırada yer almıştır. (on5yirmi5com, 2009, para.1) Maalouf'un yapıtlarından Fransız-Arap Dostluk Ödülü'nü kazanan *Afrikalı Leo*, Fransa ve Türkiye'de aynı baskı sayısına, 35. baskıya, ulaşarak benzer bir tablo çizmiştir. Türkiye'de 48. baskıya ulaşan *Doğu'nun Limanları*, Doğu-Batı uzlaşımını konu edinmesi bakımından Türkiye'de büyük bir ilgiyle karşılanmış ve kendisini Batı'nın gözünden görmek isteyen Türk okuru için önemli bir kaynak olmuştur. Yazarın Ölümçül Kimlikler ve Çivisi Çıkmış Dünya adlı denemeleri, *Tanios Kayası*, *Afrikalı Leo*, *Doğu'nun Limanları*, *Doğu'dan Uzakta* ve *Yolların Başlangıcı* adlı yapıtları, Türkiye'de yüksek tirajlar elde etmiştir.

Tüm bu bilgiler ışığında, Maalouf'un, yapıtlarında doğulu unsurlara fazlaca yer vermesi ve temelde Doğu'nun gelişmesini hedeflemesinden dolayı yazarın yapıtlarının genel olarak doğu toplumlarında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, istatistik verilerin gösterdiği üzere, Maalouf'un yapıtları yüksek tirajlar ve baskı sayılarına ulaşarak, Türkiye'de çok okunan yapıtlar arasındaki yerini almış ve bu da yazarın, türünün örnekleri arasında edebiyatımızdaki yerli yazarlarla birlikte anılarak popülerlik kazanmasına olanak sağlamıştır.

Maalouf'un Türk yazın çoğuldizgesindeki yerinin belirlenmesinde, Türkçe çevirilerinin tirajları ve baskı sayılarının yanında, sosyo-kültürel, tarihsel ve dinsel unsurların etkisi vardır. Maalouf'un, yapıtlarında, Osmanlı'dan günümüze tarihsel olayları ele alması, kurgusal olsa da, Türkçe okurlarının dikkatini çekmiştir. Ayrıca, yazarın, yapıtlarını, doğu kültürünü temel alarak yazması ve yapıtlarının Türkçe çevirilerinin erek dil ve kültür odaklı bir yaklaşımla yapılması, anlatılanın erek kültürle iç içe olmasına zemin hazırlamıştır.

4.1.Maalouf'un Türk Edebiyatında Alımlanışını Etkileyen Sosyo-Kültürel Unsurlar

Her ulusun edebiyatı, o ulusun içerisinde siyasi, toplumsal, coğrafi, iklimsel, çevresel vb. diğer etmenleri de barındıran kültürüne göre şekillenir. Farklı kültürlerin oluştuğu edebi eserler de diğer ulusların edebiyatlarında değişim ve dönüşümlere neden olabilir. Maalouf'un yapıtlarında, Türk halkına, geçmişine, sosyal, toplumsal ve dini özelliklerine rastlamak mümkündür. Başkasının gözünden de olsa, kendi kültürüne değin bir takım aktarımları okumak Türk okurunu etkilemiştir: "İnsanları bir kültürden bir başkasına çeken, çoğunlukla kendilerinininkini andıran – öyle ki, onlara aynı zamanda hem bildik hem de yabancı görünen– bir düşünce ya da uygulamadır." (Burke 2006: 57)

Kongar, kültürü oluşturan temel etmenin insan olduğuna vurgu yapar ve kültür kavramına, genel bir tanımlama getirir. Kültürü oluşturan, ona şekil veren ve yaşatan insandır:

"En genel ve nesnel tanımı ile kültür, insanın yarattıklarının tümüdür... İnsanın yarattığı bütün araç ve gereçler maddi kültüre; yine insanın yarattığı bütün anlamlar, değerler, kurallar manevi kültüre örnektir..." (19-20)

Maalouf, doğulu kültürel öğelerin yanında zaman zaman batılı kültürel öğelere de

yer vermiş ve iki kültürü yapıtlarında harmanlayarak kültürlerarası aktarıma katkı sağlamıştır. Maalouf'un yapıtlarındaki kültürel birikimin toplumsal gelişmeye katkı sağladığı söylenebilir. Yapıtlarında her iki kültürü çoğunlukla bir arada yaşatarak Doğu-Batı kültürleri arasında uzlaşım sağlama yöneliminde olan yazar, insan-doğa, insan-insan ilişkilerini yapıtlarıyla çözümlmeyi amaçlamasından dolayı devrimci özelliğiyle de ön plana çıkar.

Kültürel öğeler, düşünceyle şekillendiği için insanın kendisini ifade etmesi, düşüncelerini aktarması, kültürün temel amacını oluşturur. Düşünceler, kültürü oluşturur ve kültür, insanın kendini ifade etmesi sonucu yayılır ve gelişir. İstanbul, Maalouf'un ailesinin ilk vatanlarından biridir ve yapıtlarında İstanbul'u kendinden bir parçayı aktarır gibi aktarması, onun Türk kültüründe yerli bir aktör olarak görülmesinde etkili olmuştur: "Benim için, İstanbul ... benim ilk vatanlarımdan biridir ve ben her zaman onu gerçek dünyanın uzağında tutarak korumak istedim." (Volterrani E., Amin Maalouf ile röportaj, Kasım 2001). Maalouf, *Doğu'nun Limanları* adlı yapıtında başkahramanın, İsyân'ın, yaşamının yarım yüzyıl önce İstanbul Boğazının kıyısındaki bir evde başladığını yazar. Burada Maalouf, kendi gerçek yaşamına, annesinin doğduğu şehre, gönderme yapmaktadır: "Benim hayatım, dedi, doğumumdan yarım asır önce, Boğaz kıyısında, hiç görmediğim bir odada başladı..." (Maalouf 2012: 17)

Maalouf'un bazı romanlarındaki olaylar, çoğunlukla Türkiye'de geçmiş ve olay kahramanlarının bir kısmı Türklerden oluşmuştur. Diğer doğulu unsurlar da, Türkiye'nin bir doğu ülkesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, çoğu kez yadırganmadan kabul görmüş ve böylece, yazar, çeviri bir yapıt olmaktan ziyade okurda genellikle kaynak dilde yazıldığı düşünülen özgün bir yapıt okuduğu izlenimini uyandırmıştır. Doğu-Batı arasında adeta bir köprü görevi görev yazarın *Doğu'nun Limanları* adlı yapıtında, Doğu ve Batı arasındaki kültürel farklılıkları görmek mümkündür. (Maalouf 2012)

Yazarın Doğu-Batı arasındaki bu kültürel farklılıkları yansıtmasının aslında onu her iki kültüre de yaklaştırdığı söylenebilir. Yazar, bu yönüyle Doğu'yu hem Doğulunun gözünde hem de Batılının gözünde görünür kılmıştır. Kimi kez de Doğulunun gözünden Batı'yı görmek mümkündür. 1830'lu yıllarda Doğu'nun efendisi sayılan Şeyh'in Fransız Devrimini bir sapkınlık olarak görmesi ve Devrimi savunan bireyleri susturması o dönem Doğu kültüründen izler taşır:

"Nadir çocukluğundan beri Fransız Devrimi'nin büyük bir hayranıydı. Şeyh ve diğer derebeyleri ise devrimi, Tanrı'ya şükür geçici bir ürkünçlük, geçici bir sapma olarak görmüşlerdi. "Bizim" Fransızlar akıllarını yitirmiş, diyorlardı, ama Tanrı onları "bizim" için doğru yola kavuşturmakta gecikmeyecektir." (Maalouf 2012: 78 - *Tanios Kayası*)

Maalouf, hemen nerdeyse tüm yapıtlarında, Doğu'nun kültürel özelliklerinden bahsetmiş ve doğuya ait gelenek ve göreneklerin bazen belki de tam tersi şeklinde işlediği Batı'yla doğu kültürünü uzlaştırma umudunu yapıtlarıyla devam ettirmiştir.

4.2. Maalouf'un Türk Edebiyatında Ahmlanışını Etkileyen Tarihsel Unsurlar

Kültür gibi tarih de toplumu oluşturan temel unsurlardan birisidir. Toplumlar tarihiy-

le var olurlar ve tarih aslında bugünün oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. O nedendir ki bireyler geçmişlerine dair söylenenlere kurgu dahi olsa ilgi duyarlar. Maalouf'un, yapıtlarında, Türk Tarihi'ne değin bazı aktarımlarda bulunmasının yazarın Türk yazın çoğuldizgesi içerisindeki yeri ve konumunu etkilediğini söylemek mümkündür.

Toplumsal tarih anlayışının XIX. yüzyılın sonunda oluştuğunu söylemek mümkündür. XIX. yüzyılla birlikte gelen modernizm ise tarih anlayışının gelişmesini sağlamış ve modern anlayışla oluşan XIX. yüzyılın tarih anlayışı, toplumda tarih bilincinin aşılmasına gerekliliğinin altını önemle çizmiştir. Toplum bireylerinin tarih bilinciyle yetişmesi, toplumun huzur ve refahı için gerekli bir unsur olarak görülmüştür. Tarihe bakış, dönemsel farklılıklar gösterebileceğinden tarih anlayışı da zamanla değişmektedir. XIX. yüzyılın sonundan itibaren gelişen modern ve sonrasında gelen postmodern yaklaşıma paralel olarak, tarih anlayışında da farklılıklar görülmüştür. Klasik tarih anlayışının yerini tarihi farklı bakış açılarıyla ele alan, XIX. yüzyıl öncesi geleneksel tarih anlayışına karşı çıkan, modern tarih anlayışı almıştır. Tarihte yaşanan olaylara farkındalık kazanmak anlamına gelen tarih bilinci de değişen tarih anlayışına uygun olarak değişmektedir. Tarih bilincinin yerleşmesiyle geçmişe ve geleceğe bakış olumlu yönde değişebilir ve böylece, tarihsel düzlemde farklı yorumlarla karşılaşılabilir. Geçmişin farklı yorumları farklı gelecek beklentilerine neden olabilir. Maalouf'un tarih bilinciyle oluşturduğu yapıtlarında geçmiş olayların farklı yorumlarını görmek mümkündür. Örneğin, yazar, savaşlarda zafer kazanan tarihi kişiliklerin övülmesi, yüceltilmesi yerine dikkatleri savaş olgusu üzerine çekerek savaşların toplum bireyleri üzerindeki yıkımına dikkat çekmiş ve tarihsel olayları bilinmeyen yönleriyle açıklığa kavuşturmuştur. Geçmişe farklı yorumlar getirerek geçmişten ders alınması gerektiğine dikkat çekmiş ve beklentilerini, yapıtlarında ısrarla üstünde durduğu barışçıl bir dünya arayışıyla karşılamaya çalışmıştır. Böylece, geçmişe farklı bakış açılarıyla yaklaşarak farklı yorumlar getiren yazarın, geleceğe yönelik farklı beklentileri oluşmuştur: "Geçmişe ilişkin farklı yorumlar farklı gelecek beklentilerine yol açabilecektir, aynı zamanda da farklı gelecek beklentileri farklı gelecek yorumlarına neden olacaktır." (Tekeli 1998: 23) Aslında, yazarın bu beklentisi, sadece tarih bilinciyle oluşacak, herkesi kucaklayan barışçıl bir gelecek beklentisinden başka bir şey değildir. Tarih bilincinin oluşması için tarihsel bilgi birikimine sahip olmak gerekmektedir. Maalouf, gelecek nesillere yol gösterecek, barışçıl bir dünya özlemiyle yazdığı yapıtlarının yaratımı için tarihsel bilgisini ideolojik yönelimlerle bütünleştirir: "Modernist tarih bilincinin gerektirdiği anlatısal formdaki zihnil kurgunun oluşturulabilmesi için bir tarihsel bilgi birikiminin gerekli olduğu açıktır." (Tekeli 1998: 25)

Tarihi başlı başına özerk bir bilim olarak kabul eden XIX. yüzyılın tarihçilerinin aksine XX. yüzyıl tarihçileri, genel anlamıyla, tarihin, diğer toplum bilimleriyle etkileşim halinde olduğunu ve birlikte ilerleyeceğini savunarak modernizm sonrası gelişen postmodern anlayışa uygun düşen "bütüncül tarih anlayışını" geliştirmişlerdir:

"... tarihçi yalnızca tarihçi olmakla yetinemez, geçmişini inşa etme ve bugünü anlama uğraşında toplum bilimlerinin tümünden yararlanmak zorundadır. Bütüncül tarih anlayışı (veya yeni tarihçilik) bütün insan bilimlerinin bir araya gelmeleri, tek bir toplumsal bilimin kurulması için mücadeleyi gerektirmektedir." (Braudel 1992: 8)

Yazarın, yapıtlarında Türk Tarihine ilişkin aktarımlarının, yazarın edebiyatımızdaki konumuna etki eden diğer bir faktör olduğu söylenebilir. Osmanlı'dan günümüze Türk tarihine değin aktardıkları genel anlamda Türk okurunun dikkatini çekmiştir. Hatta bazı okurların yazarın yapıtlarını Türk Tarihine değin öğelerinin işlenişini görmek için okuduğu söylenebilir çünkü tarih, toplumların belleğidir, bugünün şekillenmesinde önemli bir etmendir. Bu nedenle bireyler, kurgu dahi olsa, kendi tarihine değin aktarılanları merak edip okumak isteyebilirler. Örneğin; Yazar Türklerle ilgili olarak, *Semerkant* adlı romanında “Osmanlı Sarayı” için “yırtıcı hayvan kafesi” benzetmesini kullanarak Osmanlı Sarayında yaşanan entrikalara gönderme yapmaktadır:

“- ... Allah aşkına Cihan, ömrünün en güzel yıllarını bu yırtıcı hayvan kafesinde geçirmeye değer mi? Bırak, birbirlerini boğazlasınlar, ölüp öldürsünler.” (Maalouf 2013: 142)

Maalouf'un, yapıtlarıyla, Doğu'yu büyük ölçüde görünür kıldığını, Doğu'nun eksiklerinin neler olduğunu ve nasıl giderileceğini açığa çıkardığını söylemek mümkündür. Bunu yaparken de geçmişten günümüze Doğu'da olup bitenleri, Doğu'nun görünmeyen yanlarını, Doğu-Batı çatışmasını, iç ve dış savaşları, her türlü ırk, cins, dil ve din ayrımını, bağınazlığı ve yozlaşmayı tarih süzgecinden geçirerek bunların birey üzerindeki yıkıcı etkisini aktarmıştır. Kimi zaman Türk Toplumunda kahraman ilan edilen ve öyle aktarılan lider ve hükümdarlar Maalouf'un yapıtında kıyıcı bir hükümdar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin; Fetihleriyle ün salmış bir Osmanlı padişahı olan Yavuz Sultan Selim, tarihte, genel olarak, kahraman ve kurtarıcı olarak fatih sıfatıyla anılmıştır fakat Maalouf, *Afrikalı Leo* adlı yapıtında Selim'i Kahire'de büyük bir kıyıma neden olan tarihi bir kişilik olarak göstermiştir. Selim'in hanedan topraklarını büyük oranda genişlettiği göz önünde bulundurulursa kendi ülkesinde kahraman ilan edilmesi ve nesilden nesile öyle aktarılması doğal görünür. Fetihden fetihe giderek ülke topraklarını olabildiğince genişleten Selim'in Türk Toplumunda bir kahraman olarak ilan edilmesi onun toplumda bu algıyla yerleşmesine neden olmuş ve Selim, Türk Tarih'inde çoğunlukla bu yönüyle ele alınmıştır fakat fethettiği toprakların halkları için Selim'in onlara acı ve yoksulluktan başka bir şey vaat etmediği aşikârdır. Yazar, *Afrikalı Leo* adlı yapıtında Osmanlının, Yavuz Sultan Selim'in, Kahire savaşında binlerce kişiyi katlettiğini iddia etmiştir. (Maalouf 2011: 285). Maalouf, toprakları fethedilen bireylerin gözünden Selim'i aktararak Türk Toplumunun Selim ve fetihlerine, karşı tarafın gözünden bakmasını sağlayarak tarihsel olay ve kişiliklere bakışın topluma ve kişiye göre değişebileceğini göstermek istemiştir.

Yazarın yapıtlarında, Osmanlı döneminde padişahlar arasında geçen ve kimi zaman ölümle sonuçlanan iktidar mücadelesini, Osmanlı'da azınlıkların durumunu, iktidar kaynaklı iç savaşları, tarihimize yönelik birçok olay ve unsuru görmek mümkündür. Yazar, çoğu kez insanların ölümüyle sonuçlanan bu tarihsel olayları ironik bir şekilde sunarak olayların aslında tarih kitaplarındaki gibi sadece liderlerin başarılarından ibaret olmadığını altını çizmiştir. Yazar, tarih ve isimlerin aksine, asıl önemli olanın, bu tarih ve olayların insanlar üzerindeki yıkıcı etkisi olduğunu yapıtlarıyla adeta kanıtlar niteliktedir. Yapıtlarındaki doğru tarihsel unsurlar ve yazarın bu tarihsel olaylar karşısındaki

tutum ve aktarımları Türk okurunu etkilemiş ve okurlarının kendi ülkelerindeki olayları ötekinin gözünden ve çoğu kez de günümüz bakış açısıyla görmesine olanak sağlamıştır:

“İstanbul’da bir takım olaylar olmuştu. O zamanın insanları için önemli, bizim gözümüzdeyse gülünç olaylar. Bir sultan halledilmiş, yerine yeğeni geçmişti. Babam isimler, tarihler vererek en az yirmi sefer anlatmıştır... Hepsini, en azından çoğunu unuttum. Ama pek bir önemi yok zaten. Kendi hikâyem için sadece o çığığın, o gün genç bir kadının gırtlığından yükselen o feryadın biraz önemi var.” (Maalouf 2012: 17 - *Doğu’nun Limanları*)

Yazarın doğunun gizemlerini açığa çıkardığı, kendi yaşam öyküsünden esinlenerek kurguladığı izlenimi veren *Doğu’dan Uzakta* adlı yapıtı, doğunun toplum yapısına ve tarihine ilişkin önemli ipuçları taşımaktadır. Doğu’da erkek çocuklarına daha küçük yaşta beri bir efendi gibi davranılmasına vurgu yapan yazar, bu tarihsel geleneğin (ataerkil yapının) aslında günümüzde, eskisi kadar yaygın olmasa da, hâlâ devam ettiğine işaret eder:

“Eğer tek çocuğu bir kız olsaydı, sanırım onu büyük bir baskı altında tutardı. Onun erkek parçası olan oğluna tapıyordu. Ona bir “arkadaş” gibi değil, efendisiymiş gibi davranıyor ve böylelikle ona ezelden beri biçilmiş rolü oynadığına inanıyordu.” (Maalouf 2012: 68)

Farkında olmadan bir Fransız’a sattığı “Yüzüncü Ad” adlı bir kitabın peşinden İstanbul’a kadar gidip bu kitabın hiç değilse bir kopyasını almak adına maceradan maceraya atılan Baldassare adlı bir sahafın, iki kuzeniyle birlikte kitaba ulaşma hikâyesinin anlatıldığı *Yüzüncü Ad: “Baldassare’nin Yolculuğu”* romanı, gerek Osmanlı’ya gerekse Türk şehirlerine ilişkin birçok öge içermektedir. Baldassare’nin kutsal kitaba ulaşmak için Afyonkarahisar’dan İstanbul’a, İstanbul’dan İzmir’e yaptığı yolculuklar, Yedikule zindanlarından Galata’ya, Yeniçerilerden azınlıklara, Osmanlı Sultanından Sadrazama, Süleymaniye Camii’nden Yunus Emre’ye, Esir Pazarından Osmanlı Sarayı’na, Osmanlı Kadısından rüşvete, çok sayıda ögenin işlendiği yazarın bu romanında, batılı öğeler zaman zaman işlense de çoğunlukla Osmanlı kültür ve din yapısını yansıtan kesitlerle karşılaşılır. Yapıtta, Fransa ile Osmanlı arasındaki ilişkilerle ilgili kesitlere rastlamak mümkündür. Fransız elçisiyle Osmanlı sultanı arasında iyi ilişkiler kurulması gerekliliğinin Osmanlı’da önem verilen bir husus olduğu bilinir, zira iki ülke arasında imzalanan kapitülasyonlar, Osmanlı’nın Fransa’yla ilişkilerini iyi tutması gerektiğini kanıtlar nite-likte olmuştur. (Maalouf 2012: 142-143)

Batı’nın Doğu’ya bakışını tarihsel bir düzlemde ele alan Maalouf, *Tanios Kayası* adlı yapıtında da Avrupa’dan İngiltere’ye çok sayıda ulusun, Doğu’ya bakışını kurgu ekseninde yansıtmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu yıkıldığında Mısır Hıdivi Mehmet Ali Paşa’nın bu yıkıntılar üzerine yeni bir devlet kurmak istemesine Fransa’nın sıcak bakması, aslında Mısır Hıdivi’nin Fransa’nın sözünden çıkmayacağı ve bu yüce ulusun model alınarak bir devlet kurulacağını garanti gördükleri içindir. İngiltere bu duruma karşı çıkarken Fransa’nın ılımlı bir yaklaşım sergilemesinin nedeni şu sözlerle açığa çıkar:

“İngilizler buna kesinlikle karşıydılar ve bunu engellemek için her şeye razıydılar.

Buna karşılık, Fransızlar Mehmet Ali Paşa'yı Tanrı'nın bir lütfü olarak görüyorlar, Şark'ı miskinlikten kurtaracak ve Mısır'da, Fransa'yı model alan yeni bir devlet kuracak kişi olarak kabul ediyorlardı... Mehmet Ali Paşanın Fransızların hoşuna gidecek her şeye sahip olduğu açıktı. Üstelik İngilizleri bu denli kızdırdığına göre özünde kötü biri olamazdı. Londra'nın ondan kurtulmasına izin vermemek gerekiyordu.” (Maalouf 2012: 93)

4.3.Maalouf'un Türk Edebiyatında Ahmlanışını Etkileyen Dinsel Unsurlar

Toplumu oluşturan bireylerin tutum ve davranışlarında yönlendirici bir faktör olabilen din, kişilerin ideolojilerine de yön verebilir. Dinin baskın olduğu toplumlarda ideolojiler din odaklı olabilir. Bu toplumlarda, din ideolojisi kişinin hayatında psikolojik bir denge kurucu olarak da görülebilir: “İdeolojileri bu açıdan ele aldığımız zaman onları, insanlara istikamet vermeye yarayan birer “harita” olarak görürüz.” (Mardin 2005: 25-27). Maalouf, yapıtlarında, dinin toplumlar üzerindeki etkisine vurgu yapar. Bu bağlamda, yazarı yazmaya iten ve ona yön veren ideolojik boyut şöyle açıklanabilir: Doğu ve Batı'nın kaynaştığı, uzlaşa içinde olan ve merkezi öneme sahip olan şeyin “bireyin” kendisi olduğu bir dünya. Maalouf, yapıtlarında dinin baskın olduğu Doğu toplumlarında, sorgulamaksızın kabul edilen batıl inançlar ve diğer bazı dini öğelerden dolayı din faktörünün, bu toplumların gelişmemesinde etkili olduğunu göstermeye çalışmıştır. Yazar, yapıtlarında, dini öğeleri işleyerek, batıl inançların kitleler üzerindeki tesirini ironik bir dille işlemiştir. Dinin baskın olduğu toplumların, olayların nedenini bilimsel açıklamaya değil de kulaktan kulağa gelen batıl inançlara bağlamalarından dolayı geride kaldıklarına dikkat çekmiştir.

Maalouf'un, Doğu toplumlarında, değer boşluğunun dinle giderilmeye çalışılmasından dolayı geride kaldığını vurguladığı yapıtları, Doğu halklarının kendi bilincine varmasına olanak sağlamış ve bu da okuru, yazara yaklaştırmıştır. Doğu halklarının, her türlü olayı, kâh kadercilikle kâh batıl inançlarla rasyonellikten ve bilimsellikten uzaklaştırması bu toplumların gelişmişlikten uzak kalmalarına neden olmuştur. Freud dinin İslam Toplumdaki ideolojik boyutunu şöyle açıklar:

“Kısaca din, İslam toplumlarında bir toplum normu düzenleyicisi olarak işlediği derecede kişiliğin oluşumunda da önemli bir rol oynamakta, Batı'ya nisbetle birçok ilave katta ek ideolojik fonksiyonlar görmektedir.” (Mardin 2005: 88)

Kadercilik, Doğu Halklarının kültürel yapısını oluşturan öğelerden birisidir. Bazı Doğu toplumlarında, kişi kendisine acı veren olaylar karşısında bir avuntu olarak kadere sığınabilir ve kaderin önüne geçilmez düşüncesiyle acılarını dindirme yolunu seçebilir. Maalouf'un hemen her yapıtında Doğu halklarının yaşamlarını, tarihlerini anlatırken kaderciliğe vurgu yaptığı gözlemlenir. Kadere inanma, kaderine razı gelme, yazarın özellikle *Yolların Başlangıcı* adlı yapıtında yoğun olarak okurun karşısına çıkan öğelerdir. Aslında, kendi yaşamından esinlenerek kurguladığı bu romanıyla yazar, olayların cereyan ettiği Lübnan'ın kültürel ve dini yapısını açığa çıkarmıştır. Açıklanamayan durumlarda kaderin üstünlüğüne inanma, yazarın tüm yapıtlarında benzer bir şekilde işlenmiştir ve yazarın yapıtlarında işlediği kadercilik anlayışı hemen hemen tüm doğu

toplumlarında benzer şekildedir. Yazarın *Yolların Başlangıcı* adlı yapıtında, olay kahramanının babasıyla dedesinin ölümünün aynı tarihe denk gelmesinin olay kahramanı tarafından “kader”e bağlanmasının Doğu toplumlarının kadercilik anlayışını yansıtan unsurlardan biri olduğu söylenebilir:

“Babasıyla sanki belirli bir tarihte “buluşmuş” olmasına gelince, bunu o sıralar söylediğim kişilerde, yazgının cilveleri ve Tanrı’nın akıl almaz işleri üstüne kısa ve sıradan bir iki düşünce belirtilmesine vesile oldu yalnızca.” (Maalouf 2012: 15)

Doğu’nun Limanları adlı yapıtında yazar, Osmanlı’da batıl inançların önemli bir yer işgal ettiğine ve hanedan üyeleri de dâhil halkın genel olarak batıl inançları yaşamlarının sıradan bir parçası haline getirdiklerine dikkat çeker. Yazarın bu yapıtında, halkın, akli dengesini yitirmiş henüz çocuk yaşta olan bir hanedan üyesiyle evlenerek onu iyileştirmeyi hedefleyen bir hekimi büyücü olarak görmesi ve ahlaksız tutumundan dolayı şeytanla işbirliği yaptığını düşünüp buna inanmaları Osmanlı’da sıra dışı şeylerin batıl inançlarla açıklandığına işaret eder:

“Böyle bir evde, böyle bir çiftin kucağındaki çocuk akıl sınırlarını iyice zorlayan, tuhaf bir nesne gibiydi. Bir bakıma varlığı doğaya aykırıydı, insanlar onu Tanrı’nın armağanı değil, Şeytan’la yapılan bir anlaşmanın ürünü olarak görüyorlardı.” (Maalouf 2012: 23)

Yazarın din temasını ayrıntılı olarak işlediği ve dinin bireyler üzerindeki etkisini derinlemesine açığa çıkardığı *Işık Bahçeleri* adlı yapıtında batıl inançları yaşayış biçimi haline getiren bir toplulukla karşı karşıya geliriz. Öyle ki, din, insanları birleştiren bir unsur olmak bir yana insanları birbirinden uzaklaştıran bir unsur olarak çıkar karşımıza. Bu romanda, din uğruna eşini ve çocuğunu terk eden ve bundan sonraki hayatında hiçbir sorgulama yapmadan “Ak Giysililer” denen bir dini tarikatın boyunduruğu altına giren bir kişinin hikâyesi anlatılmaktadır. Din, bu kişiyi ailesinden ve toplumdan uzaklaştırmış ve geride bıraktığı kişiler üzerinde büyük bir yıkıma neden olmuştur. (Maalouf 2012)

Yazarın, yapıtlarıyla din ayrımcılığına ve körü körüne bağlı olunan köktenci gelenekleri yıkmak gerekliliğine vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Daha iyi bir gelecek için de din ayrımcılığını ve kendilerinden olmayanı reddeden katı geleneksel anlayışı yıkmak gerektiğini savunur:

“Birlikte, yurttaşların artık öncelikle dini aidiyetlerine göre tanımlanmayacakları bir ülke düşünüyorduk. Zihniyetleri sarsmak ve eski alışkanlıkları yıkmak istiyorduk.” (Maalouf 2012: 249 - *Doğu’dan Uzakta*)

Batıl inançların, toplumları yozlaştırdığına ve bilimsellikten uzaklaştırarak geride bıraktığına dikkat çeken yazar, yapıtlarında Doğu Toplumlarının büyüye, fala, batıl inançlara ilgisini ve hatta kimi zaman yaşamlarını fal ya da batıl inançlar doğrultusunda idame ettirmelerini ironik bir dille eleştirmiştir:

“Bugün kervancımız bizi alışılmış yoldan ayırıp İskenderun Körfezi kıyısına götürmeye karar verdi. Bir falcı kadının Çarşamba günü belirli bir yerden geçmesini kesinlikle yasakladığını; bunu yapmazsa boğazlanabileceğini ve neden olduğum

gecikmenin onu yol değiştirmeye zorladığını söyledi. Yolcular karşı çıkmadılar – ne diyebilirlerdi ki zaten? Bir kanıt tartışılabilir, bir kör inanç tartışılmaz. (Maalouf 2012: 65- *Yüzüncü Ad: “Baldassare’nin Yolculuğu”*)

Neredeyse baştan sona batıl inançların yoğun olarak karşımıza çıktığı *Yüzüncü Ad: “Baldassare’nin Yolculuğu”* romanında yazar, Osmanlı’nın toplum yapısında ‘din’in en önde gelen öğelerden biri olduğuna vurgu yapmaktadır. Kutsal bir kitap olduğuna ve içerisinde Allah’ın 100. Adının olduğuna, bu adı bildiğinden dolayı Nuh’un kurtulduğuna inanılması ve bu adı çözenin kıyametin kopuşundan etkilenmeyeceği inancıyla İstanbul’a kadar bu kitabın peşinden gelen Baldassare, Mazandarani’nin bu kitabını sahaflarda ararken büyük bir tepkiyle karşılaşır. (Maalouf 2012: 117)

Yazar, yapıtlarıyla bilginin gücüne vurgu yaparak tam bir gelişmenin ancak bilgi ve bilimin körü körüne inançlar sisteminin önüne geçtiğinde sağlanacağına dikkat çeker. Yazarın, genelde kaderci olan kahramanları bir süre sonra kaderciliğin kendilerini bir yere götürmediğini anlayarak sonunda körü körüne inanca ve yazgının kölesi olmaya karşıt bir tavır takınırlar. Yazarın, kahramanları aracılığıyla okuruna seslenerek özellikle Doğu Toplumlarında bu anlamda bir uyanışın olması gerektiğine dikkat çekmek istediğini söylenebilir:

“Hepimizin –güçlü ya da zayıf, becerikli ya da saf– onun kör oyuncakları olduğumuz gerçeği bir yana bırakılırsa, yazgının bu yolculukta hiçbir katkısı olmadığı açık! Hangi elin yolunu çizdiğini, hangi elin beni denize, Batı’ya, Londra’ya yolladığını bal gibi biliyorum.” (Maalouf 2012: 266-267 - *Yüzüncü Ad: “Baldassare’nin Yolculuğu”*)

5. SONUÇ

Çalışmada, çeviri-edebiyat-kültür dizgeleri arasındaki ilişki, Maalouf’un Türkçe çevirilerinin Türk yazın çoğuldizgesindeki yerinin çoğuldizge kuramı çerçevesinde irdeelenmesiyle açığa çıkarılmıştır. Maalouf’un çevirilerinin edebiyatımızla ilişkisi Even-Zohar’ın çoğuldizge kuramında belirttiği üçüncü koşulla ilişkilendirilmiştir: “(c) edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar 2012: 128). Bu durumda, yenilikçi özellikler taşıyan çeviriler bir ulusun edebiyat çoğuldizgesi içerisinde birincil konuma geçebilirler. Maalouf’un yapıtlarının Türkçeye çevrilmesi Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* (1985) adlı romanının çıkmasından sonra 1993 yılında gerçekleşmiştir. Yeni tarihselci anlayışla şekillenen postmodern tarihsel roman türünün edebiyatımızdaki örneklerinin çok az sayıda olmasına bağlı olarak Maalouf’un çevirileriyle bu türün gelişimini destekleyerek türün edebiyat çoğuldizgemiz içindeki konumunu etkilediği söylenebilir. Maalouf, yabancı bir yazar olmasına karşın türün yerli romancılarıyla birlikte postmodern tarihsel roman türünün temsilcileri arasında görülerek bazı yapıtlarıyla da en çok satanlar arasında yer almıştır. Yazarın, çevirileriyle, zaman içerisinde büyük bir başarı elde ederek türün örneklerini veren Orhan Pamuk, Nedim Gürsel, Ahmet Ümit gibi yerli popüler yazarlarımızla birlikte anıldığını söylemek mümkündür. Yazarın kaynak ve erek dillerde elde ettiği tirajlar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, yazarın Türkçe çevirilerindeki (erek dildeki) tirajlarının kimi romanlarında kaynak

dildeki tirajlara yakın olduğu ve yapıtlarının erek kültür edebiyatında çok satan yapıtlar arasında yer aldığı görülmüştür. Maalouf'un edebiyatımızdaki yeri ve konumunu etkileyen, yapıtlarında ele aldığı sosyo-kültürel, tarihsel ve dini etmenler olmuştur. Yapıtlarında, Doğu'nun sosyo-kültürel yapısına değin öğeleri yoğun olarak işlemesi, yazarı, Türk okuruna yaklaştırmış ve okurun, kendi kültür yapısı içinde özgün bir yapıt okuduğu izlenimine kapılmasında etkili olmuştur. Ayrıca, yapıtlarında Osmanlı'dan günümüze Türkiye Tarihiyle ilgili bazı kesitler aktarması ve tarihi farklı bakış açılarıyla ele alıp sunması, tarihin görünmeyen yanlarına ve özellikle savaşların bireyler üzerindeki yıkıcı etkisine vurgu yaparak tarihten ders alınması gerektiğine dikkat çekmesi hususları yazarın, Türk edebiyatındaki alımlanışını etkileyerek edebiyatımızda geniş bir okur kitlesine ulaşmasına katkı sağlamıştır. Bunun yanı sıra, yazar, yapıtlarında batıl inançlara sıklıkla vurgu yaparak çoğu kez bu türden olayların Doğu toplumlarında nasıl yıllarca süregeldiğine ve geçerliliğini koruyabildiğine eleştirel bir gözle bakmıştır. Yazarın, doğulu kültürel, tarihsel ve dinsel öğeleri yapıtlarında sıklıkla ele alarak farklı bakış açılarından ve kimi kez de eleştirel bir bakış açısıyla sunması, yazarın edebiyatımızdaki alımlanışını etkilemiştir. Kısacası, Maalouf, çevirileri aracılığıyla, yabancı bir yazar olarak edebiyatımızda postmodern tarihsel roman türünün gelişimine diğer yerli yazarlarımızla birlikte katkı sağlamıştır. Öyle ki Maalouf, diğer yerli yazarlarımızla birlikte, postmodern tarihsel romanın edebiyatımızdaki konumunu etkileyerek bu türün yazın çoğuldizgemiz içerisinde merkeze doğru kaymasında etkili olmuştur. Günümüzde, modernizm sonrası gelişen postmodern tarihsel roman anlayışıyla uygunluk gösteren dizi ve filmlerin sayısında artış olması da edebiyatımızda bu türün gelişme göstermesiyle doğru orantılıdır.

Kaynakça

- Braudel, Fernand (1992). *Tarih Üzerine Yazılar* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Burke, Peter (2006). *Kültür Tarihi* (çev. Mete Tunçay), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay.
- Carr, Edward Hallett (2005). *Tarih Nedir?* (çev. Misket Gizem Gürtürk), İstanbul: İletişim Yay.
- Even-Zohar, Itamar (2012). "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu" (çev. Saliha Paker), *Çeviri Seçkisi II Çeviri (bilim) Nedir?*, Yay. haz. M. Rifat, 2. baskı, s. 125-133.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2008). "Çoğuldizge Kuramı. Uygulamalar, Eleştiriler", *Çeviri Seçkisi I – Çeviriyi Düşünenler (içinde)*, Yayın haz. M. Rifat, 2. baskı, ss. 193-210.
- Holmes, James S. (1994). "The Name and Nature of Translation Studies". *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 2.ed., s.67-81.
- Holmes, James S. (2012) "Çeviribilimin Adı Ve Doğası" (çev. A.

- Koş), Çeviri Seçkisi II – Çeviri (bilim) Nedir?, Yayın Haz. M. Rifat, s. 107-121.
- Kongar, Emre (2003). *Kültür Üzerine*, 7. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maalouf, Amin (2009). *Çivisi Çıkmış Dünya* (çev. Orçun Türkay), 1. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, A. (2011). *Afrikalı Leo* (çev. Sevim Raşa), 35. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Doğu'dan Uzakta* (çev. Ali Berktaş), 1. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Béatrice'ten Sonra Birinci Yüzyıl* (çev. Orçun Türkay), 8. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Işık Bahçeleri* (çev. Saadet Özen), 12. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Yolların Başlangıcı* (çev. S. Rifat- A. Derman), 31. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Tanios Kayası* (çev. Işık Ergüden), 34. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Yüzcü Ad: Baldassare'ın Yolculuğu* (çev. Samih Rifat), 42. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2012). *Doğu'nun Limanları* (çev. Saadet Özen), 48. baskı, İstanbul: YKY.
- Maalouf, Amin (2013). *Semerkant* (çev. Ali Berktaş), 68. baskı, İstanbul: YKY.
- Mardin, Şerif (2005). *Din ve İdeoloji*, 14. Baskı, İstanbul: İletişim Yay.
- Oppermann, Serpil (1992). “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçimi ve “Gerçeklik” / “Yazı” İkilemi”, *Littera Edebiyat Yazıları*, cilt 3, Ss. 246-259.
- Oppermann, Serpil (1999). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Roman ve Yeni Tarih-selcilik*, Ankara: Evin Yayıncılık.
- Tekeli, İlhan (1998). *Tarih Bilinci ve Gençlik –Karşılaştırmalı Avrupa ve Türkiye Araştırması*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Ümit, Ahmet (2015). *Elveda Güzel Vatanım*, İstanbul: Everest Yay.
- Yazıcı, Mine (2005). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*, İstanbul: Multilingual.
- Yıldırım, Ceylan (2015). *Amin Maalouf'un Romanlarının Türkçe Çevirileri: Çoğuldizge Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Çözümleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnternet Kaynakları:
<http://www.aminmaalouf.net/fr/>
- Volterrani, Egi (2001). “Autobiographie à deux voix”, Amin Maalouf ile yapılan röportaj, Aralık 2001. <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>
- Rabouin, D. (2001). “Amin Maalouf: Je parle du voyage comme d'autres parlent de leurs maisons”, *Le Magazine Littéraire*, Ocak 2001, Cilt.394. s. 98-103. <http://www.magazine-litteraire.com/amin-maalouf-je-parle-du-voyage-comme-dautres-parlent-de-leur-maison> (Web. Ocak 2001)
- Haber7.com (2013). *2012 yılında en çok satan 100 kitap: Liste*, Erişim Tarihi: 15/05/2013, <http://www.haber7.com/kitap/haber/984150-2012-yilinda-en-cok-satan-100-kitap-liste> (Web. 31.01.2013, 14:07)
- Haberler.com (2013). *Geçen haftanın çok satan kitapları*, Erişim Tarihi: 10/05/2013, <http://>

- www.haberler.com/gecen-haftanin-cok-satan-kitaplari-4288935-haberi/ (Web. 30 Ocak 2013, 12:39).
- Radikal Gazetesi (2011). *Unutulmaz 10 tarihi roman*, Erişim Tarihi: 10/05/2013, <http://www.radikal.com.tr/kultur/unutulmaz-10-tarihi-roman-1067197/>(Web. 23/10/2011, 02:00).
- Nur Çintay A. (2009). *Amin Maalouf ve Atatürk*, Erişim Tarihi: 10/06/2013, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/nur_cintay_a/amin_maalouf_ve_ataturk-949318/ (Web. 12/08/2009).
- On5yirmi5.com (2009). *Haftanın çok satan kitapları*, Erişim Tarihi: 10/05/2013, <http://www.on5yirmi5.com/haber/kultur-sanat/kitap/4182/haftanin-cok-satan-kitaplari.html>(Web. 15 Haziran 2009, 10:24).

Görüşmeler:

- YKY Satış Bölümü Sorumlusu Hülya Kaya / 24.07.2014.
J. C. Lattès'de Basım Asistanı Emily Vaquié / 21.11.2013.

ÖZET

ÇEVİRİ YAPITLARIYLA AMİN MAALOUF'UN TÜRK YAZIN ÇOĞULDİZGESİNDEKİ YERİ

Çeviriler aracılığıyla yeni türler, diğer ulusların edebiyatına girebilir ya da edebiyatta var olan türlerin gelişimini etkileyerek edebiyat çoğuldizgesinin şekillenmesine katkı sağlayabilir. Even-Zohar, edebiyatın içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak, çeviri yazınının zamanla çevresel konumdan merkezi konuma ya da merkezi konumdan çevresel konuma geçebileceğine vurgu yapar. Edebiyatta dönüm noktaları ya da bunalımlar yaşandığı durumlarda, çeviri yapıtların yeni edebi türlerin gelişimine katkı sağladığı söylenebilir. Kültür temelli çoğuldizge kuramı, bu çalışmanın kuramsal alt yapısını oluşturmaktadır. Even-Zohar'ın geliştirdiği “çoğuldizge kuramı”, ulusal yazının şekillenmesinde çeviri yapıtların etkisinin irdelenebilmesine olanak sağlamaktadır. Çalışmanın amacı, Maalouf'un, çeviri yapıtlarıyla, Türk yazın çoğuldizgesinde postmodern tarihsel roman türünün gelişimine etkisini açığa çıkarmak ve yerli yazarlarımızla birlikte bu türün temsilcileri arasında anılarak popülerlik kazanmasının ardında yatan nedenleri irdelemektir. Yazarın, Türk yazın çoğuldizgesinde, postmodern tarihsel roman türünün gelişimine katkı sağladığı ve böylece yazınsal türler arasındaki geçişte etkin bir rol oynadığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Çoğuldizge kuramı; çeviri yazını; Türk yazın çoğuldizgesi; Maalouf; postmodern tarihsel roman; postmodern tarih kuramı.

ABSTRACT

**TRANSLATIONS OF AMIN MAALOUF'S NOVELS IN
TURKISH LITERARY POLYSYSTEM**

With the help of translations, new literary genres can be introduced into other nations' literatures; on the other hand, translated literature can play an important role in the transition of genres by affecting the position of existing literary genres. Even-Zohar, by attaching importance to the dynamic structure of literature, emphasizes that the translated literature can pass from environmental to central position or from central to environmental position in time, depending on certain circumstances in literature. Polysystem theory, being culture-based, constitutes the theoretical framework of this study. This theory enables the possibility to examine the effect of the translations on the formation of the national literatures by revealing the impact of translated literature on national literature. The aim of this study is to reveal the effect of Maalouf's translations into Turkish on the development of the genre of postmodern historical novel, on the position of this genre in our Turkish literature and also to examine the causes behind the popularity of Maalouf, who is cited between the local representatives of this genre in Turkish literature. It can be argued that Maalouf contributes to the development of the postmodern historical novel in the Turkish literary polysystem, and thus plays an active role in the transition of literary genres in Turkish literary scene?

Keywords: Polysystem theory; translated literature; Turkish literary polysystem; Maalouf; postmodern historical novel; postmodern theory of history.



LA GESTION D'ESPACE EN PEINTURE ET POESIE

Fahimeh YASIN*

Introduction

« Ut pictura poësis ? » (Laure, 1998). Tout semble déjà dit dans cette célèbre formule d'Horace. Mais qui songerait aujourd'hui à envisager les rapports entre poésie et peinture sous le seul angle d'une rivalité ou dans l'optique d'une simple imitation. Penser le rapport en termes de substitution ou d'adéquation serait porter un regard aveugle sur ce qui se jouent à travers des liaisons diverses qui s'opèrent à l'horizon de ces deux arts. Du côté de la littérature la perspective qu'offre la peinture a été un stimulant théorique fécond. Elle a pris l'habitude de se voir, de se questionner dans le reflet que lui offre la peinture. N'est-ce pas dans ses « Curiosités esthétiques » notamment en parlant du « peintre de la vie moderne » que Baudelaire a le mieux mis en lumière ses propres idées poétiques (Baudelaire, 1962) ?

La peinture est encore plus constamment pour les écrivains un puissant aliment créateur. Victor Hugo décrivant dans Les Misérables, la bataille de Waterloo compose en peintre, avec les moyens de la langue. Combien de textes proviennent d'une image que

* Dr. Araştırmacı yazar., fehimeh_62yasin@yahoo.com

l'on veut décrire où l'écrivain tente de donner un équivalent du tableau par les moyens de la langue. On se trouve alors dans une marge incertaine où la création littéraire est tout à la fois sujet d'écriture, objet de réflexion et point de départ pour un usage inédit de la langue.

Rendre compte de la parole muette des peintres, une belle gageure, est le plus souvent qu'à la portée des poètes, eux qui explorent le langage aux confins du silence. Comment face à une toile, un écrivain ne sera-t-il pas saisi par un rapport quasi immédiat à la couleur effectivement reçue, vécue, filtrée par le système de la langue ? Comment l'espace poétique va-t-il permettre au lecteur de devenir spectateur de la page ?

L'espace pictural

Définissons le terme d'« espace » pour débiter. Si l'on réfère au dictionnaire universel d'Antoine Furetière par souci étymologique, on constate qu'entre autres, en vieux français, espace signifie : « étendue infinie de lieu : la puissance divine remplit un espace infini(...) ». Espace se dit en particulier d'un lieu déterminé, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit vide (Furetière, 1701).

L'espace purement local est l'intervalle qui est entre trois dimensions. Furetière dégage donc deux dimensions pour le mot espace : l'espace comme étendue infinie et l'espace comme intervalle fini. Cette distinction dialectique entre le global et le local (entre l'infini et le fini) est fondamentale. Par elle, on sent poindre différents niveaux de spatialité, puisque la définition laisse entendre l'existence de trois types d'espace : un espace immanent (qui serait l'espace du divin) un espace tridimensionnel (celui de la profondeur) et un espace bidimensionnel (la surface entre deux points). Ainsi le terme recouvre simultanément plusieurs dimensions de natures distinctes. On commencera donc par postuler qu'il existe une multiplicité d'espaces qui se superposent les uns sur les autres. Dans cette définition aussi en filigrane se devine le fantasme que l'espace suscite nécessairement, qui est de le mesurer. L'espace s'appréhende alors comme une étendue comprise entre deux intervalles, c'est soit le vide entre deux points, soit le plein entre deux vides. L'espace devient une distance, c'est-à-dire la tentative d'imbriquer un global dans un local.

D'une certaine manière, mesurer ainsi l'espace, c'est vouloir le capter, se l'approprier. La cartographie s'inscrit dans cette perspective en cherchant à réduire l'espace réel proportionnellement, afin de le transposer dans un objet manipulable. Le cartographe reporte l'espace qu'il perçoit dans une représentation pour marquer un savoir. Mais si la tradition cartographique suit cette conception d'un espace mesurable, on peut aussi retenir d'une carte que c'est un tracé de lignes, qui projette arbitrairement l'espace sur un plan. La carte devient alors une production mentale d'espaces.

Mais retenons que l'espace est intrinsèquement lié à une interprétation, celle de sa mesure. L'espace passe par un individu qui l'évalue : c'est un phénomène subjectif, donc automatiquement incertain. Il y a une ambivalence dans l'espace, puisqu'on l'imagine

mesurable alors qu'il varie pour chacun. Mais c'est que l'on confond deux idées proches, à savoir lieu et espace. Repartons de la définition de Furetière, il y écrit qu'un « espace se dit en particulier d'un lieu indéterminé » selon lui l'espace est quelque chose que l'on dit d'un lieu, que l'on applique à un lieu.

L'espace est un état qui vient après le lieu, ce qui signifie que le lieu précède l'espace et qu'il y a un écart de qualité entre les deux. Par conséquent, l'espace et le lieu sont à prendre comme deux états distincts de la spatialité. Mais en quoi différent-ils ? Si on reprend l'enchaînement logique, l'espace vient après le lieu, et il y a un écart qualitatif entre les deux, c'est donc que l'espace résulte d'une opération. Soit en d'autres termes, l'espace n'est pas donné, mais au contraire à élaborer, à travers une opération. De plus celle-ci est par essence de nature perceptive, puisque l'espace est nécessairement perçu. Il implique la présence d'un tiers, d'un individu percevant, qui active l'espace, le rend opératoire.

Dans « L'invention du quotidien » (Certeau, 1990 : 173) ce qui distingue l'espace du lieu est que « l'espace est lieu pratique », c'est-à-dire qu'un lieu ne devient espace qu'une fois perçu par un individu (intervention phénoménologique). À cet égard, l'espace nécessite d'être perçu, car ce n'est qu'alors que le spectateur le construit. S'il n'est pas perçu, il reste lieu, une configuration spatiale abstraite. L'espace est donc associé à un individu percevant, qui le construit dans sa perception du lieu.

Dire de l'espace qu'il n'est vu n'est en effet qu'une grosse facilité de langage : l'espace n'est pas un percept comme le sont le mouvement, la lumière, il n'est pas vu directement, mais construit. Voir l'espace ce serait donc interpréter (...) un certain nombre d'informations visuelles. (Aumont, 1989 : 141)

Le problème de l'espace et de sa gestion en peinture n'aura été longtemps pour l'Occident que celui de la représentation de l'espace. À peine conclu l'immense effort aboutissant à inventer la perspective les plus grands peintres s'en désintéressent. Michel-Ange peint son « Jugement dernier » sur fond plat ; l'horizon se rapproche de plus en plus, jusqu'à devenir avec l'impressionnisme qu'une perception brouillée du réel. Le cubisme met fin au problème de la représentation de l'espace, le peintre crève alors la paroi de l'objet, qu'il peut appréhender du dedans.

La toile n'est plus la fenêtre derrière quoi s'étendait le monde objectif ou l'écran sur quoi il se projetait. Mais au terme de cette évolution, l'espace ne nous est pas simplement plus proche, il a changé de sens. L'espace serait d'un autre ordre que la forme à quoi l'on cru pouvoir le réduire et qu'il échappe à toute géométrie. Un arrangement de la chevelure suffit à transfigurer un visage familier ou sans autre altération objective, ce peut-être l'angle ou la distance d'approche qui le modifient au point de la rendre inconnue. Ce n'est donc pas seulement dans sa saisie de l'objet, mais aussi dans l'acte par lequel il lui donne à son tour existence que le peintre veut dépasser la littéralité de la forme.

L'espace n'est plus le milieu à trois dimensions dans lequel l'homme vit et se déplace, mais l'événement par lequel une œuvre accomplie outrepassa ses conditions physiques,

accède au rang de l'œuvre d'art. On peut dire que c'est après Cézanne, Monet que les conditions de perception et de constitution de l'espace sont devenues l'objet même de la peinture. Cette perception esthétique de l'espace a évolué comme le montre l'évolution de l'art contemporain. Chez Gauguin ou Van Gogh, la toile ne renvoie plus au dehors, elle ouvre sur les profondeurs du psychisme, sur la pluralité des pulsions. « L'espace qui marquait ma distance au réel est en fait la mesure de son impact sur moi » (*Encyclopédia Universalis*, 1995 : 695). Claude Monet, lui cherche à saisir le temps dans l'objet, un temps lié à la vibration de la couleur et du grain. Dans la série des cathédrales de Rouen qu'il peint heure après heure, ce qui change sous les variations lumineuses, ce n'est pas uniquement la couleur de la pierre, mais toute la volumétrie. La cathédrale à tout moment redéfinit son espace.



Le Portail,
(soleil),1892

La Cathédrale
de Rouen.
Symphonie en
gris et rose,
1892

Cathédrale de
Rouen, façade
ouest, au soleil,
1892

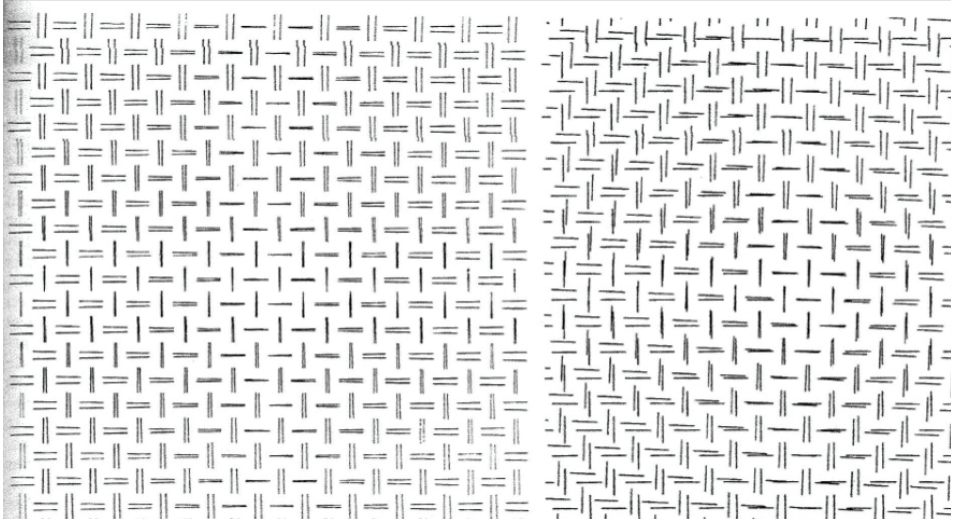
Le Portail de
la cathédrale
de Rouen au
soleil,1892-3

La Cathédrale de
Rouen, façade,
soleil couchant,
1892

« La Série des Cathédrales de Rouen est un ensemble de 30 tableaux peints par Claude Monet représentant principalement des vues du portail occidental de la cathédrale Notre-Dame de Rouen (deux autre tableaux représentent la cour d'Albane), peintes à des angles de vues et des moments de la journée différents, réalisées de 1892 à 1894 » . (https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen)

Il y a un nouvel ordre de la réalité, Cézanne s'emportera de ne trouver aucun modèle parfaitement immobile qui lui aurait permis de suivre cet imperceptible « bougé » dû aux conflits internes de la forme. « L'espace est lui-même une notion temporelle » (*Encyclopédia Universalis*, 1995 : 695) dira Paul Klee. L'objet qu'on aurait cru fixe, dès qu'il est objet perçu épouse les fluences de notre propre durée. Le cubisme remplace la

présence unificatrice du modèle par le montage d'éléments hétérogènes, prélevées en des régions disparates du réel, le peintre, se refusant aux transcriptions littérales, accède aux mécanismes de la perception et touche au temps de la constitution de l'objet, où s'interpénètrent l'espace et le temps et s'interroge sur ce qui surgit. Mais puisque l'espace est dimension d'ouverture, jamais il n'est fixé, ni épuisé. Il n'est ni un « combien », ni un « là » qu'on peut mettre en système.



Espace (Esthétique): Des planches ci-dessus, celle de gauche est un simple arrangement formel ; l'autre est un fait spatial. Sa courbure convexe est une résultante perceptive sans matérialité directe. Elle est un analogue de la nappe d'espace décelable dans l'œuvre d'art (construction J. Guiraud).

Si autrefois l'espace de la toile s'ordonnait tout entier à mettre en valeur des formes, la forme à présent n'a plus pour fonction que de révéler l'espace, jamais l'espace ne se propose comme étant effectué. Au moment où il a cessé d'être un donné pour s'accepter comme un aléatoire, la peinture moderne à commencer à exister. Mais nous devons envisager la forme dans toute sa plénitude et ne pas la réduire à un contour ou un diagramme. Là forme comme construction de l'espace, qu'elle se manifeste par l'équilibre des masses par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tâche, qu'elle soit architecturée ou sculptée, ne désigne pas l'art elle l'engendre, car elle est l'art même.

Le but essentiel de la peinture est de trouver une définition de l'espace et chaque époque avance à cet égard une approche spécifique :

Il existe un besoin d'épanouissement dans l'espace. Le peintre agit directement, trouve une satisfaction à la prise de possession

physique et immédiate de l'espace (...). Mais la peinture qui introduit la vie mêle la notion de temps à la notion, d'espace, car la vie se développe à la fois dans le temps et dans l'espace. En fait la peinture n'est que du temps devenu espace. (Debré, 1984 : 184)

Pour lui, comme pour Soulages, il est nécessaire que tous les éléments qui concourent à forger un geste pictural-espace et temps-geste et image, couleur, forme, matière et mouvement soient formulés conjointement et que l'ensemble soit capté à l'intérieur d'un processus de création unique. Il s'agit alors d'introduire dans le temps émotif de l'artiste, le temps indépendant de lui et qui appartient à la nature, à la technique et de le faire devenir intemporel :

L'espace et le temps cessant d'être le milieu dans lequel baignent les formes peintres, ils sont devenus des instruments de la poésie de la toile. (Soulages, 1979)

Tous les mouvements artistiques ; tous ces courants étrangers les uns les autres, de la protestation dada au spontanéisme surréaliste, de la peinture écrite (Klee, Hartung) à l'abstraction rigoureuse, (Malevitch), puis à celle lyrique (Debré Richter) jusque' à la peinture-sculpture (Dubuffet, Tapiès) sont une protestation picturale contre un espace fictif. La peinture est l'art non pas de tracer, mais d'animer une surface, même quand elle la troue. L'animer voici l'essentiel, lui donner vie et âme. L'essentiel de la peinture, sous l'angle non plus de la technique mais du spirituel, ne serait donc pas plus l'espace que le mouvement ou tout autre effet visuel, mais le sens émanant.

L'espace poétique

La façon dont on dispose les mots sur une page doit être considérée comme une autre grammaire. Les arrangements visuels des mots sont aussi intéressants, aussi importants que les arrangements auditifs : il y a là aussi une autre rhétorique. (Butor, 1975 : 79)

Cette considération de ce qu'on pourrait appeler la spatialité du texte poétique est neuve et importante. Elle marque l'aboutissement d'une prise de conscience qui ne voyait dans l'écrit qu'un transcodage de l'oral. L'apparition du vers « libre », le perfectionnement des techniques de composition et de montage (dont témoigne par exemple l'affiche) rendent matériellement possible la réalisation de certains idées ou mieux de certains désirs, et permettent de faire des vers « pour les yeux ». Il y a désormais un sens du texte associé à la structuration de l'espace du texte. Dans cette concurrence ainsi instaurée entre le voir et le dire, le sens du texte est mis en cause. À la lecture

réductrice linéaire, qui se fait dans un seul sens pour aboutir à un seul sens, se substitue une lecture foisonnante et polysémique. Avec la spatialisation multi directionnelle, le texte est vu avant d'être lu. Bien entendu, l'enchaînement des sonorités continue de jouer un rôle essentiel ; il ne s'agit nullement de le nier mais plutôt d'envisager les conséquences, dans certains cas d'un paramètre supplémentaire. Lire un poème c'est désormais un peu comme lire un tableau, c'est-à-dire rechercher non pas ce qu'il raconte mais ce qu'il rend compte selon certaines règles d'unités linguistiques éparpillées sur la surface blanche d'une page.

Ici, pour mieux comprendre, nous recenserons quelques formes spatiales caractérisables depuis Apollinaire pour aboutir avec René Char au travail à quatre mains qu'il a mené avec ses amis peintres et éditeurs. Allant à la ligne n'importe quand, ménageant ainsi une composition par masses, comme « Victoire éclair » de René Char.

Victoire éclair

L'océan bêche la terre,
Le serpent sème,
La mort amibériel
attendait la récolte.
~~Entame la profitez~~

Pluton dans le ciel !

L'explosion en nous.
La seulement dans moi.
Fol et sourd, comme jamais - je l'étais davantage ?

Plus de second sa même, de visage chargeant,
flor de saison pour la flamme et de saison
par l'ombre !

Avec la lente nuit descendant les lignes.

Soudain l'amour, l'égal de la terre,
D'une main jamais une arrêt l'incendie,
redonne le soleil, reconstruit l'Omie.

Rien n'annonçait une existence si forte.

René Char

« Victoire éclair » (Char R, 1995 : 372)

La poésie met en question la fonction communicative de l'écriture en s'appropriant l'espace du texte. Le risque est grand alors d'entraîner l'écriture poétique vers une non communication. Mais peut-on écrire poétiquement sans risquer verbalement ? Avant de recenser quelques formes de spatialisation caractérisables, il nous faut présenter d'abord le lieu où tout commence et sans nul doute dans la poésie contemporaine tout simplement la page qui n'est plus une simple surface. La page appelle la trace. Le blanc est un espace d'émergence, une respiration des possibles. C'est l'absence qui précède toute création. L'angoisse de la page blanche n'a aucun sens sans la peur qui entrave le geste. Le blanc est méditation...

La blancheur d'une page est l'écho d'un silence intérieur, celui dans lequel se laisse voir les choses. Les limites composent la surface nécessaire pour agir, faire œuvre. Il met en valeur le moindre détail. Le vide est une force qui ne demande qu'à prendre forme. La page est une mise en relief des possibles, le plan où se projette l'imagination. Par l'assemblage de plusieurs pages se construit le livre, support pour l'écriture et pour l'image, mais aussi objet palpable que l'on manipule. Plusieurs surfaces déploient des plans différents sur le volume de la page avec des caractères typographiques particuliers et une disposition particulière. Plusieurs lignes composent des surfaces à la surface de la page. Les lignes et les surfaces forment volume. Les énoncés se déplacent à gauche, à droite, en avant en arrière à des vitesses différentes selon des intensités variables. La disposition du poème n'a pas ici une fonction décorative, mais tend à démontrer l'importance de l'espace et de l'écriture dans le phénomène poétique : « l'espace qu'il parcourt est ma fidélité » (Char R, 1995 : 278), Char en l'écrivant dans cet espace lui donne une présence une fidélité sans limites. Sur la page imprimée les mots exposent leur forme plastique, le blanc typographique est devenu un élément fondamental du poème, une composante de son rythme. Pour Claudel :

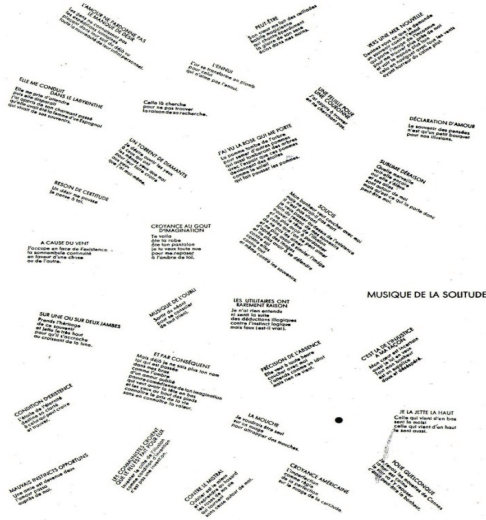
Le blanc n'est pas un effet seulement pour le poème, une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration(...) ce rapport entre la parole et le silence entre l'écriture et le blanc est la ressource particulière de la poésie et c'est pourquoi la page est son domaine propre. (Claudel, 1965 : 3)

Cette mise en espace du texte propose une organisation spatiale des poèmes où la danse des lettres, la création de signes nouveaux, le montage de mécanismes linguistiques, la composition visuelle des différents éléments du langage lient le dessin au texte et l'on peut évoquer les calligrammes qui soustraient le poème à la linéarité immédiate. Cet espace de la page constitue un lieu de représentation, le support et la surface d'inscription de l'écriture. Le lieu de la poésie se trouve dans la confluence poésie et peinture, renvoyant ainsi à la formule d'Horace « ut pictura poësis » (Cf. supra, introduction) le rapprochement page et toile est un des caractéristiques de la modernité dont les origines remonte aux « Tableaux parisiens » de Baudelaire.

Apollinaire, René Char et Paul Éluard et bien d'autres n'ont pas cessé de demander aux peintres comment écrire. Le peintre n'est pas le rival du poète mais double nécessaire. Tous les poètes entretiennent avec des peintres ou des sculpteurs des relations d'amitié. La poésie n'entend pas se comprendre comme une entité propre, insulaire, mais elle tend bien plutôt une pluralité de discours et d'approches dont elle pourra s'enrichir. L'espace poétique c'est aussi la mise en scène, la théâtralisation de certains poèmes, exhibition du texte, ostentation de sa fabrication physique, la création est alors étalée et mise sur la table. Tout ce qui n'est pas fait, n'existe pas. Le poète est celui qui réunit les matériaux comme un maçon choisit ses pierres. Rappelons que le sens étymologique de poésie est « art de faire » en voici quelques formes spatiales caractérisables.

1. Le calligramme ou la pluie des mots

Depuis qu'Apollinaire a inventé ce nom pour un de ses recueils contenant des poèmes dessins, on a pris l'habitude d'appeler ainsi un poème dont la disposition représente figurativement un être, un objet, ou un phénomène.



Francis Picabia (1950)

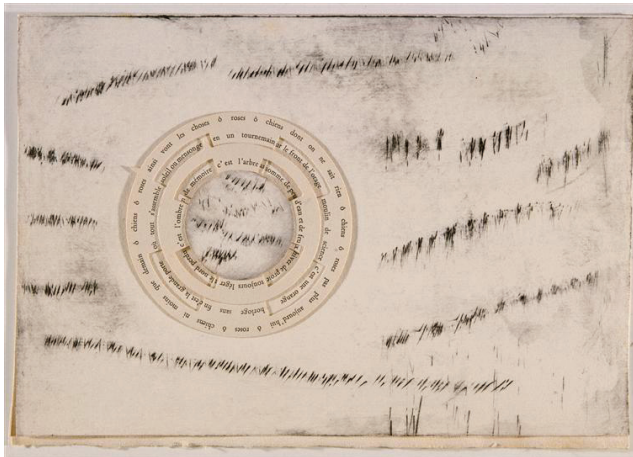
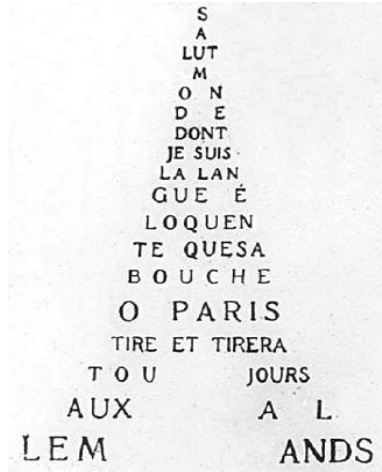


Illustration pour « La rose et le chien » (Gravures sur collection de Picasso, 0.208 × 0.154 m, 1956) par Tristan Tzara

Le calligramme se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu'on peut disposer dans l'espace et comme des signes qu'on doit dérouler selon

la chaîne unique de la substance sonore. Signe, la lettre permet de fixer les mots ; ligne, elle permet de figurer la chose. Ainsi, le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique; montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire... Il conjure l'invincible absence dont les mots ne parviennent pas à triompher, en leur imposant, par les ruses d'une écriture jouant dans l'espace, la forme visible de leur référence : savamment disposés sur la feuille de papier. Les signes appellent, de l'extérieur, par la marge qu'ils dessinent, par la découpe de leur masse sur l'espace vide de la page, la chose même dont ils parlent. Et en retour, la forme visible est creusée par l'écriture, labourée par les mots qui la travaillent de l'intérieur, et, conjurant la présence immobile, ambiguë, sans nom, font jaillir le réseau des significations qui la baptisent, la déterminent, la fixent dans l'univers des discours. Double trappe ; piège inévitable : par où échapperaient désormais le vol des oiseaux, la forme transitoire des fleurs, la pluie qui ruisselle ? (Foucault, 1973 : 21-3)





Calligrammes (Appolinaire, 1956)

2. Les signes diacritiques inscrivent la subjectivité au cœur des mots

Signes discrets et preuve que la poésie de René Char est aussi faite pour être lue. Parenthèses, tirets, guillemets, italiques et points de suspension marquent sans cesse la relation du locuteur à son discours et restituent les reliefs, les hésitations, les scrupules, les réticences d'une voix singulière.

3. Parenthèses et tirets

Parenthèses et tirets, tout d'abord, sont les signes de l'insertion explicative de l'auteur :

« Après la remise de ses trésors (tournoyant entre deux ponts), et l'abandon de ses sueurs, le poète... » (LIII, Char R, 1995 : 168), « Les roues-ces gravats- de notre moulin pétrifié... » (XXIV, Char R, 1995 : 161).

Parfois aussi ils sont la marque de la « participation émotionnelle » d'un locuteur se laissant aller à une appréciation affective, mais réservée par la coupure des titres : « Et au-dessus de cet atroce hermétisme s'élançait une colonne d'arbre à la face voûtée, endolorie et à demi aveugle, de loin et loin- ô bonheur-scalpée par la foudre. » (XXVI, Char R, 1995 : 162).

La subjectivité qui se manifeste par ces signes est donc une subjectivité tenue à distance, mais qui n'en résiste pas moins à la tentation de l'expression. La mise entre parenthèses ou entre tirets est le procédé par lequel, alors que l'auteur laisse libre cours à sa subjectivité, le poème garde son statut objectif.

4. Guillemets

Les guillemets participent de cette même volonté d'opérer une séparation nette entre objectivité et subjectivité : le poète recommande : « penchez-vous, penchez-vous davantage. » (XLVIII, Char R, 1995 : 167) Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre, il sait tirer partie de l'éternité d'une olive. Le passage au discours direct offre une double garantie. D'abord il permet de relever les mots mêmes du poète et d'éviter le flou narratif qu'aurait introduit le style indirect. Avec : « le poète recommande de se pencher davantage », les mots véritables du poète auraient été impossibles à déterminer, la répétition de l'injonction impossible à rendre, et la formule aurait laissée planer une hésitation sur la paternité des termes. De plus, le passage au style direct introduit un dédoublement de l'expression qui manifeste à quel point, si une partie du discours est fondamentalement objective, le reste s'arroge le droit d'être emprunt de subjectivité.

Conclusion

La peinture en un sens est l'envers de l'écriture, où la lumière n'est pas dite, mais incarnée. Et pourtant le geste d'écrire n'est pas éloigné du geste du peintre : dans les deux cas c'est inscrire, tracer ; l'écrivain ou le peintre contemporains réactivent cette liaison primitive : les collages cubistes avec leurs lettres majuscules imprimées sur papier journal rejoignent les « calligrammes » d'Apollinaire. On peut mesurer aujourd'hui combien les perspectives changent d'une époque à l'autre, comment l'horizon se déplace et les liaisons entre littérature, poésie et peinture se transforment.

Si la gestion de l'espace fut toujours pour les peintres quelque chose à construire, puis à défaire ou bien à dépasser la littéralité de la forme, quant à la poésie va chercher à donner à voir autant qu'à lire. Ainsi le lecteur peut-il analyser un texte comme on analyse un tableau, se laisser subjugué par la figure du texte comme le spectateur se laisse saisir par l'image. Le lecteur devient spectateur de la page !

Bibliographie

- Apollinaire G. (1966). *Calligrammes*. Paris: Gallimard.
 Aumont J. (1989). *L'œil interminable*. Paris: Séguier.
 Baudelaire C. (1962). *Curiosités esthétiques ; L'art romantique : et autres œuvres critiques*. Paris: Garnier.
 -----(1971). *Ecrits sur l'Art*. TI-II, Paris: Gallimard.
 -----(1965). *Fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

- (1975). *Œuvres Complètes*. T.I. Paris: Gallimard coll. de la Pléiade.
- Butor M. (1975 février). Entretien avec Robert Melançon. *Etudes françaises*. V.11, n°1.
- Certeau de M. (1990). *L'invention de quotidien, Tome I : Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Char M-C. (1996). *Dans l'atelier du poète*. Paris: Gallimard, coll. de Quarto.
- (2007). *Pays de René Char*. Paris: Flammarion.
- Char R. (1995). *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Claudiel P. (1973). *Connaissance de L'Est*. Paris: Mercure de France.
- (1965). *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Debré O. (1984). Entretien avec Marie Claude Dané. *Catalogue de l'exposition Olivier Debré*. Paris: Pavillons des arts.
- Dictionnaire de la langue française*(1964), Paris : Emile Littré.
- Eluard P. (1968). *Œuvres complètes : T1-TIII*. Paris : Gallimard.
- Encyclopedia Universalis*(1995). Paris.
- Foucault M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Paris : Fata Morgana.
- Furetière A. (1701). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye : Arnoud et Reinier Leers, 3 vol.
- Grand Larousse de la langue française (1971-1978)*. Paris : Larousse. 7 vol.
- Grand Robert de la langue Française (1985)*. Paris : Le Robert. 9 vol.
- Hugo V. (2002). *La Légende des Siècles*. Paris : Poésie-Gallimard.
- (1967). *Œuvres*. Paris : Gallimard coll. de la Pléiade.
- (1998). *Contemplations*. Paris : Classiques Pocket.
- Larue A. (1998), De l'Ut pictura poésie à la fusion romantique des arts. in *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier. Lille : Presses du Septentrion.
- Leclair D. (2007). *René Char : Là où brûle la poésie*. Paris : Aden.
- Picabia F. (1950). *Chi-Lo-Sa*. Paris : P.A.B.
- Soulages P. (1979). *Entretien avec Bernard Ceysson*. Paris : Flammarion coll. Maîtres de la peinture moderne.
- Valéry P. (1957). *Œuvres : T.I*. Paris : Gallimard coll. de la Pléiade.
- <http://fr.wikipedia.org> (Erişim tarihi : 22.03.2017).
- <http://www.franceculture.fr> (Erişim tarihi : 22.03.2017)
- www.hal.archives-ouvertes.fr (Erişim tarihi : 22.03.2017)

ABSTRACT

THE GESTION OF SPACE IN PAINTING AND POETRY

“Ut pictura poesis?” Everything seems to have already been said in this famous formula of Horace. But who would think the relations between poetry and painting, to consider from the point of view of a rivalry or in the perspective of a mere imitation? To think of the relationship in terms of substitution or adequacy would be blindly look at what is being played through various connections that take place on the horizon of these two arts. Painting is even more constantly a powerful creative aliment for writers. Victor Hugo describing in *Les Miserables*, the battle of Waterloo composed as a painter, with the means of language. So many texts come from an image that we want to describe, where the writer tries to give an equivalent of the painting by the means of the language. One then finds oneself in an uncertain margin where literary creation is at the same time a subject of writing, an object of reflection and a starting point for an unusual use of language. To give an account of the mute speech of painters, a great challenge, is most often only within the reach of poets, who explore language in the confines of silence. How, in the face of a canvas, will not a writer be seized by a quasi-immediate relation to the color actually received, lived, filtered by the system of language? How will poetic space allow the reader to become a spectator of the page?

Keywords: painting; poetry; poetic space; pictorial space; calligram

ÖZET

ŞİİR VE RESİMDE BOŞLUKLARIN ANLAMI

Horace’ın sihirli formülü «Ut pictura poésis», yani ‘resim gibi şiir’ bir korelasyonu anlatır. Fakat bu ilişki iki sanatsal ifade biçiminin rekabet edişine ya da basitçe birbirini taklit etmesine indirgenemez. Resim özellikle yazarlar için yaratıcı ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. O Victor Hugo değil mi ki; resimle ır. Görüntüyü aktarmak isteyen birçok metin yazarı, tuvalin eşdeğerinde bir etkiyi kelimeler yardımıyla arar. Burada edebi yaratıcılık hem yazının konusu, düşüncenin nesnesi; hem de dil tarafından düzenlenmemiş bir başlangıç noktasıdır. Ressamların sessiz sözlerine betimlenen Waterloo Savaşı’nı, *Sefiller* romanında edebi dil aracılığıyla aktarmaya çalış bir değer atfetmek, genellikle sadece sessizliğin sınırlarında lisanı keşfetmeyi amaç edinen şairlere özgü bir durumdur. Yazar tuval karşısında renk ile kurduğu ilişkiyi dilin sisteminden nasıl filtre eder? Şiirsel alan, okuyucunun sayfa önünde izleyici olmasını nasıl sağlar? Bu çalışma özellikle 19. yüzyıldan 20. yüzyıla, edebi ve sanatsal formlarda kendini hissettiren geçişkenliği şiir üzerinden ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: resim; şiir; şiirsel alan; imgesel alan; kaligram

KİTAP TANITIM

Özbay, Ferhunde (2015) Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus, İstanbul: İletişim Yayıncılık. ISBN: 9789750518386, 352 sayfa.*

Nüfus sadece sayısal veriler sunmakla kalmamakta tarihsel olarak incelendiğinde toplumsal değişim ve dönüşümlerin resmini çizmekte ve analizlerine imkân vermektedir. Ferhunde Özbay tarafından yazılan *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus* ise nüfusa bu bakış açısı ile yaklaşmayı sağlayan ve nüfus verilerinin toplumsal gösterge olarak ele alındığı bir kitaptır. Özbay, nüfus yapısındaki değişimleri Cumhuriyet döneminden başlayarak tarihsel bir boyut ile ele almaya ve çok yönlü bir şekilde demografik verilere açıklık getirmeye çalışmıştır. Yazar, nüfus sosyolojisinin nüvelerini barındıran bu kitabında nüfus üzerine kaleme almış olduğu makalelerine yer vermiştir. Üç bölümden oluşan ve 352 sayfa olan kitap, İletişim Yayıncılık tarafından 2015 yılında basılmıştır. Kitapta yer alan bölümlerin başlıkları ise şu şekildedir: “Aile”, “İstanbul Nüfusu ve Göçler” ve “Nüfus ve İktidar”.

Özbay birinci bölümün “*Kırsal Kesimde Toplumsal ve Ekonomik Yapı Değişmelerinin Aile İşlevlerine Yansımaları*” başlıklı ilk makalesinde kırsal kesimdeki ailenin temel işlevlerini ve bu işlevlerin zamanla nasıl değiştiğini ele almaktadır. 1984 yılında basılan bu makalenin verileri 1979 yılında gerçekleştirilen, kırsal Türkiye’de 24 köyü içeren bir alan araştırmasına dayanmaktadır. Özbay makalesinde “tek bir aile kavramı çerçevesinde ailenin değişiminin tartışılmayacağını ve sanayileşme, kapitalistleşme sürecinin henüz başlarındaki Türkiye’de toplumsal yapıdaki çeşitlenmelerin farklı yörelerdeki ailelerin yaşam biçimlerini farklı biçimlerde ve ölçülerde etkilediğini” göstermek istemiştir (2015: 14). Kırsal kesimde yaşayan ailelerde meydana gelen değişimlerin ailelere farklı fırsatlar sunarken ailelerde farklı sorunlara da sebep olduğunu belirten Özbay; fırsatların değerlendirilmesinde, sorunların çözümlenmesinde beliren çeşitlenmeleri ve farklılaşmaları, aile yapısının düzenindeki ve işlevindeki değişmelerin göstergeleri olarak ele almaktadır. Zira kırsal dönüşümde ortaya çıkan sorunlar karşısında seçilen ekonomik nitelikteki çözüm yolları, ailenin üretim işlevlerindeki çeşitlenmelerinde ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, nüfus ve aile yapısındaki, eğitim düze-

* Bu kitap tanıtım yazısı Betül Kızıltepe tarafından hazırlanmıştır (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Araştırma Görevlisi, betulkiziltepe@istanbul.edu.tr).

yindeki ve üreme işlevindeki değişimler ise ailelerin toplumsal yapıda ekonomik olmayan çözümlerini kapsamaktadır.

Yazar bölümün “*Aile ve Hane Yapısı: Dün, Bugün, Yarın*” başlıklı ikinci makalesinde “Türkiye’de toplumsal dönüşümün aile ve hane yapısı açısından taşıdığı anlamı ana hatlarıyla ortaya çıkarmaya çalışmaktadır” (2015: 79). Makalenin verileri 1982’de Mübaccel Kıray ile birlikte yapılan saha çalışmasına dayanmakta ve Özbay, Kıray’ın 1962 yılında yapmış olduğu araştırma ile kendi verilerini karşılaştırarak aile yapısında meydana gelen değişimi aktarmaya çalışmaktadır. Yazar, farklı sebeplere bağlı olarak değişen çekirdek ve geniş aile yapısını incelerken Türkiye’ye özgü sebepler sunmakta ve sebeplerin aile yapısındaki sınıfsal ve sosyal altyapıyı sergilediğini düşünmektedir. Önemli sosyal değişimlere ve Türkiye’de ailenin yok olacağına dair inançlara rağmen bireylerin önemli bir bölümü aile kurumu içinde yaşamlarını sürdürmüş ve aile, tüketim birimi haline dönüşmüştür. Bu bağlamda Özbay, demografik verilerle aile yapısındaki değişimleri yorumlamakta, dönemsel olarak değişen çekirdek ve geniş aile oranlarına farklı açıklamalar getirerek makaleyi dikkat çekici kılmaktadır.

İlk bölümün “*Toplumsal Cinsiyet ve Mekân: Türk Modernleşmesine Yeni Bir Bakış*” başlıklı son yazısında modernleşme süreci, toplumsal cinsiyet ve konut mekânlarının kullanım değişiklikleri bağlamında incelenmektedir. “İdeal ve gündelik aile hayatı arasındaki etkileşimin hane içi mekânın yapısındaki ve kullanımındaki değişimlerle birlikte incelenmesi, ailenin bireyler için anlamını ve genel olarak toplum ve devletle ilişkisini açıklığa kavuşturabilir” (2015: 113). Yazar; Osmanlı dönemindeki haremlik selamlık kavramının ev içinde nasıl yeniden üretildiğini, evlerdeki cinsiyet ayırımına bağlı olarak mekânın nasıl kullanıldığını, Osmanlı döneminde köle çalıştırmaktan Cumhuriyet yıllarında ücretli ev işçisine nasıl geçildiğini aktarmaktadır. Bunun yanı sıra, evlerin müstakilden apartmana geçişiyle değişen evin mekân içeriği ve kullanımını, evin neden kadının mekânı olarak tanımlandığını, evin bölümlerinin (örneğin; salonun vitrin olarak kullanımı) sembolik anlamda kullanılmasından gündelik hayatın parçası olmasına nasıl geçildiğini, yeni bir mekân kullanımı olan Amerikan mutfaklı salonların ailedeki iş bölümünü ve tarzını nasıl değiştirdiğini ayrıntılı bir şekilde incelemektedir. Sanayileşme ve kentleşme dinamiklerinin ev mekânının kullanımına etki ettiğini söyleyen Özbay, modernleşmeyi farklı bir açıdan ele almaktadır.

Kitabın ikinci bölümü olan “İstanbul Nüfusu ve Göçler”, İstanbul’un nüfus hareketlerine odaklanmaktadır. Bölümün “*İstanbul Nüfusu ve Göçler*” başlıklı ilk makalesinde Türkiye’nin en kalabalık ili olan İstanbul’un nüfus yapısı ve değişimi incelenmektedir. İlçe nüfuslarını mercek altına alan Özbay, kent içindeki artışın ilçelerin fazlalaşmasına ve kentte homojen nitelik kazanan hareketliliğin arttığına dikkat çekmektedir. İstanbul’daki göçü 1950, 1965 ve 1980 olmak üzere üç farklı dalgada ele alan yazar, ekonomik yapının güçlenmesi ile göçün arttığını, göç ile İstanbul’un Anadolu’ya taşındığını belirterek İstanbul nüfusunun yıllar içinde eğitim ve yaş ekseninde hangi değişiklikleri yaşadığını konu edinmektedir.

“*İstanbul’da Göç ve İl İçi Nüfus Hareketleri (1985-1990)*” başlıklı ikinci makalede yazarın amacı, nüfus hareketlerinin dinamiğini ve dinamiğin İstanbul nüfusu üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Makalede İstanbul’a gelen göçmenlerin hangi özelliklere sahip olduğu incelenmekte ve üç farklı göç dalgasında farklı göçmen nitelikleri tanımlanmaktadır. Son göç dalgasını göçmenlerin doğum yeri ve göç eğilimleri ilişkisi, İstanbul’a gelen ve gidenlerin nüfus kompozisyonu üzerindeki etkileri, göçmen ve yerleşik nüfusun yerleşim tercihleri kapsamında ele alan yazar, İstanbul’da iki ayrı dünya olduğunu ileri sürmektedir. Özbay, bu

farklılığı ekonomik ve sosyal durum ile bağdaştırmakta ve ilçelerin oluşturulmasında ekonomik ve sosyal etkenlerin temel alındığını ve tabakalaşmanın güçlendirildiğini belirtmektedir. Göç eğilimlerinin (ekonomik ve sosyal duruma göre değişen göçmenlerin) il içindeki hareketliliği arttırdığı ve ilçeler arasında toplumsal farklılaşmanın göçmenler tarafından yeniden üretildiği görülmektedir. Ayrıca yazar, eğitimin ilçeler arasındaki nüfus artışında önemli bir yere sahip olduğunu, eğitim seviyesi yüksek olan göçmenlerin sosyoekonomik durumu iyi olan yerlere göç ettiklerini ve ilçeleri homojenleştiklerini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle; kente göç edenler seçtikleri ilçeler ile doğrudan sosyoekonomik düzeylerini dolaylı olarak da İstanbul'daki iki ayrı dünyanın varlığını simgelemektedirler.

İkinci bölümün "*İstanbul'da 1950 Sonrası Nüfus Dinamikleri*" başlıklı son makalesinde İstanbul'un farklılaştığı 1950-1990 dönem aralığı ele alınarak İstanbul'daki üç temel göç dönemi ayrıntıları ile incelenmekte ve İstanbul'un sahip olduğu nüfus değişimi farklı bakış açıları ile analiz edilmektedir. 1950-65 dönemini İstanbul'un altın çağı-Osmanlı dokusunun yıkılışı olarak adlandıran yazar; İstanbul'un çehresinin değişmeye başladığını ve dönemin iktidar politikaları sebebiyle gayrimüslimlerin kentten göç ettiğini, ekonominin canlanması ile Müslüman yerliler için İstanbul'un cezbedici hale geldiğini aktarmaktadır. 1960-85 dönemi apartmanlaşma, sanayileşme, sendikalaşma ve radikalleşme şeklinde kodlanmaktadır. Özbay, kat mülkiyeti kavramı ile apartmanlaşmanın arttığından, bu dönemde gelenlerin doğrudan kentlerden geldiğinden, Karadenizli yapsatçılarla kentin görünümünün değiştiğinden, gecekondulaşmanın aflar ve tapu dağıtımı ile arttığından, gençlik şişkinliğinin yaşandığından, öğrenci hareketlerinin risk olarak görüldüğünden, kayıt dışı ekonomiye göz yumulduğundan, hemşehrilik, aile ve dinin sosyal devletin yerini aldığından bu dönemde bahsetmektedir. 1985 sonrası dönemi ise İstanbul'u satmak, küresel iklimde yerellik ve yerlilik olarak tanımlayan Özbay; çalışan koşullarının kötüleştiğini, taşeronlaşmanın yaygınlaştığını, rant geliri yüksek merkez alanlarının kent yoksullarından temizlendiğini, özelleştirmenin, soylulaştırma çabalarının ve kent içinde Müslüman kimliğini ön plana çıkaran aktivitelerin arttığını konu edinmektedir.

Kitabın üçüncü bölümü olan "Nüfus ve İktidar" ise iktidarın nüfus politikalarına odaklanmaktadır. Bölümün "*Nüfus Hareketleri ve Devlet Politikaları*" başlıklı ilk makalesinde göç kuramları bağlamında devlet politikalarının Türkiye'deki nüfus hareketlerine etkisi incelenmektedir. Makale, devlet politikalarının sonuçlarını ve sorunlarını ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. Osmanlıdaki göç olaylarına da değinen yazar; sırasıyla 1923-50 dönemi zorunlu göçü, 1950-80 dönemi emek göçünü ve 1980 sonrası yerel ve küresel değişimler ekseninde gerçekleşen göçü ele almıştır. Özbay'a göre; her dönem farklı niteliğe sahip göç ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda yazar, ilk gelenlerin kendinden sonrakilere yardımda bulunduğu zincirleme ve birikimli göçü, daimi ikametgâhını değiştirmeden kırla kent arasında gitgellerle yaşamını sürdüren köylü veya kentli nüfusu tanımlayan mekik göçü ve göçmenlerin bıraktıkları ülkeden kendileri için daha uygun başka bir ülkeye geçebilmek için göç ettiği, siyasi ve emek gücü niteliği taşıyan transit göçü örnekler ile açıklamaktadır.

"*Gençlik, Nüfus ve İktidar*" başlıklı, bölümün ikinci makalesinde iktidarın ilişkili olduğu nüfus bilgisi gençlik bağlamında tartışılmaktadır. Türkiye'de genç nüfus fazlalığının sebepleri demografik dönüşüm kapsamında ele alınmakta ve Türkiye'deki demografik değişim genç nüfus üzerinden incelenerek iktidarın genç nüfus ile olan ilişkisi irdelenmektedir. Özbay, bu makalesinde gençlik şişkinliğini fırsat penceresi ve tehdit ikliminde ele alarak farklı görüşlere yer vermektedir. Gençlik şişkinliği kimilerine göre ekonomik gelişmeyi hızlandırırken kimilerine göre sosyo-ekonomik ve siyasi istikrar açısından bir tehdit oluşturmaktadır.

Türkiye’deki gençlik politikaları ve uygulamaları incelendiğinde ise politikaların dönemsel farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Özbay, bu durumu Türkiye üzerinden üç ana dönemle ifade etmektedir. Birinci dönem Cumhuriyetin kuruluş yıllarına tekabül etmektedir ve genç nüfusun artışı askeri, ekonomik açıdan ve ulus inşası açısından önem teşkil etmektedir. İkinci dönem 1950-80 arasını kapsayan dönemdir ve bu dönemde gençlerin aktif olarak siyasi yaşama katılmaları, iktidar tarafından genç nüfusun sorun olarak tanımlanmasına sebep olmuş, sahip oldukları özgürlükler kısıtlanmaya çalışılmıştır. 1980 sonrası döneme denk gelen üçüncü dönem ise etkili yöntemlerle gençlerin susturulduğu dönem olarak tanımlanmaktadır. YÖK’ün kuruluşu, gençlere zorunlu spor dersinin koyulması ve gençler de dâhil olmak üzere toplumun siyasetten uzaklaştırılması, sindirilmesi ve tüketime yönlendirilmesi bu dönemin parçalarını oluşturmaktadır.

Bölümün “*Ulus-Devlet, Gözetim ve Nüfus Bilgisi*” başlıklı üçüncü makalesinde, demografî disiplininin ulus-devlet ideolojisine hizmet eden bir disiplin olduğundan bahsedilmekte, nüfus bilgisinin ne amaçla, nasıl üretildiği ve nasıl kullanıldığı üzerine bir tartışma gerçekleştirilmektedir. Bu görüşler doğrultusunda, makalede Türkiye’deki nüfus kayıt sistemi ve sayımları değerlendirilmektedir. İncelemeye Osmanlı dönemindeki nüfus bilgi sisteminden başlayan Özbay, bu dönemde “hanevi birim alan sistemden baba soyuna dayanan aile sistemine” (2015: 295) geçildiğini ve bunun ulus-devlet ideolojisi için önem arz ettiğini belirtmektedir. Cumhuriyet döneminde ise nüfus bilgisinde kurumsal ve yapısal ayrılmaya geçilmiş ve nüfus bilgileri farklı niteliklerle ölçülmeye başlanmıştır. Farklı niteliklerin dökümünü sağlayan nüfus istatistikleri ve kayıt sistemleri ile iktidarların toplumu gözetlemesi kolaylaştırılmıştır.

Bölümün ve kitabın son makalesi olan “*Türkiye’de Demografik Dönüşüm Sürecinde Cinsiyet ve Sınıf*”, nüfusla ilişkili sorunların toplumsal olarak nasıl ele alındığına değinmektedir. Yazar, nüfus olgusunun ve politikalarının toplumsal dönüşümün farklı evrelerinde cinsiyet ve sosyal sınıflar arasındaki eşitsiz ilişkileri yeniden ürettiğini ileri sürmektedir. Makalede sırasıyla erkek eksikliği ve yavaş nüfus artışı, yüksek doğurganlık ve hızlı nüfus artışı, genç ve işgücü çağındaki nüfus oranının artması ve yaşlı nüfus sorunu ele alınmaktadır. İlk olarak savaşın sebep olduğu erkek nüfus azlığı, yavaş nüfus artışına sebep olmuş ve toplumda erkeklerin az olması kadınların iş hayatında yer almasına neden olmuştur. Erkeklerin artması ile birlikte iş hayatından çıkarılan kadınlar, en önemli görevi olarak varsayılan doğurganlığa geri döndürülmüştür. Ardından toplumun nüfusunu arttırmak için doğurganlığın teşvik edilmesi ile genç şişkinliği oluşmuş ve bu yüzden de nüfusun azaltılması önem kazanmıştır. Şu an için olumlu bir nitelik olarak görülen genç şişkinliği ileride yaşlı nüfusun artması sebebiyle olumsuz karşılanacaktır.

Sonuç olarak; Özbay Türkiye’nin 1980’lerden günümüze geçirmiş olduğu nüfus verilerinin değişimini incelemeye almış ve sayılara anlamlar yükleyerek, sayıları farklı araştırmalarla destekleyerek toplumda meydana gelen değişimlere açıklık getirmeye çalışmıştır. Ayrıca yazar yapmış olduğu analizler ve yazmış olduğu makaleler ile nüfus sosyolojisindeki literatüre sunduğu katkıyı gözler önüne sermektedir. Nüfusun iktidar politikalarında önemli bir yere sahip olması ve sorunların bu bağlamda tanımlanıyor olması, nüfusun sadece sayılardan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal mühendisliğin nüfus kapsamında gerçekleştirilmeye çalışıldığını göstermektedir.

KİTAP TANITIM

**Özdemir, Ulaş (2016) Kimlik, Ritüel ve Müzik İcrası - İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti. İstanbul: Kolektif Kitap.
ISBN: 978-605-5029-31-6, 384 sayfa***

Çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi’nde müzikoloji ve etno-müzikoloji eğitimi alan ve aynı okulda yüksek lisansını ve doktorasını tamamlayan Ulaş Özdemir’in, 2015’te Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Doktora Programına sunduğu “İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmetinin Ritüel, Müzik İcrası ve Alevi Kimliği Bağlamında İncelenmesi” başlıklı tezinin yeniden kurgulanarak yayımlanmış halidir. Yazar bu çalışmasının dışında Âşık Mücrimi’nin Yaşamı ve Şiirleri / Şu Diyâr-ı Gurbet Elde (2007, İstanbul, Pan Yayıncılık) adlı bir çalışma daha yapmıştır. Ayrıca birçok dizi çekmiş ve film müziği yapmıştır. Çalışmalar aynı zamanda çok sayıda albümde yer almıştır. Özdemir, İstanbul’daki cemevlerinde zakirlik hizmetinde bulunanların, ritüel içi ve dışında yaptıkları müzik icrası dinamiklerini, bu kişilerin etnik kimliklerini de göz önünde bulundurarak incelemeye çalışmış; kimlik ritüel ve müzik icrası arasındaki ilişkiyi zakirlik özelinde araştırmıştır. Yazar, bunu yaparken de zakirliğin ritüel içi ve dışında Alevi kimliği ile nasıl bir ilişki içinde olduğuna odaklanmıştır. Kitap yedi bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin başlıkları; “Giriş”, “Uyanıştan Harekete: Alevi Kimliği Tartışmaları”, “Tarihten Ritüele: Alevi Cemi”, “Ritüelden Müzik İcrasına: Alevi Müziği”, “Hizmetin Dönüşümü: İstanbul Cemevlerinde Zakirlik”, “Faaliyetten Hizmete: İstanbul Cemevleri” ve “Sonuç”tur. Yazar, bölümü alt başlıklar ayırmış ve konuyu birçok açıdan ayrıntılı bir şekilde ele almıştır.

Özdemir, kitabın giriş bölümünde araştırmasının örneklemeden, amacından, gerekli-

* Bu kitap tanıtım yazısı Ergin Pehlivan tarafından hazırlanmıştır. (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi, ergin_pehlivan@hotmail.com).

liğinden, sınırlılığından, modeli ve veri toplama araçlarından ve bunların çözümlenmesinde kullandığı metotlardan bahsetmiştir. Ayrıca konu ile ilgili yapılan önceki çalışmalara da bu bölümde yer vermiştir. Kitabın ikinci bölümü olan “Uyanıştan Harekete: Alevi Kimliği Tartışmaları” bölümünde yazar, kültür kavramı hakkında genel bilgi verdikten sonra kültürel kimlik ve kolektif kimlik kavramlarına değinmiş ve konuyu Alevi kimliği özelinde ele almıştır. Çalışmanın bu bölümü; “Alevi Kimliğini tartışmak“, “Uyanış Ve Hareket Söylemi”, “Sözlü Ve Yazılı Kültür İkilemi”, “Müzikle Uyanış”, “Çoksesli Örgütlenme” ve “Cemevinin Yeniden İcadı” altbaşlıkları ile devam etmektedir. Bu bölümde yazar, Alevi kimliğinin ifadesinde, müziğin önemine dikkat çekerek, özellikle Arif Sağ, Musa Eroğlu gibi Alevi müzisyenlerin Alevi etkinliklerinin gerçekleşmesinde oynadıkları önemli role değinir. Bu rol sayesinde Alevi müziği kamusal alanda da var olur. Özdemir, çalışmasının “Tarihten Ritüele: Alevi Cemi” adlı üçüncü bölümünde, “Cem” kültürü, tarihi ve yapılması hakkında geniş bilgi vermektedir. Bölüm; “Alevi Kaynaklarında Cem”, “kırklar Cemi Anlatısı”, “Cem Sür(dür)mek”, “Cemde Hizmetler” alt başlıklarına ayrılmıştır. “Ritüelden Müzik İcrasına: Alevi Müziği” bölümünde yazar, Alevi Müziği’nin tarihinden ve bugüne kadar yapılan derleme çalışmalarından söz eder. Alevi Cem’lerinde yapılan müzik ile Cem dışında yapılan ve Alevi kimliğinin dışı vurulduğu bir mücadele alanı aynı zamanda da metalaşım sektörleşen bir alan olan müziğin karşılaştırmasını yapmıştır. Bu bölümde Alevi müziği hakkında geniş çaplı bilgi verilmiş ve zakirlik kavramından bahsedilmiştir. Bölüm, “Cemde Müzik İcrası”, “Muhabet”, “Cem Dışında Alevi Müziği” alt başlıklarına ayrılmıştır.

Kitabın beşinci bölümü olan “Hizmetin Dönüşümü: İstanbul Cemevlerinde Zakirlik” bölümünde yazar, dede ve zakirliğin genel cem hizmetlisi ihtiyacının en önemli öğeleri olduğunu belirtmiş ve 2000’li yıllarda cem evi sayısındaki artış ile birlikte bu kurumların statik yapılanmanın aksine yatay bir ilişki ağı yarattığının altını çizmiştir. Özellikle genç Aleviler, bağlama çalmaya başladıkları dönemden itibaren, zakirlik yapmasalar ya da hizmet yürütmeseler bile geleneksel Alevi müzik icrası ederek “zakir” kimliği edinmek istediklerini belirtmişlerdir. Yazar, bu durumun günümüzde Alevi kültürünün deneyimlenmesi ya da dışı vurulmasında önemli bir araç olduğunu belirtir. Bu bölümde aynı zamanda “zakir” kimliğinin tarihsel süreçte nasıl oluştuğu ve “kent hayatı” içinde nasıl bir dönüşüme uğradığı da yapılan önceki çalışmalar referans gösterilerek ele alınır. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın yaptığı çalışmalar da özet olarak verilmektedir. Kitabın altıncı bölümü Özdemir’in çalışmasının ana hatlarını oluşturmaktadır. “Faaliyetten Hizmete: İstanbul Cemevleri” başlığı altında, yazarın kaynak kişilerden topladığı veriler yorumlanmıştır. Bölümün alt başlıkları; “Dede Anlatısı: Zakirliğe Giriş”, “Bağlama Kursu: Zakirliğe Geçiş”, “Cemde İcra Pratikleri”, “Muhabbette Pişmek”, “Zakirlik ve Müzisyenlik”, “Zakirlik ve Aşıklar”, “Zakirlik ve Toplumsal Cinsiyet”, “Zakirlik ve Alevi Doğmak”, “Zakirlik ve Kurumsallaşma” ve “Hizmette Zaman ve Mekân Değişimi: Gezici Zakirlik” şeklindedir. Özdemir, İstanbul cemevlerinde yaptığı araştırmasında görüştüğü kaynak kişilerden aldığı bilgiler doğrultusunda cemevlerinde zakirlik hizmeti veren kişilerin büyük bir çoğunluğunun aileden aldıkları sonucuna ulaşmıştır. Cem ortamında büyümeyen kişilerin ise inançsal açıdan “yol” a dair ilk ilişkiyi ocak dedeleri ya da aileleri yerine kendi dedelerinden aldıklarını, bu konudaki manevi boşluğu onlarla doldurarak zakirliğe adım attıkları tespit edilmiştir. Cemevlerinde verilen bağlama kursları ile “zakir

olmak” arasındaki ilişki kaynak kişiler ile yapılan görüşmelerden yola çıkarak açıklanmaya çalışılmıştır. Zakirlerin cem içi performans pratikleri, çalgıların kullanımı, repertuar seçimi, katılımcılar, dedeyle etkileşim ve icrayı etkileyen diğer faktörler göz önünde bulundurularak ayrı ayrı incelenmiştir. Cemin genel akışı ve zakirin bu akış içindeki rolü ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Cemevlerinin mimari yapılarını ve bunu zakirlerin performanslarına etkilerini de incelendiği çalışmada, zakirlerin genel olarak akustik olarak çalıp söylemeyi tercih ettiklerini ancak bunun büyük cemevlerinde mümkün olmadığını ve bu durumdan duyulan rahatsızlığı çalışmada neden ve sonuçları ile yer verir. Zakirlik hizmeti veren ve bunun dışına piyasa müzisyenliği yapan kişiler ile sadece cemevlerinde zakirlik hizmeti veren kaynak kişiler arasında tavır ve icranın arasındaki farklara da dikkat çekilmiş ve geleneksel icra yapan ve icra sırasında süsleme yapan zakirlerin konu hakkındaki fikirleri de aktarılmıştır. Cem zakirliği konusunda günümüzde çalışan, icra eden veya kaynaklık eden kişilerin ortak ifadesi, bu hizmetin aşkla sürdürülmesi gerektiği yönündedir. Zakirlere göre, cem sırasında icralarını ve “aşk” alıp vermelerini etkileyen en önemli unsur dede ve katılımcılarla etkileşimleridir. Yazar çalışmada, zakir ve dede arasındaki bu tamamlayıcı ilişkiyi ve zakirin muhabbette pişmesini farklı açılardan ayrıntılı bir şekilde açıklar.

Alevi inancının temel ibadeti olan Alevi Cemi, başından sonuna kadar müzik icrası ile gerçekleştirilen bir ritüel olarak, müziksel anlamda da bütüncül bir form özelliği gösterir. Müzikal formun icrasında etkin rol alan zakir, cemde yer alan oniki hizmetten birini gerçekleştirirken; dedeyle birlikte cemin yürütücülük görevini üstlenir. Günümüzde cemevlerinin eski dergahlardan büyük cemevlerine, küçük ofislerden büyük yapılara kadar çeşitli şekillerde karşımıza çıktığı ve çoğunluğunun aktif olarak yürütüldüğü il olan İstanbul, zakirliğin görülürülüğünün arttığı ve bu konuda çeşitli faaliyetlerin yapıldığı başlıca şehirdir. Zakirlik odaklı bu çalışma, aynı zamanda bir öngörü olarak bu hizmeti yürütenlerin hem ritüel içinde hem de ritüel dışında müzik icralarıyla ileride daha da ön plana çıkacağı yeni bir sürecin başlangıcını anlatmaktadır. Aleviliğin tarih boyunca “yol bir, süre bin bir” söylemini temel almasına rağmen, tek bir yorumunun bulunmaması, farklı biçimlerde günümüze kadar gelmesi Alevilikte kurumsallaşmadan ve standardizasyondan uzaklaşıldığını, ancak zakirlik özelindeyse bugün söz konusu söyleme dönüş yapıldığı bir süreç yaşanmaktadır.

MEDYA TANITIM

The Purge (Arınma Gecesi) (Film, 2013). Yönetmen: James DeMonaco. ABD, 85 dakika.*

Yaşadığımız bu zamanda tüm dünyada pek çok sorun yaşanmaktadır. Gelişen dünyayla birlikte sorunlar da artmış ve gelişmiştir. Yoksulluk, tüketim kalıpları, yaşam koşullarındaki birey ve topluluklar arasındaki farklılıklar, doğal çevre sorunları, savaşlar bu sorunlardan sadece bazılarıdır. Günümüzdeki savaşlar doğrudan kapitalizm, emperyalizm ile bağlantılı ve kâr sistemi için çıkarılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden bugüne, emperyalist kapitalizm çağında yaşanan iç savaşlar, paylaşım savaşları ve bölgesel savaşlarda ölen insan sayısı yüz milyonu aşmıştır. Ölenlerden daha fazla yaralanan ve sakatlanan insanlar olmuştur. Milyonlarca insan göçe zorlanmış ve topraklarından, evlerinden ve yurtlarından ayrılmak zorunda kalmışlardır. İstihdamın arttığı emperyalist ülkelerde de işçiler, zorunlu bir asker disiplin altında daha düşük ücretlerde çok çalıştırılmışlardır. Bu durumdan özellikle kadınlar ile çocuklar etkilenmiş ve şiddete maruz kalmışlar, köle olarak muamele görmüşlerdir (Durmuş, 2016: 29-44). Büyük bir travmanın etkisinde olan insanlar günlerce yemek yemeyip açlıkla mücadele ederken, silah seslerine duyarsızlaşırken, büyük kayıplar verirken, yaşamak için gerekli olan en temel haklarına sahip olamayan insanların temel kaygıları sadece hayatta kalmak olmuştur (Karakum, 2016). Hitler'in zamanında Yahudilere yapmış olduğu zulümler (Anne Frank, 2003) buna örnek olarak verilebileceği gibi günümüzde de bunun örneklerini halen yaşamaktayız. Hitler'in de yapmaya çalıştığı "öjenizm" Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. yüzyılın sonundan 1940'lara kadar

* Bu medya tanıtım yazısı Yrd. Doç. Dr., Güzin Yasemin Tunçay tarafından hazırlanmıştır (Çankırı Karatekin Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi öğretim üyesi, gyasemintuncay@gmail.com).

gelişme kaydetmiştir. *Öjenizm* kavramı 1883 yılında “yozlaşma” korkusuyla ortaya atılmıştır. Görüşüne göre ırk tehlikedeydi. Nüfus nicel ve nitel olarak zayıflamakta, bedenler güçten düşmekte, boyları kısaltılmaktaydı. “Soyu bozuklar”, “yozlaşmışlar” olarak kusurlular arasında verem, frengi ve alkolizm olanlarda sayılmaktaydı. Öjenizmin kurucusu Francis Galton, gelecek nesillerin ırki özelliklerini iyileştirebilecek ya da bozabilecek etkenlerin kontrol altına alınabileceğini düşünmekte, öğrencisi Karl Pearson ise bunu “istenmeyenlerden kurtulmak, istenenleri çoğaltmak” olarak özetlemiştir. İnsana uyumsuzluk verdiği için zayıflara merhamet duymayı kötülenmekte, akli dengesi yerinde olmayanlara, sakatlara haksız yere tıbbi bakım sağlanmasına yerinmekteydiler. 1940’lı yıllara kadar anomalili olan bireylere insan olma hakkı verilmemiş ve bunlar “ucube” olarak adlandırılmıştır. Bunlardan bazıları (siyam ikizler, sakallı kadın, fil adam gibi) toplum karşısında sergilenmekteydi ve insan olarak kabul edilmedikleri için cinayet kapsamında değerlendirilmemeleri bile söz konusu olmuştur. Ancak 1940’lı yıllardan sonra bu görüş insan haklarının gelişimi ile tamamen değişmiştir (Corbin ve ark. 2013: 179, 188-199). İnsan haklarında sağlanan olumlu gelişmelere rağmen bunun günümüzdeki yansımaları devam etmekte, türcü (Singer, 2005, s. 43), ırkçı, cinsiyetçi ve bunun yanı sıra yoksullara karşı olan olumsuz tutumlar şeklinde görülebilmektedir.

Arınma Gecesi’ni, sözünü ettiğimiz sorunları ele alan bir film olarak değerlendirmek mümkündür. Film 2022 yılı Amerika’ında geçmektedir. Filmin başında duruma ilişkin şu şekilde bir açıklama yapılmaktadır: “İşsizlik %1’lerde, suç tüm zamanların en düşük seviyesinde, şiddet neredeyse yok olmuş, bir istisna dışında...” Senaryoya göre Amerika’da yılda bir gece 19:00-07:00 saatleri arasında cinayet dâhil her türlü suçun işlenmesi yasalarca kabul edilmektedir ve kişiler yaptıklarından dolayı hiçbir şekilde ceza almamaktadırlar. O gece “*Arınma Gecesi*” olarak adlandırılmaktadır. O gecede insanların içindeki şiddet eğilimleri ortaya çıkardıkları ve böylece psikoloji denge sağlayarak arındıkları düşünülmektedir. *Arınma Gecesi*’nin amacı suç oranını düşürmek, ekonomiyi daha iyi hale getirmektir. *Arınma Gecesi*’nde hasta, fakir ve muhtaç olan kişilerin, yani topluma katkıları olmadığı düşünülen kişiler öldürülerek ortadan kaldırılmaktadır. Bu şekilde bu kişilerin topluma olan yükleri azalmakta ve ekonomi gelişmektedir. Bu gece sadece yüksek rütbeli 10 hükümet yetkilisi arınmadan muaf tutulmakta ve zarar görmelerine izin verilmemektedir. *Arınma Gecesi*’nin diğer bir kuralı da o zaman diliminde polis, itfaiye, acil sağlık sistemlerinin ulaşamaz olmalarıdır.

Filmde güçsüzlerin ortadan kaldırılması yasal olması ekonomik gereçlerle kabul edilmektedir. Onların toplum için bir yük olduğu düşünülmekte ve toplumun çoğunluğu için onların feda edilmesinin uygun olduğu düşünülmektedir. Bu yönüyle bakıldığında bunun *utilitaryen (yararçı) etik yaklaşımının* “Az sayıda olan insanların zarar göreceği olması, iyiliği çok olanların yanında ihmal edilebilir” görüşü ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu yaklaşıma göre gerçekleşen eylemin sonuçları eylemin değerini belirler (Beauchamp ve ark.; Çobanoğlu, 2009: 17). *Arınma Gecesi*’nde de amaç

toplumun çoğunun iyiliğini sağlamaktır. Toplumun iyiliğinden söz ederken bu tutum aynı zamanda insan haklarına, adalet ve eşitlik ilkesi aykırıdır. Vahşi hayatta olan doğal ayıklama bu şekilde “modern” hayatta da gerçekleşmektedir. Yüzyıllar içinde sağlık ve teknoloji alanında sağlanan gelişmeler sonucunda gelinen nokta “ilkel” çağlar ile aynı olmuştur. Filmde güçsüz ve istenmeyen kişiler siyahî bireyler de olabilmektedir. Güçsüz olan bireyler kendilerini koruyamamakta çünkü her şeyden önce maddi yetersizlikleri nedeniyle güvenlik sistemlerinden yararlanamamaktadırlar.

Arınma Gecesi'nden olumsuz etkilenen bireylerin yanı sıra bundan olumlu yararlanan bireyler de olmaktadır. Örneğin *Arınma Gecesi*'nde ailesini korumak isteyen kişiler evlerine güvenlik sistemi almaktadırlar. Böylece güvenlik sistemlerine ilişkin ciddi bir ticaret gelişmiştir. Bunun dışında sigorta şirketleri de etik olmayan uygulamaları ile kazançlarını artırabilmektedirler; çünkü sigorta şirketleri bu gece için zam yapmaktadırlar. Bu zama karşılayamayan orta halli bireylerde bu gece sıkıntı yaşayabilmektedirler. Böyle bir durumda sigortası iptal edilen dükkân sahibi bir adam, dükkânını canı pahasına da olsa kendi korumak zorunda kalmaktadır. Dükkâna zarar vermek isteyen kişi, sadece dükkânda çikolata hırsızlığı yapmaya çalışırken yakalanan bir öğrenci olmaktadır.

Senaryoya göre *Arınma Gecesi*'nden olumlu şekilde yararlanan diğer kesim de turizmciler olmaktadır. Ceza almadan insan öldürmek isteyen ve bu nedenle o gece için ülkeye giriş yapan çok sayıda yabancı olmaktadır. Bu şekilde “cinayet turizmi” olarak adlandırılan bir turizm doğmuştur.

Filmin ikinci serisinde acil sağlık hizmetlerin yasak olması nedeniyle yaralanan insanların tedavi ve bakımını üstelenen ve yer altında gizlice çalışan bir sağlık ekibi bulunmaktadır. Aslında her bireyin en temel haklarından biri olan sağlık hizmeti alma hakkı, o gece için gizlice ve de “yasa dışı” olarak yapılmaktadır.

Konunun evrim yönüyle de ele alınması mümkündür. Milyarca yıl içinde pek çok canlı evrim geçirmiştir. Evrim, rekabet sonrası gelişen doğal seçim ile biraz daha avantajlı olan bireyler baskın olması, yeni türlerin oluşması ve başarısız türlerin yok olmasıdır. Dünya’da yaşanabilecek alan sınırlı olduğundan hem topluluk içindeki bireylerin birbirleri arasında hem de topluluklar arasında yer ve kaynaklar için sürekli bir mücadele vardır. Bir takım “özellik”leri olan bireyler, öteki bireyleri mücadele dışı bırakma eğiliminde olurlar ve taşıdıkları yararlı özellikleri yavrulara aktarırlar. Bu yavrular da sıraları geldiğinde, kendileri gibi avantajlı özellikler taşımayan bireylere göre başarılı olurlar. Bu şekilde çevreye uyum sağlayan bireyler yaşarken diğeri yok olmaktadır. *Homo sapiens* (akıllı insan) grubu içinde yer alan *Neandertal* insanları, Avrupa ve Asya’da günümüzden 35000 yıl öncesine kadar yaşamayı başarmış topluluklardır. Neandertallerin, doğal çevrenin değişmesi sonucu ortadan kalkan bir insan türüdür (Alpagut 1997: 113-119, Palmer ve ark., 2010: 10, Thomas, 2008: 237).

Filmde de yaşanan durum da bir çeşit seçim olmaktadır, ancak buradaki seçim doğal değil, yapay olmaktadır. Seçim, doğrudan insan eli ile olmakta ve güçsüz olup yaşamını devam ettiremeyen bireyler, yoksullar, yaşlılar, hastalar ve fakirler olmaktadır.

Günümüz dünya koşullarına bakıldığında, yaşananların aslında bu filmdeki ile benzeştiği görülmektedir. Bu yönüyle film güncel sorunları ilginç bir yöntemle ele aldığı düşünülmektedir. Lewis Thomas'ın dediği gibi: “İnsanlar kendilerinin ve dünyanın geri kalanının başına giderek daha büyük belaya sokuyor; bir an önce olgunlaşmaya başlamazsak varlığımızı sürdüreceğimiz konusunda iddiaya giremem”.

KAYNAKLAR

- Alpagut, B., “Doğal Çevre ve İnsanın Evrimi” *İnsan Çevre ve Toplum*, Yayına Hazırlayan Ruşen Keleş, İmge Kitabevi, 2. Baskı, 1997, s.113-119.
- Anne Frank, Günümüz için bir Tarih, Çev.: Eda Yenil, Amsterdam 2003, <http://www.sosyaldegisim.org/wp-content/uploads/2013/12/AF-sergi-TUR-ENG.pdf>, erişim tarihi: 16.11.2016.
- Beauchamp T L, Childress J F, Principles of Biomedical Ethics, 4. Ed., Oxford Universty Press, New York, 1994, s. 47-55; Nesrin Çobanoğlu, *Kuramsal ve Uygulamalı Tıp Etiği*, Eflatun Yayınevi, Ankara, 2009, s. 17.
- Corbin A., Courtine J-J. ve Vigarello G. *Bedenin Tarihi 3, Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, Çev.: Saadet Özen, Yapı Kredi, 1. Baskı, İstanbul, 2013, s. 179, 188-199.
- Durmuş, M. “Savaşlar ve İşçi Sınıfı” *Türk Tabipleri Birliği Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi*, Ekim 2016- Mart 2016: 29-44.
- Karakum, A., “Devlet-Toplum İlişkisinde Bir Güç Kaynağı Olarak Korku” *Gaia Dergisi*, 5 Kasım 2016, <https://gaiadergi.com/devlet-toplum-iliskisinde-bir-guc-kaynagi-olarak-korku/>, erişim tarihi: 18.11.2016.
- Palmer, D. ve Barrett, P. *Evrin Atlası, Yaşam Öyküsü*, Çev.: Çağlar Sunay, Muzaffer Özgüleş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 10.
- Singer, P. “*Hayvan Özgürleşmesi*”, 1. Basım, İngilizceden çeviren: Hayrullah Doğan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 43.
- Thomas, L. *Bir Tıp Gözlemcisinin Notları*, Çev.: Füsün Baytok, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2008, s. 237.

YENİ MEDYA TANITIM

Londra Folklor Topluluğu Web Sitesi **<http://folklore-society.com>***

Londra Folklor Topluluğu web sitesi (<http://folklore-society.com>), bilinen en eski folklor topluluklarından biri olan *Londra Folklor Topluluğu*nun (*The Folklore Society – FLS*) resmi web sitesidir. *Londra Folklor Topluluğu*nun resmi web sitesi genel anlamda topluluk üyelerinin çalışmalarını açık erişime sunmak ve etkinlikleri ilgililerine duyurmak amacıyla oluşturulmuştur.

Londra Folklor Topluluğu 1878 yılında Londra’da, İngiliz bir yazar olan Eliza Gutch tarafından kurulmuştur. Eliza Gutch folklor çalışmalarına büyük katkı sağlamış ve sonunda en büyük hayallerinden biri olan dünya çapında herkese ulaşabilecek bir folklor topluluğunun kurulmasını sağlamıştır. Organizasyonun kurulmasının ardından da uzun süre topluluğun kurucu üyesi olarak çalışmalarına devam etmiştir.

Dünyada bilinen en eski folklor topluluklarından biri olan *Londra Folklor Topluluğu* geleneksel kültür ürünleriyle ilgilenmektedir. Web sitesinin ana sayfasında da belirtildiği üzere topluluk kendilerini folklorlara adanmış eğitilmiş bireylerden oluşmaktadır. *Londra Folklor Topluluğu* aynı zamanda ‘folklor’ tabirini yaygın kültüre, kültürel geleneklere ve bu konulara ilişkin çalışmalar yapan her türlü disipline ait bir konsept olarak kullanmaya başlayan ilk kuruluş olma özelliğine de sahiptir. *Londra Folklor Topluluğu* geleneksel müzik, dans, tiyatro, masal, sanat, inanç ve âdetler gibi konularla ilgilenmekte ve bu konularda çalışmalar ile çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. Topluluk aynı zamanda popüler dinler, gelenekler, bölgesel yemekler, halk hekimliği, çocuk oyunları, deyimler, atasözleri, tekerlemeler gibi konularla da ilgilenmektedir.

*Bu yeni medya tanıtım yazısı Pınar Dinçkurt tarafından hazırlanmıştır (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi, pınardinckurt@gmail.com).

Dernek ya da vakıf özelliği gösteren *Londra Folklor Topluluğu* tüm dünyada folklor araştırmaları yapmak ve topluluğun üyesi olsun olmasın konuya ilişkin çalışma yapan bireylerin bir araya gelmesini sağlamak amacıyla çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. İşte bu etkinlikleri ilgililerine duyurmak ve yapılan çalışmalarını açık erişime sunmak amacıyla *Londra Folklor Topluluğu* web sitesi 2013 yılında açılmış ve sitenin hakları satın alınmıştır. Sitede 1878 yılından beri düzenli olarak yayınlanan folklor dergilerine ait yazıları, topluluk üyelerinin katkı sağladığı kitapları, kitap tanıtımlarını bulmak mümkündür. Aynı zamanda web sitesinde *Folklore* isimli prestijli bir dergi de açık erişime sunulmaktadır. Site içeriği bakımından *Londra Folklor Topluluğu* web sitesinde topluluk üyelerinin katkı sağladığı ya da sağlamadığı dergi, kitap ve yazıların dışında yapılacak etkinliklere dair detaylı bilgileri bulmak da mümkündür. Her yıl düzenlenen “Folklor ve Antropoloji Tartışmaları” gibi geleneksel etkinliklerin dışında sitede *Londra Folklor Topluluğunun* düzenlediği farklı ve yaratıcı etkinliklere dair bilgiler de yer almaktadır.

Londra Folklor Topluluğu web sitesinde açık erişime sunulan kaynaklardan bir diğeri de farklı geleneklere dair derlemelerdir. *Sevgililer Gününden* yılbaşına kadar özel günlerde sürdürülen geleneklere dair derlemeler web sitesinde yer almaktadır. Tüm bu içeriklerin dışında web sitesinde *Londra Folklor Topluluğuna* üye olmak için gerekli bilgiler de verilmektedir. Site üzerinden topluluk ile ilgili her türlü bilgiye ulaşılabileceği gibi aynı şekilde *Londra Folklor Topluluğunun* düzenli olarak yayımlanan dergilerine üye olmak da mümkündür. Sitede bunların dışında *Londra Folklor Topluluğunun* aldığı ödüllere dair detaylı açıklamalar da yer almaktadır. Site içeriğine dair son olarak ise *Londra Folklor Topluluğunun* derlemeleri, üyelerin yazıları, etkinlik anıları gibi farklı yazıların yer aldığı bir blog bulunduğu da söylenebilir.

Londra Folklor Topluluğu resmi web sitesinin diğer folklor web sitelerinden en önemli farkı, bilinen en eski folklor organizasyonlarından birinin web sitesi olmasıdır. Bu bakımdan web sitesi sadece bir ya da birkaç konuya ilişkin içeriğe sahip değildir. Tam aksine topluluğunun ilk kuruluşundan itibaren yaptığı çalışmalar, çıkarttığı dergiler, yaptığı araştırmalar, düzenlediği etkinlikler sitede yer almaktadır. Bu web site topluluğun üyelerinin katkı sağladığı çalışmalarını da içerdiği için diğer web sitelerden çok daha zengin bir içeriğe sahiptir. Sadece topluluğa üye olanlara ya da İngiltere’deki folklor araştırmacılarına değil dünya çapında pek çok folklor araştırmacısına ve aynı zamanda topluluk üyesi olmayan ilgililere de içerikler sunmaktadır. Bunun yanı sıra *Londra Folklor Topluluğu* resmi web sitesinde ilgili konulara ilişkin web sitesi linklerinin olduğu bir bölüm de yer aldığından siteye girenler oldukça zengin bir folklor kaynağı ile karşılaşmaktadırlar. Web sitesinin içerik bakımından zengin olması en büyük olumlu özelliklerinden biri olup web site dünya çapında folklor araştırmacılarının ilgisini çeken çalışmalar ile etkinlikleri ilgililerinin açık erişimine sunduğu için de çok sayıda kişiye ulaşabilmektedir. Böylelikle *Londra Folklor Topluluğu* resmi web sitesi folklor araştırmacılarından, folklor öğrencilerine, antropoloji, sosyoloji gibi ilgili dallarda çalışmalar yapan kişilere ve sadece folklorla ilgisi olanlara kadar çok geniş bir kitleye hitap edebilmektedir.

Zengin içerik yönüyle diğer web sitelerinden bir adım öne çıkan *Londra Folklor*

Topluluğu web sitesi aynı zamanda *Facebook*, *Twitter* gibi sosyal medya araçlarından da kullanıma açılmıştır. Her ne kadar bu yönüyle diğer folklor web sitelerinin bir adım önüne geçtiği söylenemese de bu sayede sadece sosyal medya paylaşımlarıyla bile sitenin kullanıcılarını en azından ikiye katlandığını söylemek mümkündür. Site kullanıcılarını ve topluluk üyelerini arttırarak konuyla ilgili farkındalık yaratmayı amaçlayan *Londra Folklor Topluluğu* küçük yazılar şeklinde hazırladığı folklor derlemelerini de sosyal medya araçlarından yayınlamaktadır. Bu yönüyle de daha fazla kitleyi kendine çekmeyi başardığını söylemek mümkündür.

Londra Folklor Topluluğu resmi web sitesinin özellikle zengin içeriği ve daha fazla kullanıcıya ulaşabilmesi bakımından diğer sitelerden bir adım öne çıkmasının yanı sıra bazı eksi yönleri de vardır. Bu eksi yönlerin içinde sitede yer alan derlemelerin sadece sosyal medyadan yayınlanacak küçük yazılar olarak kalması sayılabilir. Bu ilgi çekici içerikler sadece birer paragraflık metinler olarak kaldığı için sosyal medya araçları üzerinden *Londra Folklor Topluluğuna* üye olan kişiler siteye yazıların devamını okumak için girdiklerinde aslında yazıların çok kısa tutulduğunu görüp hayal kırıklığına uğrayabilirler. Bunun dışında aynı şekilde sitede yer verilen neredeyse tüm içeriklerin küçük tanıtım yazıları olarak kalması da resmi web sitesinin eksi yönlerinden bir diğeridir.

Londra Folklor Topluluğu web sitesi her ne kadar çok geniş kitlelere hitap eden etkileyici, çekici bir site olsa da zengin içeriklerin kısa kısa yazılar halinde yer alması okuyucuların önünü kesmektedir; çünkü okuyucuların zengin içeriklerin tam metinlerine ulaşabilmek için düzenli olarak yayınlanan topluluk dergilerine abone olması ya da site üzerinden yönlendirmeleri takip ederek kitapları satın alması gerekmektedir. *Londra Folklor Topluluğu* vakıf özelliği gösteren bir topluluk olduğu için para kazanma amacı da gütmektedir. Bu da topluluğun resmi web sitesinde dergi abonelik formlarının bulunmasına, kısa yazıları görüp siteye giren folklorlara ilgili okuyucuların tam metinleri görmek için site üzerinden ödeme yapmaya yönlendirilmesine neden olmaktadır. Kredi kartı ile ödeme yapmak istemeyen kullanıcılar içeriklere ulaşamamaktadır.

Sonuç olarak, *Londra Folklor Topluluğu* resmi web sitesi vakıf özelliği gösteren bir topluluğun web sitesidir ve tüm içerikleri tam metin halinde ücretsiz erişime açmamaktadır. Bütçesi kısıtlı olan topluluk aynı zamanda para kazanma amacı da gütmekte ve hitap ettiği kullanıcıların bir kısmını bu yüzden kaybetmektedir. Yine de *Londra Folklor Topluluğu* resmi web sitesi bilinen en eski folklor topluluklarından birinin web sitesi olduğu için oldukça zengin bir içeriğe sahip olup dünyadaki tüm folklor araştırmacıları için çok önemli bir kaynak niteliğindedir.

